

## *Tra gesto, timbro e virtuosismo*

La complessità di un'espressività trasparente

L'opera di Salvatore Sciarrino rappresenta una delle più emblematiche espressioni della musica, detta contemporanea, che oggi possiamo incontrare. Infatti essa riunisce in modo organico e strutturato la ricerca di un equilibrio tra suoni e note. In questo testo cercheremo di sondare i rapporti tra gesto strumentale e figura musicale nella musica di Sciarrino; vedremo come la complessità della scrittura, nelle sue partiture, produca un risultato sonoro altrettanto complesso valorizzando in modo quasi esasperato non il suono inteso come "nota", bensì il suono inteso come l'unione di "nota" e "timbro". Non analizzeremo una composizione specifica o un qualche passaggio musicale definito, bensì i fondamenti di un'estetica che pone in modo dialettico la complessità di gestione del materiale musicale con la "trasparenza" del risultato ottenuto.

Prima di poter accedere ai fondamenti dell'estetica di Sciarrino, è necessario definire i fondamenti acustici della musica che il compositore siciliano produce oltre che quelli epistemologici che fanno della sua estetica, una delle più originali che possiamo incontrare oggi.

### *Premessa*

La musica di Sciarrino è una musica complessa. Dire di una musica che sia o no complessa, significa che la si può sottoporre a più di un'interpretazione possibile. In generale, un fenomeno semplice possiede una e una sola interpretazione. Un fenomeno complesso più di una. Anche se non è possibile definire il grado di complessità in termini assoluti, è chiaro che se una musica possiede una e una sola interpretazione non verrà certo definita come una musica complessa.

Sempre in generale, se un fenomeno possiede una e una sola interpretazione – quindi un fenomeno semplice – il suo interesse risiede nella scoperta di tale fenomeno e non nella sua "rilettura". Invece, se un fenomeno è complesso, quindi possiede diverse interpretazioni, il suo interesse sarà rinnovato ogni qual volta, rileggendolo, si scoprono nuove interpretazioni possibili. In questo senso, la scoperta è un'azione di superficie – lo stupore di un evento nuovo – mentre l'interpretazione è un'azione di profondità in quanto si basa sulla rilettura, anche a livello mnemonico, di ciò che si è ascoltato. Risulta evidente che è l'azione di interpretare che permette di accedere alla complessità di un fenomeno. Per quanto l'interpretazione resti un'azione soggettiva essa radica i suoi fondamenti nella logica, azione del pensiero tutt'altro che soggettiva. Un'interpretazione cerca, logicamente, di attribuire dei significati a un dato fenomeno, basandosi su principi spesso calcolabili o descrivibili attraverso processi matematici semplici. Lo stupore invece è dell'ordine dell'inconscio, dell'attrazione per gusto, della meraviglia... La rilettura di un evento – condizione necessaria affinché possa esistere la complessità – implica che esiste una

“scrittura” di tale evento e che questa scrittura sia dissociata dal tempo del fenomeno che produce. Questa scrittura è la partitura.

Il codice musicale, o la scrittura musicale in senso più generico, – a partire dalla scrittura neumatica fino al pentagramma e alle interfacce grafiche a programmazione per oggetti – non è altro che una norma grafica che garantisce una corrispondenza tra il fenomeno “suono” e colui che deve interpretarlo. Si tratta di un codice visivo basato su simboli, scritti su un supporto, atto a controllare i parametri del suono, fenomeno invisibile che si propaga nell’aria. Grazie alla dissociazione tra scrittura del fenomeno, esecuzione e interpretazione di quest’ultimo è sempre stato possibile creare una distanza non solo ontologica tra la partitura scritta – simboli – e la musica eseguita – suoni – bensì anche una distanza di interpretazione. Grazie al fatto che la partitura scritta è un codice che permette di ri-eseguire una musica più volte, ogni rilettura di una partitura permette una sua possibile diversa interpretazione. In questa doppia distanza risiedono i possibili livelli di interpretazione che definiscono il grado – se così possiamo chiamarlo – di complessità di una composizione. Questo è vero in musica, a prescindere che sia di Sciarrino o di Bach. La complessità in musica è data anche dal rapporto tra gli elementi portatori di informazione, la loro quantità e la loro qualità.

L’informazione è veicolo di complessità e quest’ultima può suscitare un interesse “profondo”, la cui profondità è data dai livelli di rilettura possibile di un dato fenomeno. E non solo. La musica è arte e l’arte è interpretazione, vibrazione dell’anima di chi crea e di chi interpreta un evento. L’arte è comunicazione, veicolo controllabile nelle cause ma assolutamente non controllabile negli effetti. Questo controllo avviene tramite la scrittura. La scrittura avviene in “un presente” che si rinnova in ogni istante. Potremmo dire che la scrittura è sempre in “tempo reale”. La rilettura, invece, è la ri-attuazione di quel tempo reale in cui il compositore vive l’atto della creazione e che, nelle sue infinite riletture, riproduce le stesse circostanze in un nuovo tempo reale, quello dello spettatore. Il compositore, quando scrive, protende verso un’utopia per la quale l’attimo racchiuso nell’atto della creazione di un’opera d’arte si può estendere a tutti coloro che entrano in comunicazione con tale opera. Ogni volta che una composizione viene re-interpretata il tempo reale in cui il compositore ha scritto quella musica si ri-attualizza. La scrittura permette la complessità e la complessità, in musica, a condizione che sia intelligibile, permette tutto questo. Questo è vero in musica e assume in Sciarrino uno dei fondamenti della propria scrittura.

## *Timbro*

Nella musica scritta, gli elementi portatori di informazione sono quasi sempre associati alle “note musicali”. L’attenzione data – in passato tanto quanto oggi – alla loro disposizione (profili melodici), alle loro possibili strutture verticali (accordi o armonie) o articolazioni temporali (strutture temporali) ha sempre avuto un peso quasi di tipo egemonico. In questo, Salvatore Sciarrino rappresenta un’eccezione. La sua musica non segue questi canoni.

La produzione di Sciarrino testimonia in continuazione come l’attenzione del compositore siciliano sia rivolta, non solo alle note come portatrici di un valore nominale delle altezze, bensì al gesto musicale che le accompagna e che le trasforma in timbro.

Un suono, nelle sue componenti fisiche, è costituito da un insieme di suoni, detti suoni parziali. Questi, quando sono disposti in ordine “armonico” – cioè in rapporto di multipli della fondamentale – vengono chiamati suoni armonici. Quando invece non si trovano in rapporto armonico vengono definiti come in-armonici. Più un suono possiede parziali in-armoniche e più tale suono è costituito da una forte componente “rumorosa”. In parole più povere, quando un suono è più vicino al rumore che alla nota musicale allora significa che possiede più parziali in-armoniche di quelle armoniche. Ignorare questo fatto nella musica di Sciarrino sarebbe come ignorare l’esistenza degli accordi perfetti nella musica di Mozart.

L'utilizzo sistematico di modalità di produzione del suono attraverso tecniche non tradizionali – suoni soffiati, colpi di lingua, tremoli di armonici, glissandi per i fiati; suoni armonici, passaggio dal tasto al ponticello, glissandi di armonici per strumenti ad arco ecc. – è una costante della tecnica sciarriniana. È come se il valore nominale delle note fosse stato completamente rimpiazzato dal timbro che accompagna la nota stessa. A un’attenzione quasi strutturale per controllo delle figure si affianca una ricerca sfrenata del suono come timbro, come “effetto” che prevarica la nota stessa sulla quale esso si produce. Gli effetti, se così semplicemente possiamo definirli, che Sciarrino utilizza in modo massiccio, sono modalità strumentali che aggiungono molte componenti rumorose alla nota che le porta, trasformando quest’ultima quasi in un elemento trasfigurato. Il timbro in Sciarrino non è tanto la ricerca di fusioni strumentali o di suoni “nuovi” quanto la ricerca di una nuova espressività che solo nel timbro è possibile.

L’espressività infatti, negli strumenti che possono modificare il timbro del proprio suono, è data dal rapporto costante tra la parte “armonica” del suono e le sue componenti “rumorose”, in-armoniche. È noto che l’espressività sia il frutto di diversi parametri musicali: altezza, durata, localizzazione temporale e intensità. È meno noto, nella musica contemporanea in particolare, che anche il timbro – che non è un parametro bensì un fenomeno – è un elemento determinante per l’espressività. Per capire questo è sufficiente provare a cantare una melodia due volte con la stessa intensità, con le stesse durate e localizzazioni temporali e, ovviamente le stesse note. La prima volta cantatela come se steste piangendo; la seconda come se steste ridendo. Due espressività completamente diverse verranno indotte solo con il cambiamento del timbro. In Sciarrino la manipolazione del timbro secondo questo principio è la base della ricerca dell’espressività. Se il compositore cercasse l’espressività nelle altezze come si spiegherebbe la “de-materializzazione” quasi categorica dei suoni fondamentali? E se l’espressività risiedesse nell’agogica, perché creare delle figure musicali che spesso si manifestano sotto forma di timbro?

La scrittura di Salvatore Sciarrino è interamente basata sulla ricerca costante e sistematica di una dialettica tra suono e rumore, dove per rumore si devono intendere le componenti in-armoniche ottenute suonando strumenti tradizionali attraverso tecniche spinte ai loro estremi.

La de-materializzazione delle note musicali e la conquista delle componenti in-armoniche si manifesta, nelle partiture del compositore, in quella curiosa analogia tra i simboli scelti per la scrittura (i rombi tipici dei suoni armonici) e il risultato “quasi trasparente” della sua musica. La de-materializzazione delle note musicali e la valorizzazione del timbro prodotto fanno della musica di Sciarrino una musica “trasparente”, chiara e che divarica la rela-

zione tra figura scritta – codice simbolico – e risultato prodotto – fenomeno acustico.

Data questa impostazione estetica della musica di Sciarrino assistiamo a una emancipazione del calcolo strutturale come giustificazione del materiale, ai fini di una molto più forte attenzione per il timbro come elemento portatore di informazione. Si potrebbe leggere in questo un'analogia con la musica spettrale francese. Di fatto il legame è forzato. Per la musica spettrale è il suono stesso portatore di informazione attraverso i suoi cambiamenti nel tempo. Le composizioni degli anni '70 e '80 di Gerard Grisey e Tristan Murail, mostrano come per la musica spettrale l'articolazione avviene a livello della morfologia dello spettro di un suono e non a livello della sua articolazione nel tempo. In altre parole, per la musica spettrale la figura musicale è il suono stesso, confondendo la morfologia sonora con quella musicale.

Per Sciarrino, invece, il timbro è inteso come il risultato di un gesto strumentale che viene costantemente articolato nel tempo; il timbro non è concepito come contemplazione di un suono bensì come risultato di un'articolazione di gesti strumentali nel tempo. Questa articolazione nella musica di Sciarrino è chiaramente portatrice di espressività musicale.

## *Gesto*

La musica di Sciarrino riposa su tre paradigmi: gesto, virtuosismo e timbro. Questi tre archetipi trovano nella sua musica un nesso causale. Il gesto strumentale non è considerato come un elemento isolato e retorico, bensì come l'elemento costitutivo delle figure musicali. A questo gesto Sciarrino associa spesso un'agogica complessa, un virtuosismo che richiede un controllo dello strumento musicale che supera ampiamente l'utilizzo tradizionale degli strumenti acustici. Tale virtuosismo sfocia nella produzione di un universo sonoro cristallino, trasparente e flautato dando prevalenza più all'aspetto rumoroso (come abbiamo appena visto) di un suono che alla valenza nominale di una nota.

Da un lato possiamo trovare elementi che accomunano la musica del compositore siciliano a quella di Brian Ferneyhough o a quella di Luigi Nono. Forse questo potrà sembrare un accostamento forzato, ma di fatto, dopo una lettura più approfondita dell'opera di Sciarrino, emerge come evidente. La complessità delle figure musicali e l'accostamento di una complessità di esecuzione (spesso virtuosa) si avvicina molto alla posizione ideologica di Brian Ferneyhough o a quella della "New complexity" in generale. Lo sforzo richiesto allo strumentista, la precisione del gesto e la concentrazione eccezionale che ne è richiesta sono elementi comuni sia nel compositore inglese sia in quello siciliano. Al tempo stesso però i suoni tersi, l'impoverimento dei suoni fondamentali per prediligere la limpidezza degli armonici, la ricerca di modalità di esecuzione a volte prossime al silenzio, sono caratteristiche che ritroviamo ampiamente nell'opera di Luigi Nono.

Tuttavia in Sciarrino esiste una differenza che distingue la sua produzione dagli altri, creando uno stile che non è né confondibile né derivato da altri. In Sciarrino, per quanto ci possano essere dei legami evidenti con Nono e Ferneyhough, la figura musicale è al centro della concezione del materiale musicale; al tempo stesso però la figura è generata da una serie di "gesti" strumentali tra di loro connessi da un rapporto di causalità percettiva.

La parola “gesto” è forse una delle più misconosciute dall’epistemologia musicale. In musica se ne parla spesso con un alto livello di imprecisione. Per Brian Ferneyhough un “gesto musicale” è un’azione retorica: un colpo di gran cassa, un pizzicato, un glissato rapido... È quasi considerato come un elemento isolato dagli altri, capace di esistere da solo, senza legami con gli altri. Per Luigi Nono esso è un movimento del corpo capace di esprimere delle emozioni, quasi dei significati.

Da un punto di vista puramente epistemologico, di per sé un “gesto musicale” non è altro che un movimento “tonico” e intenzionale. È un’azione precisa capace di descrivere più che uno stato d’animo, una specifica intenzione. L’espressione “gesto musicale” è stata spesso inflazionata e ancora più spesso mal definita producendo un errore di categorie che ha portato in certi casi a confondere il “gesto” con la “figura” o, ancora peggio, con la “trama”<sup>1</sup>.

In Sciarrino è come se il gesto musicale avesse sempre una doppia necessità. La prima è la sua complessità di esecuzione che è associata al virtuosismo di esecuzione. La seconda è che non è quasi mai considerato come elemento isolato. Il gesto musicale è sempre un gesto strumentale ed è l’elemento costitutivo delle figure della musica di Sciarrino. Nella sua opera, il gesto è sempre associato allo strumento che potrà produrlo, al fatto che certi gesti possono essere prodotti solo da certi strumenti e non da altri. In questo modo, uno strumento non è più solo capace di produrre delle note bensì è come un dizionario di gesti possibili che definiscono un nuovo lessico musicale.

Per Sciarrino i gesti musicali non sono sufficienti per descrivere un’articolazione del timbro. Essi sono raggruppati in figure, che diventano la forma intermedia tra strutture musicali e strutture sonore. Queste sono costituite da un insieme di gesti che non sono elementi isolati (Ferneyhough) o espressioni di emotività (Nono), bensì morfemi (o elementi portatori di forma) che veicolano in modo quasi univoco la figura che essi stessi costituiscono. Se i gesti sono gli elementi costitutivi delle figure musicali nella musica di Sciarrino, è anche vero che essi sono il veicolo per un virtuosismo sia della scrittura sia dell’esecuzione.

## *Il virtuosismo*

Sembrerà strano, ma per descrivere il virtuosismo in Sciarrino è necessario parlare di intensità e volume dei suoni.

In musica esistono almeno tre modi per definire l’intensità del suono. Il più diffuso è il volume: con questo termine si intende la potenza che un suono possiede. Il volume può essere misurato con dei parametri precisi (decibel) che tuttavia non sono mai indicati su una partitura. Potremmo anche dire che il volume corrisponde alla “presenza” di un suono in un dato spazio.

In musica, però, si parla più spesso di intensità. Questa non corrisponde necessariamente al suo volume. In genere essa coincide con le indicazioni di *pp*, *mf*, *ff* ecc. Una nota emessa in *ff* da un flauto nel suo registro grave, non ha lo stesso volume di una nota suonata anch’essa *ff* da una tromba nel suo registro medio. Eppure, nella scrittura musicale, si utilizza la stessa intensità: *ff*. La terza definizione che troviamo, per definire la presenza di un suono, è la parola dinamica. Questa indica – al contrario della statica – il fatto che un suono per esistere, quando è emesso da uno strumento acustico, necessita di un movimento dinamico preciso. Non solo. In genere, per produrre un suono

*ff* si utilizza una dinamica maggiore di quella che si utilizza per produrre lo stesso suono in *pp*.

Queste distinzioni, che a una prima lettura possono sembrare secondarie, in realtà sono alla base dell'estetica di Salvatore Sciarrino e, se non vengono delinquate, rischiano, a nostro avviso, di essere sommariamente confuse.

Facciamo un esempio. Un coro canta fortissimo a 30 metri di distanza da un microfono. Se ne registriamo l'intensità abbiamo un valore dato (per esempio 3 decibel). Lo stesso coro sussurra pianissimo a pochi centimetri di distanza dallo stesso microfono ottenendo lo stesso valore di 3 decibel. Per un microfono i due suoni hanno la stessa intensità e lo stesso volume: 3 decibel. Per un microfono intensità e volume sono la stessa cosa, e non esiste la dinamica. Per noi no. Per noi esiste una differenza profonda: siamo in grado di capire che il coro che canta fortissimo a 30 metri produce uno sforzo dinamico maggiore di quando sussurra a qualche centimetro dal microfono. Sciarrino utilizza in modo espressivo – ancora una volta – un aspetto dell'acustica e del cognitivismo. Se si chiede di eseguire in *pp* e molto rapidamente delle figure musicali che richiedono un controllo strumentale molto complesso, significa che state chiedendo un importante sforzo dinamico mantenendo un volume debole. Paradosso. È come se si chiedesse al coro di sussurrare a qualche centimetro di distanza dal microfono producendo però un sforzo dinamico considerevole.

In questo risiede una gran parte del virtuosismo nelle partiture di Sciarrino. Per produrre gli effetti che Sciarrino scrive sono quasi sempre necessari dei gesti strumentali che possono essere prodotti con un grande dinamismo. Il virtuosismo non è una leziosità fine a se stessa bensì è la condizione affinché il timbro che Sciarrino ricerca possa essere prodotto. In questo esiste il rapporto di necessità e causa tra gesto, virtuosismo e timbro. In questo troviamo un'estetica che cerca l'espressività attraverso un timbro strumentale che può essere prodotto solo da "gesti" specifici. Non solo: questi gesti sono gli elementi costitutivi di figure musicali che hanno una doppia complessità, timbrica ed esecutiva. Se da un lato il timbro è un fenomeno percepibile, la difficoltà esecutiva diventa percepibile quando il gesto diventa virtuoso attraverso la sua dinamica.

## *Conclusione*

In una visione un po' semplicista della musica – tipica di un revisionismo dell'ultimo ventennio della musica contemporanea – si è soliti attribuire un valore semantico a un tema musicale, piuttosto che a una frase musicale. È come voler dire che «do re mi fa sol» abbia in sé un senso, un significato. Sostenere questa posizione significa sostenere che la musica abbia una semantica e quindi, come tutti gli elementi portatori di significato, la musica produca un senso. In genere un significato è condivisibile – anche tra più etnie di lingua diversa – attraverso un ragionamento logico, vero o falso, o attraverso un protocollo di traduzione. Se questo fosse vero in musica, saremmo tutti d'accordo sul dire che, essendo un significato condivisibile attraverso un ragionamento logico, sappiamo con certezza cosa Beethoven abbia voluto dire scrivendo la sua terza sinfonia. E questo non è vero. La "morfogenesi del senso" non può che avvenire nell'ambito della logica propria del linguaggio e della parola. La musica è altro.

La musica di Sciarrino è costituita da due grandi categorie di fenomeni: la prima è descritta dalle strutture musicali che, semplificando, possiamo dire cor-



risponde al valore nominale delle note. La seconda è descritta dalle strutture sonore. Nessuna delle due è portatrice di significato e tanto meno di una semantica. Entrambe possono essere evocatrici di emozioni; entrambe possono essere portatrici di “espressività”. Le strutture sonore sono proprie del timbro e quelle musicali proprie della scrittura che incarnano nella “figura”, la più alta espressione dialettica del materiale musicale.

La musica di Salvatore Sciarrino si schiude all’interno di queste due frontiere. Attenzione: frontiere e non limiti. Queste permettono il passaggio continuo da una dimensione a un’altra. Nella sua musica coesistono elementi morfologici propri della scrittura musicale che si trasformano in elementi propri della produzione del suono. La musica oscilla tra “sonoro” e “musicale”.

L’estetica di Sciarrino è descrivibile attraverso la ricerca di una espressività interamente “scritta” sottoforma di gesto, timbro che oscilla tra componenti armoniche e componenti rumorose ed elevata “dinamica” di esecuzione, dissociata dall’intensità acustica.

In genere ogni estetica cerca di definire cosa per essa sia il “bello”. La ricerca del bello – e speriamo che nel nuovo millennio se ne possa parlare senza averne più paura – non può essere una ricerca di superficie, poiché il bello secondo i canoni più antichi è in primo luogo espressione di una profondità. In questo la complessità gioca un ruolo fondamentale. Infatti, essa non assicura in nulla che una musica sia “bella”, tuttavia un’estetica che rinuncia a priori alla complessità si assicura in tutto e per tutto di non poter accedere all’espressione di una profondità. La complessità così come il bello non sono fenomeni ma giudizi. Come tali necessitano tempo, rilettura – anche a livello solo mnemonico – e riflessione.

Il bello esiste quando, a ogni rilettura di un fenomeno, quindi a diversi livelli di profondità, si rinnova l’effetto di “stupore” e “meraviglia” come se ancora una volta fosse il primo ascolto. La complessità accessibile e intelligibile permette di portare a livello di superficie di ascolto piani formali paralleli, percorsi di lettura multipli, interpretazioni diverse. L’insieme di queste “decodificazioni” cognitive in Sciarrino passano attraverso un virtuosismo dell’esecuzione senza il quale non sarebbero possibili. Non solo: la complessità esiste tanto nelle strutture delle figure musicali, quanto nelle strutture sonore dei timbri che produce. È come se nella sua musica esistesse un’eredità propria dell’elettroacustica completamente integrata nel gesto strumentale.

Sempre in generale, le categorie nelle quali l’arte si identifica, anche all’interno di un positivismo sfrenato, non sono categorie assolute, ma sempre e comunque relative alla persona che le ha scelte. Questo impone una riflessione sulla logica stessa dell’arte.

Parlare di complessità e di sistemi complessi come premessa estetica non è mai stato sufficiente. Infatti la premessa necessaria a una qualsiasi estetica è il passaggio obbligatorio attraverso la percezione. E la percezione tende al semplice. La percezione si basa su fenomeni consequenziali privi di qualsiasi significato. Tale significato viene attribuito dalla nostra ragione a livello mnemonico, quando cerchiamo di interpretare – quindi di decodificare – un fenomeno che abbiamo percepito e memorizzato. Sembra che complessità e percezione siano in conflitto. Quasi per definizione ciò che è troppo complesso, viene spesso identificato come indecifrabile e privo di un qualunque significato. Viene quindi dimenticato, scartato.

In questo sembra contraddittorio il fatto che possa esistere una musica fondata sui principi della complessità. Eppure in musica, e lo sappiamo tutti, la com-

plessità è sempre esistita. E la musica di Sciarrino rientra perfettamente in questa traiettoria. La sua complessità è data da diversi livelli di espressività tutti convergenti nella figura musicale e tutti leggibili a più livelli di ascolto. La sua complessità è paragonabile a quella che noi attribuiamo ai cristalli: strutturata e trasparente.

## *Note*

<sup>1</sup> Crediamo che questo errore di categorie – uno tra i tanti prodotti dalla musica contemporanea del seconda parte del XX secolo – sia emerso da una traslazione impropria tra lingue diverse. Infatti l'inglese “gesture, figure and texture” o il francese “geste, figure, texture” o l'italiano “gesto, figura e trama” non sono così facilmente traslabili da una lingua a un'altra e meriterebbero un'attenzione maggiore.