



## **Il silenzio in musica: l'importanza di ciò che non si percepisce**

“Si fece silenzio. Si sentiva solo il masticare e lo sbuffare dei cavalli e il russare dei dormienti; da qualche parte, lontano, una pavoncella piangeva e di tanto in tanto echeggiava il pigolio delle tre beccacce giunte a controllare se gli ospiti indesiderati se ne fossero andati; balbettando dolcemente il ruscello gorgogliava, ma tutti questi suoni non turbavano la quiete, non scuotevano l'aria impietrita, al contrario facevano sprofondare la natura nel torpore”.

[Da *La steppa* di Anton Checov]

Il silenzio è parte integrante del mondo dei suoni, anche se questa affermazione può apparire paradossale. Un cinico potrebbe subito obiettare: “Il suono è presenza di vibrazioni, il silenzio è non-suono, cioè assenza di vibrazioni (o onde)”. Molto spesso viene quindi associato alla parola “silenzio” il significato di un'assenza, di una “non-vita”. Per contro, i suoni rappresentano la vita, l'azione. Niente di più sbagliato. Anche il silenzio è una presenza, esso è parte integrante della vita e quindi ha sempre un significato e un valore. Jean Paul Sartre ha scritto: “Si stia pure fermi e muti come sassi, la nostra stessa passività sarà un'azione”<sup>1</sup>. In realtà, non sappiamo nemmeno se il silenzio assoluto esista. A volte la presunzione dell'uomo di voler gestire tutto ciò che lo circonda può essere inquietante, quando viene alla ribalta. Senza sentire l'opinione del suo cane, che di suoni ne sente molti di più, l'uomo ha elaborato un linguaggio, basato su un sistema di regole, dove il silenzio, insieme ai suoni, rappresenta la “materia prima”.

---

<sup>1</sup> E' la celebre frase della presentazione di *Les Temps Modernès*, la rivista fondata dal filosofo francese alla fine della seconda guerra mondiale insieme ad altri intellettuali europei, che perseguiva l'intento di spronare gli scrittori all'impegno culturale e politico, facendoli uscire dal loro pavido silenzio, J. P. Sartre, *Editoriale, Les Temps Modernès*, Gallimard, Parigi, ottobre, 1945.



## scuola popolare di musica di testaccio

A questo punto, per agevolare la comprensione di quanto dirò in seguito, mi sembra doveroso fare una breve premessa in cui sfiorerò la fisica acustica.

Affinché si riesca a “scuotere l’aria impietrita”<sup>2</sup>, come dice Cechov, occorre sollecitare un corpo elastico e dare quindi avvio all’emissione di onde. Queste onde invisibili, simili a quelle che si possono vedere gettando un sasso in una pozzanghera (c’è poca poesia in tutto ciò ma spero che mi perdonerete), “demoliscono” l’aria, nel senso che la solcano comprimendola ed estendendola.

La creazione di onde in natura è praticamente ininterrotta, basta, ad esempio una folata di vento sui rami di un albero o passare davanti al cancello di una villa e non essere graditi al cane di guardia nel giardino. Il “masticare e lo sbuffare dei cavalli”, il “pianto della pavoncella” o il “pigolio delle beccacce”, per citare ancora Cechov, sono sempre più rari di questi tempi. Si può quindi affermare che il silenzio assoluto non esiste in natura. E’ più corretto affermare che ci sono suoni che noi umani riusciamo a percepire ed altri no.

Le caratteristiche del suono sono tre: altezza, intensità e timbro.

Una precisazione: anche quello che noi chiamiamo rumore è suono. La differenza tra suono e rumore è data solo dal tipo di oscillazione (onda): nel suono l’oscillazione è regolare, rispetto a parametri prefissati, nel rumore è irregolare.

Vediamo ora le caratteristiche del suono prima accennate:

Altezza: se sentiamo cantare un merlo indiano ingabbiato su un balcone percepiamo un suono acuto, stridulo, rispetto al verso di una vacca (suono basso, o grave) che ci ricordiamo di aver sentito nell’agriturismo dove abbiamo trascorso il week-end. L’altezza quindi dipende dalla frequenza delle vibrazioni nell’unità di tempo. Maggiore è la frequenza e più acuto è il suono e, ovviamente, minore è la frequenza e più grave è il suono. Anche la sorgente di origine ha il suo peso. Avete presenti le dimensioni di un flauto dolce e di un contrabbasso? Uno è pensato per produrre suoni di una certa altezza in una gamma di frequenza acuta, l’altro per produrre suoni gravi, di frequenza più bassa.

---

<sup>2</sup> A. Cechov, *La steppa, ed altri racconti*, Mondadori, Milano, 2002, p. 16.



## scuola popolare di musica di testaccio

Intensità: quando crolla un palazzo di sette piani perché lo si doveva demolire l'intensità del rumore è molto più elevata di quando crolla un castello di carte. Per capire che cos'è l'intensità basta usare il suo sinonimo in musica: "volume". Gli strumenti musicali sono in grado di generare suoni a diversi gradi di intensità o volume. Questo mette a disposizione dei compositori e degli esecutori una vasta gamma di "dinamiche", molto utili ai fini dell'espressività.

Timbro: un suono emesso da un citofono di un palazzo è diverso dal suono emesso da un clacson di una macchina. A parte l'altezza, che può essere anche uguale, o l'intensità, che può variare in questo caso, il timbro rappresenta la qualità del suono e dipende dalla natura della fonte generatrice. Gli strumenti musicali possono emettere una serie di suoni, dai più gravi ai più acuti o viceversa, che rientrano nel "registro" o nella "estensione" dello strumento. Le caratteristiche costruttive dei vari strumenti, come ho detto in precedenza, determinano la gamma di suoni che possono riprodurre. Ci sono suoni della stessa altezza che possono essere generati da strumenti diversi, quello che li contraddistingue è il timbro. Una chitarra ed un flauto, ad esempio, possono emettere suoni della stessa altezza e intensità. E' solo il timbro che ci fa capire, sulla base del nostro bagaglio culturale, che uno è un flauto e l'altra è una chitarra.

L'uomo, ad imitazione di ciò che ascoltava dalla natura che lo circondava, inventò gli strumenti musicali. Bastava pizzicare o sfregare una corda, percuotere una pelle, o soffiare aria in tubi cilindrici o conici, di legno o di metallo facendo vibrare le labbra, o qualcosa di analogo, e si riusciva a generare suoni.

Creare suoni serviva all'inizio per comunicare a distanza qualsiasi tipo di informazione. Ciò era strettamente legato a problemi di sopravvivenza; solo in seguito il fatto di creare suoni venne posto al servizio del miglioramento della qualità della vita. Si determinarono quindi in un secondo tempo le condizioni per sviluppare anche l'aspetto "artistico" della gestione del mondo dei suoni.

Dopo questa premessa posso parlare con minore preoccupazione della



gestione del silenzio in ambito musicale.

La musica, come tutti i linguaggi, viene utilizzata quasi sempre per trasmettere informazioni, emozioni e interpretazioni personali. Affinché la trasmissione abbia buon esito è necessario che sia il “trasmittente” sia il “ricevente” conoscano e si basino sulle medesime regole e siano sulla stessa “lunghezza d’onda” sotto tutti i punti di vista.

Nel linguaggio che utilizza la parola ciò è ancora più evidente, con in più il fatto che è fondamentale e ovvio che ambedue i predetti soggetti conoscano e comunichino nella stessa lingua.

Nel linguaggio parlato l’utilizzo del silenzio, nell’articolazione e organizzazione del discorso, è necessario per una serie di motivi:

- il primo è banalmente fisiologico, poiché è necessario prendere fiato per respirare ed il “prendere fiato” è un flebile rumore che viene considerato silenzio;
- il secondo è che se si vuole esprimere chiaramente i concetti bisogna seguire fedelmente le regole della logica grammaticale per la quale ogni frase di senso compiuto deve avere un inizio ed una fine e pertanto è compresa tra due micro-silenzi;
- il terzo è che occorre dare l’opportunità a chi ascolta di assimilare il significato di ciò che gli viene trasmesso, dargli insomma un tempo per comprendere, e questo tempo è occupato da opportuni silenzi.

A cosa servono le virgole in un discorso scritto se non a suggerire all’oratore che lo sta leggendo di introdurre dei micro-silenzi al momento opportuno, per avvalorare ciò che sta enunciando? Ecco quindi che la presenza del silenzio assume una motivazione ben precisa: avvalorare i contenuti della comunicazione.

Ciò è evidente anche in altre forme d’arte. Nella pittura, ad esempio, nella rappresentazione di un ritratto, i pittori antichi, per evidenziare la figura protagonista, usavano tracciare lungo il suo contorno una sottile linea nera. Quella era la rappresentazione grafica del necessario micro-silenzio di cui parlavo prima. Con l’evolversi dei tempi e delle tecniche tale rappresentazione è stata



affidata al gioco di luci ed ombre, alla profondità tridimensionale, ma il motivo è rimasto lo stesso.

In musica ci sono molte analogie con il linguaggio parlato. Il vantaggio sta nel fatto che la musica è un linguaggio universale, così come altre forme d'arte, e arriva subito, senza bisogno di traduzioni. I due linguaggi hanno comunque in comune un aspetto fondamentale: i significati di ciò che si comunica, e quindi l'utilizzo degli elementi costitutivi, suoni e silenzi organizzati in melodie in un caso e parole e silenzi organizzate in frasi nell'altro, sono strettamente correlati al trascorrere del tempo.

“...ognuno sa che il tempo trascorre in modo variabile a seconda delle disposizioni intime del soggetto e degli avvenimenti che colpiscono la sua coscienza. L'attesa, la noia, l'angoscia, il piacere ed il dolore, la contemplazione, appaiono così come categorie diverse fra le quali trascorre la nostra vita ed ognuna determina un processo psicologico speciale, un “tempo” particolare. Queste variazioni del tempo psicologico sono percepibili solo in rapporto alla sensazione primaria, cosciente o no, del tempo reale, del tempo ontologico....”<sup>3</sup>.

Dalle considerazioni di Stravinskij si può desumere che se ognuno di noi può percepire ed interpretare in maniera propria il tempo, può ovviamente percepire ed interpretare in maniera personale anche le durate dei suoni e dei silenzi. Sto parlando di frazioni minime ma pur sempre significative.

Mettetevi ora per un momento (e quindi ognuno di voi con il “suo” momento) nei panni di un povero insegnante di musica d'insieme che deve far eseguire ad un gruppo di studenti principianti, organizzati più o meno in una orchestra, un brano musicale. Superato a fatica il primo momento di caos dovuto alla sovraccitazione dei ragazzi, si deve risolvere il primo grosso problema che consiste nel trovare un accordo sulla interpretazione del trascorrere del tempo, rappresentato da una pulsazione ritmica regolare. L'accordo cui mi riferisco è di tipo “politico”, non ha niente a che vedere con quello che produce un pianista che

---

<sup>3</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1984, p. 10.



## scuola popolare di musica di testaccio

appoggia le mani sulla tastiera. Affinché il brano possa essere eseguito in maniera soddisfacente, cioè secondo le aspettative di chi lo ha composto, è necessario che ogni strumentista abbandoni la propria percezione del tempo o, meglio, la modifichi adeguandola all'idea del trascorrere del tempo imposta dal direttore. Ciò può apparire inquietante, se pensiamo che si sta comunque vivendo un momento di vita in comune. C'è, in altre parole, poca democrazia in tutto questo ma è il prezzo che si deve pagare se si vogliono raggiungere determinati risultati. "...il bisogno che abbiamo di far prevalere l'ordine sul caos, di far risaltare la linea retta del nostro operato dal groviglio delle varie possibilità e dall'indecisione delle idee presuppone la necessità di un dogmatismo...."<sup>4</sup>. Ora, il bisogno di "far risaltare la linea retta del nostro operato" potrebbe scatenare un dibattito lungo e snervante e pertanto non lo innescherei, non essendo questa la sede.

Il suono ed il silenzio si possono considerare come le due facce della stessa moneta, tanto che nella teoria musicale il sistema di simboli che rappresentano le durate dei suoni prevede anche una serie di altrettanti simboli corrispondenti per rappresentare le durate dei silenzi (o pause).

Nella prima della due figure seguenti sono riportati alcuni dei seguenti simboli per rappresentare in musica la durata dei suoni e delle relative pause. Nella seconda la durata dei simboli dei suoni in relazione ad un tempo prefissato, oltre ai rapporti di durata fra di loro. Questa relazione vale ovviamente anche per i simboli di pause.

---

<sup>4</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, op. cit, p. VIII



## scuola popolare di musica di testaccio

### Nomi note e pause relative

semibreve



minima



semiminima



croma



semicroma



un "intero" =  $\frac{1}{2}$  +  $\frac{1}{2}$  =

$\frac{1}{4}$  +  $\frac{1}{4}$  +  $\frac{1}{4}$  +  $\frac{1}{4}$  =  $\frac{1}{8}$  +  $\frac{1}{8}$  +  $\frac{1}{8}$  ecc...

=  $\frac{1}{16}$  +  $\frac{1}{16}$  ecc...

In precedenza, parlando delle analogie tra linguaggi, ho introdotto il termine “melodia”, per ciò che riguarda il discorso musicale e “frase” per ciò che riguarda il discorso che utilizza le parole.

Ora vorrei chiarire meglio il termine “melodia” in relazione all’argomento centrale di questo scritto. La melodia in musica, ai fini della comunicazione, è senza dubbio l’elemento più importante, semplicemente perché è il più riconoscibile. Essa rappresenta un microcosmo, o, se volete, un prodotto di sintesi, dove sono presenti tutti gli altri elementi della musica, come l’armonia ed



il ritmo, utilizzati congiuntamente dal compositore per arrivare a realizzare ciò che intendeva comunicare.

Uno degli aspetti affascinanti della melodia è che può rappresentare l'aspetto più intimo della personalità di chi la compone. Tutti sono in grado di ricordare una melodia ed associarla all'autore. Se, ad esempio, un violinista volesse farci un test ed accennasse una melodia di Mozart e una di Verdi, chiedendoci poi di associare le melodie stesse ai compositori, difficilmente potremo sbagliare, a meno che non fossimo assorbiti a tempo pieno, escluso il sonno ma non i sogni, da attività diverse, come la gestione di una pasticceria o la vendita di polizze di assicurazione.

“...non c'è alcuna formula sicura per creare melodie belle e originali... ognuno di noi parla con la voce che gli è propria, e, sebbene il suo tono possa essere potente o debole, la voce è unica. Allo stesso modo, le nostre melodie sono espressione di noi stessi, ma possono essere notevoli oppure mediocri a seconda del nostro talento nascosto o della sua mancanza...”<sup>5</sup>.

Analizzare le melodie, per soddisfare la curiosità di capire come un musicista è riuscito a raggiungere determinati livelli espressivi è un'attività stimolante per chi si occupa di musica. Non ci addentreremo in questo territorio, ma qualcosa accennerò, sempre in relazione all'importanza del silenzio come elemento costitutivo.

Una melodia è costituita da un susseguirsi di note ascendenti e discendenti (riguardo alle frequenze) e di silenzi, in relazione temporale fra loro (cioè di durate variabili). Un altro elemento essenziale è il ritmo interno della melodia, cioè la relazione che i suoni hanno con una pulsazione ritmica di riferimento.

In ogni caso, volendo essere minimalisti, nel costruire una melodia tutto si riduce ad un sapiente dosaggio tra suoni e silenzi e alla scelta delle frequenze dei suoni migliori rispetto alle esigenze espressive.

Per fornire un ulteriore elemento di comprensione, vorrei ora porre alla vostra attenzione un “esempio grafico” di una trascrizione della prima parte

---

<sup>5</sup> R. Smith Brindle, *La composizione musicale*, Ricordi, Milano, 1992, p. 26.



## scuola popolare di musica di testaccio

dell'assolo di tromba di Miles Davis sul brano "So What", incluso nel suo disco *Kind of Blue*<sup>6</sup>.

Attenzione: ho parlato di "esempio grafico", anche se a malincuore perché si tratta di uno spartito musicale degno di maggiore rispetto, ma vorrei che lo osservaste come un disegno, ponendo in particolare l'attenzione sui simboli che vi sono riportati e sul loro significato (vedi fig. 1). Vorrei solo precisare che il simbolo della croma compare graficamente in forma diversa, rispetto alla figura citata. Questo perché quando più crome si susseguono, è uso collegarle fra loro per mezzo di stanghette orizzontali, secondo criteri legati al ritmo, eliminando la "zampetta curva" della croma singola. Nella figura 2 precedente viene già riportata questa duplice forma grafica relativa alla croma e alla semicroma.

Ecco l'esempio grafico:

---

<sup>6</sup> M. Davis, *Kind of blue*, CBS, New York, 1959 (CL1355)



So What Miles solo

Bb trumpet

Em<sup>7</sup>

6

Em<sup>7</sup>

11

16

Em<sup>7</sup>

21

26

Em<sup>7</sup>

30



## scuola popolare di musica di testaccio

Nel “grafico” si vedono rappresentati gruppi più o meno consistenti di note, intervallati da momenti più o meno lunghi di silenzio. I gruppi di note sono melodie o parti di melodie che potremmo definire “frammenti melodici”.

Tutto è costruito ad arte dal musicista in riferimento all’impostazione che vuole dare al suo intervento solistico: Miles Davis non pensa al suo assolo come ad un monologo di una persona che si mette su un piedistallo e arringa la folla, come avviene ad Hyde Park a Londra, ma al contrario imposta il suo intervento solistico in forma di dialogo, lasciando all’ascoltatore lo spazio necessario per assimilare e meditare. In sostanza Davis fa riferimento alle sue radici culturali che si fondano sul blues e nell’approccio religioso alla vita della gente di colore statunitense delle generazioni che lo hanno preceduto (fine ‘800 e primi del ‘900). Se vi capita di ascoltare degli spirituals potrete cogliere il fatto che sono proprio impostati sul dialogo di una voce narrante, che si muove su semplici melodie, ed un coro che risponde, così come avviene nelle prime forme di blues.

Vorrei inoltre evidenziare il fatto che sto parlando di una “improvvisazione”, cioè di una creazione che avviene al momento stesso dell’esecuzione.

L’improvvisazione in musica è una pratica che c’è sempre stata, a prescindere dai generi. E’ un modo affascinante per realizzare musica che si basa e si sviluppa seguendo regole e percorsi ben definiti. Alcuni la definiscono, secondo me a ragione, “composizione istantanea”.

Nel jazz la pratica dell’improvvisazione ha trovato terreno fertile. E’ cresciuta e si è sviluppata divenendone una delle caratteristiche peculiari. Un giorno mi trovavo con un mio amico, musicista classico di rigida formazione, ad un concerto di un quartetto di jazz e lui, commentando quello che ascoltava disse: “Questa musica è piena di “rubati””. Questo termine, secondo le “prescrizioni” delle materie teoriche della musica, sta ad indicare una certa libertà dell’esecutore di interpretare il tempo, o la pulsazione ritmica. In questo piccolo spazio concesso, quindi, l’esecutore può muoversi utilizzando suoni e silenzi liberamente, operare anche delle “sospensioni” temporanee dell’andamento



## scuola popolare di musica di testaccio

ritmico, basta che non si “allarghi troppo” rispetto alle peculiarità stilistiche del pezzo che sta eseguendo.

Ritornando al nostro rapporto tra suoni e silenzio, un altro tentativo che i compositori hanno fatto è stato quello di “dar voce al silenzio”, anche se questa espressione può apparire paradossale. Per citare un esempio famoso, basti ricordare il celeberrimo “Coro a bocca chiusa” della *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini.

Molti altri compositori del secolo scorso, più o meno contemporanei di Stravinskij (1882-1971), per non lasciarsi soffocare da regole rigide imposte dalle prassi del passato, hanno esplorato nuovi territori alla ricerca di nuove opportunità e possibilità espressive. Le sperimentazioni continuano ad effettuarsi e si proiettano in tutte le direzioni, comunque, in ogni caso, si può parlare sempre di ricerche di nuovi equilibri tra suoni e silenzi.

Non sto parlando ovviamente di musica commerciale perché, in questo campo, la ricerca non viene svolta da musicisti, ma da altre figure preoccupate soltanto di trarre dalle produzioni musicali il maggior profitto economico.

Tornando ai compositori del Novecento, gli esempi che si possono fare sono molteplici e chi è interessato potrà provare ad ascoltare le opere che citerò, magari anche subito dopo aver ascoltato un qualsiasi pezzo di musica da camera di Mozart, che a mio avviso rappresenta la sintesi più alta e geniale di come si possa trasmettere tutto il panorama di emozioni umane utilizzando i suoni ed i silenzi. Tutto questo non per fare raffronti, sia ben inteso, ma solo per documentare l'evolversi del linguaggio musicale.

Per essere meno vago sul brano di Mozart, ne cito uno quasi a caso, visto che la grandezza di tutta la sua produzione consentirebbe qualsiasi scelta: sinfonia concertante per oboe, clarinetto, corno francese, fagotto e orchestra in Mi bemolle maggiore KV 297b. Per quanto riguarda i compositori del Novecento citerei “Cantare in silenzio” di Salvatore Sciarrino, o “Le pause del silenzio” che Gian Francesco Malipiero scrisse nel 1917. Altro notevole compositore è Anton



Webern dove, a tratti, sembra di trovarsi di fronte ad un rovesciamento dei ruoli: sono i suoni che servono a mettere in evidenza i silenzi.

Ma il più grande di tutti, in queste ricerche sui rapporti tra suono e silenzio, rimane per me il musicista americano John Cage. Nel 1952 presentò la sua partitura “4.33”, che anch’io mi onoro di aver eseguito, che racchiude in sé molti aspetti della sua estetica e che egli stesso definì il suo pezzo migliore. E’ un pezzo rivoluzionario, o una estrema provocazione, ogni opinione è lecita. Tutti lo possono eseguire, e già questo la dice lunga. E’ sufficiente sedersi in buon ordine davanti al direttore di turno con il proprio strumento e aspettare le sue indicazioni. Se non si possiede uno strumento ci si può sedere tra il pubblico, tanto anche questo “suonerà” il pezzo. Il direttore, quando lo riterrà opportuno, farà partire un cronometro posto sul proprio leggio facendo un opportuno segno a tutti i presenti. A questo punto il pezzo è iniziato. Dopo 4 minuti e 33 secondi il direttore fermerà il cronometro e chiuderà l’esecuzione con un altro opportuno gesto. Questo è tutto. La “musica” creata in quel lasso di tempo è rappresentata da bisbigli, colpi di tosse, scricchiolii e quant’altro che interrompono accidentalmente il silenzio imposto.

Circa la durata esatta di 4 minuti e 33 secondi, e non qualsiasi altra, credo che sarà uno dei tanti misteri che sopravviveranno a noi stessi.

“Sentivo e speravo – diceva Cage – di poter condurre altre persone alla consapevolezza che i suoni dell’ambiente in cui vivono rappresentano una musica molto più interessante rispetto a quella che potrebbero ascoltare ad un concerto”<sup>7</sup>. Cage voleva semplicemente dimostrare che “fare qualcosa che non sia musica è musica”.

Siamo arrivati all’estremità del recinto, ad una sperimentazione estrema. Questo può essere vero, ma tutto parte dalla considerazione che “i suoni se ne stanno nella musica per rendersi conto del silenzio che li separa”, sono sempre parole di John Cage.

---

<sup>7</sup> H. Failoni, *Cage, il musicista che esplorò il silenzio*, l’Unità, 8 aprile 2002, rintracciabile su Internet nel sito [www.ilportoritrovato.net/html/johncage.html](http://www.ilportoritrovato.net/html/johncage.html)