

Gianfranco Vinay

*Cinque sfide musicali*¹

Le sonate per pianoforte di Salvatore Sciarrino

*... misurarsi continuamente col proprio limite,
sino a sconfiggere nell'impossibile...*

Nella produzione di Sciarrino ogni genere musicale (capricci per violino, pezzi per flauto ecc.) si sviluppa secondo principi simili a quelli che sono alla base dell'evoluzione della sua opera complessiva, ma adattati allo specifico ambito musicale. L'atteggiamento compositivo è il medesimo. Ciò che cambia è il tipo di "approccio antropologico", per usare un'espressione cara al compositore. E cioè il modo di servirsi delle caratteristiche organologiche di ogni strumento (o gruppo strumentale) per «inventare suoni, dunque tecniche nuove che la tradizione consolidata impediva di cogliere»².

Sciarrino rivendica un'idea di modernità che può anche fare a meno di nuovi strumenti, perché la vera modernità sta nella capacità di far scaturire il nuovo ovunque si annidi; dunque, anche e specialmente dagli strumenti tradizionali rigenerati dall'originalità e dall'intensità della visione sonora. Il nuovo non è la ricerca di effetti da aggiungere al repertorio della sperimentazione, ma la creazione di nuovi mondi sonori che valorizzino e potenzino le peculiarità espressive e tecniche di ogni strumento.

Mondi sonori che non intendono affatto escludere la tradizione in quanto tale, ma la "tradizione consolidata", vale a dire la tradizione divenuta cliché, standardizzazione, convenzione sedimentata, e che in quanto tale impedisce una rigenerazione del linguaggio. Con la tradizione intesa come patrimonio creativo e come stimolo incessante a un confronto e a un superamento, Sciarrino ha sempre intrattenuto un dialogo intenso. Superamento dei limiti della "tradizione consolidata" significa anche superamento dei limiti delle tecniche e delle prassi strumentali. La composizione prima, e l'esecuzione poi, come sfida. Nel caso delle *Sonate per pianoforte* una sfida tanto più strenua perché rivolta direttamente al cuore meccanico dello strumento. Sciarrino non aggira il problema trasformando il pianoforte in un'arpa o in un gamelan, ma forzando meccanica, tecnica e prassi esecutive, alla scoperta di risorse segrete ma connaturali allo strumento.

La pubblicazione delle *Cinque Sonate per pianoforte* in un volume unico (Ricordi, Milano 1997) invita a un'esplorazione della geografia sonora di queste opere utilizzando la partitura come mappa per cercare di evidenziare le linee di forza e l'itinerario complessivo di ognuna di esse. Nel caso della musica di Sciarrino, rappresentata in forma di grafico prima di essere stesa in partitura, quest'esplorazione "topografica" è particolarmente importante per via delle strette interrelazioni fra gesto e tracciato sonoro.

Il dato che più di ogni altro può forse servire a situare la *Prima Sonata per pianoforte* (del 1976) nel contesto generale dell'itinerario creativo di Sciarrino è la stretta contemporaneità con i *Capricci per violino* con i quali il gesto pianistico

e le figure sonore condividono diversi caratteri: l'arabesco, la dissolvenza, la volatilità, la volubilità («Volubile» è il tempo prescritto al *Quarto Capriccio*). Un quarto di secolo fa, quando queste due opere furono composte, tra virtuosismo violinistico e virtuosismo pianistico in versione sciarriniana deve essersi realizzato quel corto circuito che il violinismo di Paganini aveva fatto scattare in Liszt, inoculandogli il virus del virtuosismo trascendentale, l'ebbrezza di chi forza i limiti di uno strumento per spingersi oltre.

Nella raccolta delle *Cinque Sonate per pianoforte*, la *Prima* occupa da sola poco meno della metà delle pagine. Poiché dura soltanto un paio di minuti in più della media delle prime quattro, evidentemente la lunghezza della partitura dipende da ragioni tipografiche (l'uso di una notazione per lo più a caratteri grandi), ma anche linguistiche (il decorso lineare della maggior parte degli elementi). Quando si osserva attentamente la figura serpentina che la trascorre da cima a fondo ci si accorge che, indipendentemente dalla foggia che assume, essa deriva dalla trasposizione e dall'inversione di un gruppetto di cinque suoni, di cui quattro a distanza di toni interi e il quinto a salto intervallare più ampio. Il "gesto" pianistico minimale è il germe dell'andamento sonoro. La sonata sciarriniana si annuncia fin dall'inizio come un organismo che si espande e si contrae. Un organismo che respira con una periodicità che è qui definita dal costante impiego di una dinamica in crescendo dal nulla e in diminuendo al nulla. La velocità di esecuzione («Furioso e incalzando sempre»), impedendo la percezione dei singoli suoni, trasforma i disegni in grumi o in filamenti, in fosfemi sonori che baluginano e si perdono.

Ai tragitti a serpentina della figura principale si alternano quelli in diagonale degli altri elementi tematici: un disegno arpeggiato in contrappunto fra le due mani e diverse figurazioni di notine quasi sempre collocate nel registro acuto o iperacuto della tastiera (un trillo composto, delle scale ascendenti o discendenti, un trillo collocato alla confluenza di scalette discendenti e ascendenti). Anche i disegni più tradizionali del trillo, della scala o dell'arpeggio, decontestualizzati e defunzionalizzati rispetto ai linguaggi originali, entrano in un campo gravitazionale totalmente nuovo, trasformandosi anch'essi in figure sonore che interagiscono fra loro.

L'enunciazione iniziale (p. 3) di tre delle principali figure sonore (la serpentina, l'arpeggio e il trillo composto) realizza una drammatica apertura dello spazio sonoro con squilibri improvvisi fra il registro grave in cui borbottano le serpentine, il registro acuto da cui strapiomba l'arpeggio discendente e il registro iperacuto in cui si sposta la serpentina seguita dal suono perlato del trillo composto. Nel periodo successivo, compreso fra due soste risonanti («lasciar vibrare», p. 3, rigo 4 – p. 4, rigo 2), il contrasto è ancora più pronunciato perché l'arpeggio è replicato e il trillo composto risuona nelle regioni iperacute.

D'ora in avanti la serpentina assume un'importanza crescente. Dopo diverse spole fra registro grave e registro acuto, essa sosta per qualche po' nel registro centrale fissando per la prima volta l'immagine sonora (p. 7, rigo 3 – p. 8, rigo 1) e rivelando così una certa affinità con il pianismo raveliano. Nell'episodio più esteso in cui la figura continua a ondeggiare nel registro centrale (p. 37, rigo 2 – p. 39, rigo 2), l'attivazione del terzo pedale mette ancor più in risalto questa somiglianza. Da un punto di vista formale ed espressivo, episodi di questo genere hanno la funzione di sospendere per un momento la tensione determinata dai continui movimenti. Alla conclusione del primo di questi episodi compare, come appendice del trillo composito, la figura della scala cromatica di notine (p. 8, rigo 4). Inizia quindi un primo dialogo fra la serpentina e la figura del trillo alla confluenza di frammenti di scalette cromatiche discendenti e ascendenti di notine, qui introdotta per la prima volta (p. 9).

A questo punto tutte le figure principali sono entrate in campo. Ognuna di esse, oltre a dialogare con le altre, qualche volta assume un ruolo da protagonista. Più di ogni altra la serpentina, e però anche gli arpeggi (p. 41, rigo 3 – p. 32, rigo 2; p. 46) e le diverse figure di notine, infilate insieme in lunghe collane di perline sonore (p. 29, rigo 5 – p. 30, rigo 2; p. 32; p. 39, rigo 4 – p. 40, rigo 5). Nell'ultima sezione (p. 49 – p. 52) sono proprio gli arpeggi a prendere il sopravvento sulle altre figure, cui si aggiunge verso la fine una gragnuola di accordi dissonanti da eseguirsi «con furia disperata» (p. 51, rigo 3).

A eccezione di uno degli episodi centrali di cui si è parlato, soltanto all'inizio e alla fine della sonata Sciarrino alona di risonanze il disegno curvilineo con l'uso del terzo pedale. Nella parte finale, l'inserzione di corone sempre più lunghe paralizza progressivamente il movimento.

La *Seconda Sonata per pianoforte*, del 1983, appartiene a un periodo di intenso rinnovamento tanto nell'ambito della musica strumentale (*Introduzione all'oscuro* per 12 strumenti; *Autoritratto nella notte* per orchestra, 1982; *Codex purpureus* per trio d'archi, 1983; *Centauro marino*, 1984) che in quello della musica per voce(-i) e strumenti (*Efebo con radio* e *Vanitas*, 1981; *Lohengrin*, 1983). La sperimentazione di nuovi suoni e di nuove soluzioni drammaturgiche e compositive trasforma il mondo sonoro di Sciarrino, che va organizzando secondo nuovi principi lo spazio in cui effetti sonori e figurazioni inedite si attraggono e si respingono.

Dietro l'impulso di tale rinnovamento, anche la strategia compositiva della sonata pianistica si trasforma. Se tipico della *Prima Sonata* era il movimento inesausto e vorticoso di figure che si rincorrevano come stelle filanti di suono attraverso lo spazio acustico, caratteristica della *Seconda* è invece una messa in risonanza di questo spazio per mezzo di deflagrazioni più o meno eclatanti di figure musicali che si alternano e si avvicinano secondo una periodicità irregolare, intercalate da altre figure più fluide e pulviscolari. Ognuna delle deflagrazioni, secondo le componenti armoniche e acustiche delle diverse figure, proietta sullo spazio acustico colori ora lucidi ora opachi, che divengono tinte dominanti quando la figura ricorre più frequentemente, mescolandosi per risonanza a quelle delle figure più fluide e pulviscolari. La frammentazione continua del movimento e la presentazione scaglionata delle figure che si avvicinano nel corso della composizione creano una strutturazione della forma e un meccanismo mnemonico caratteristici della drammaturgia sonora di Sciarrino.

Del tempo musicale della *Prima Sonata*, la *Seconda* condivide una sola delle due prescrizioni: il «furioso». Fin dall'inizio, l'inserzione di lunghissime corone che punteggiano la ripresa iterata di un evento sonoro eclatante, simile a metallo percosso, preannuncia la nuova strategia compositiva (p. 57). Queste corone non hanno soltanto la funzione di principiare con una respirazione profonda per poterla poi accelerare in seguito, «furiosamente», ma anche quella di creare con il sostegno del terzo pedale delle casse di risonanza alla deflagrazione sonora, prodotta dalla combinazione di un accordo di tre suoni all'acuto e di un frammento di scala cromatica discendente al grave, entrambi nei registri estremi della tastiera. La ripetizione dell'evento è costantemente variata sia dalla reiterazione del frammento scalare al grave sia da una lieve modificazione dell'accordo. Lieve, ma percettibile, nonostante il registro iperacuto.

Improvvisamente, l'esplosione sonora è seguita da una proliferazione di accordi consonanti che, eseguiti rapidamente a due mani, abbozzano la figurazione di un tremolo mobile, ondeggiante e pulviscolare (p. 57, rigo 3). È un preannuncio degli

sviluppi futuri, ma Sciarrino, gran drammaturgo del suono, tende la corda dell'attesa, riprendendo ancora qualche volta l'evento esplosivo. Ora, però, l'assenza delle corone crea un effetto di accelerazione che si sfoga in una rapidissima scalata cromatica dalle regioni ipergravi a quelle iperacute, a seste fra le due mani quando la scala raggiunge il registro medio (p. 57, rigo 5). La ricomparsa del tremolo mobile di accordi alla fine della figurazione cromatica, che ridiscende infine a frammentini di scala ascendente (p. 58, rigo 1), sigla l'inizio degli sviluppi, nel corso dei quali questa figurazione, variamente orientata, risuona dopo ogni evento (più o meno) eclatante come una sorta di scia di risonanza armonica.

Dapprima è l'evento eclatante dell'inizio a essere ripreso, in entrambe le versioni accordali, o anche solo il frammento cromatico al grave. Quindi, dopo alcune iterazioni sempre più insistenti, compare un elemento nuovo (p. 59, rigo 2): un grappolo intrecciato fra le due mani a cluster mobile, che si alterna alle riprese dell'evento eclatante. L'introduzione improvvisa di un accordo di quinte al grave (p. 60, rigo 4), alterando il rapporto dialettico fra dissonanze e risonanze consonanti stabilito dalla risposta dei tremoli mobili di accordi a ogni deflagrazione dell'evento eclatante o serpeggiare cromatico del grappolo intrecciato, segna l'inizio di nuovi sviluppi. Progressivamente gli accordi di quinte invadono dal basso l'intero campo sonoro, a guisa di corale solenne, eliminando gli altri nuclei tematici e rispondendo a se stessi un paio di volte con figurazioni rapide, in sostituzione dei tremoli mobili di accordi.

L'eccezionalità di questo evento, quando ricorre la seconda volta (p. 62, rigo 2), è sottolineata dalla sospensione improvvisa sia del movimento, bloccato su un punto coronato, sia del terzo pedale, attivato fin dall'inizio della sonata. Dopo alcune baluginanti comparse dei tremoli mobili di accordi, interrotte da punti coronati ma già di nuovo alonate dalle risonanze del terzo pedale, il movimento riprende alternando il corale di quinte con il tremolo mobile di accordi. Gli accordi di quinte sono poi sostituiti da accordi di quarte (p. 62, rigo 6), e di conseguenza anche gli accordi dei tremoli mobili si fanno più opachi (le terze minori prendono il posto delle terze maggiori).

La coda inizia con un ritorno improvviso in *fff* dell'accordo eclatante dalla risonanza di metallo percosso, preparato da lancinanti glissandi discendenti (p. 63, rigo 4), cui rispondono le evanescenze sonore («perdendosi») di terzine di notine precedenti a moto cromatico per seste: una figurazione che riecheggia la *Berceuse* di Chopin. Assieme ad altre figurazioni (i tremoli mobili di accordi, la scala cromatica a seste fra le due mani che serviva da diaframma fra l'introduzione e gli sviluppi, e una nuova figurazione a scala diatonico-cromatica) l'evanescente traccia di memoria chopiniana risponde alla risonanza metallica degli accordi percossi nelle regioni estreme della tastiera. Come già nell'introduzione, anche nella coda pause coronate sospendono a tratti il movimento frammentando la successione dei periodi e creando attese.

L'evocazione di una scheggia mnemonica della *Berceuse* di Chopin, suggerita probabilmente per associazione con la scala cromatica per seste, così come il corale di quinte sovrapposte, memore di atmosfere armoniche care a Ravel, ci mostra il modo in cui la tradizione filtra nel linguaggio musicale e nel mondo sonoro sciarriniano: per risonanza simpatica. E non è una semplice metafora. Come già si è visto precedentemente, il momento in cui nella *Prima Sonata* la figura a serpentina maggiormente richiama il pianismo raveliano è quando la sua immagine, fissata per un po' alla stessa altezza sonora, *risuona* sugli armonici attivati dal terzo pedale.

La continua sfida con lo strumento e con se stesso stimola però Sciarrino anche a un atteggiamento più accentuatamente dialettico nei confronti del passato, di un passato prossimo ancora carico di implicazioni emotive ambivalenti. Sciarrino non ha mai condiviso un certo dogmatismo e un certo tecnologismo dell'avanguardia darmstadtiana, ma ha sempre seguito con molta attenzione e interesse l'evoluzione e gli esiti artistici dei suoi capiscuola. Nella *Terza Sonata per pianoforte*, del 1987, egli si appropria di schegge minime di opere pianistiche di Boulez (*Structures premier livre*) e di Stockhausen (*Klavierstück XI*) le rifonde e le ingloba nel proprio mondo sonoro. La sonata si basa dunque su una dialettica storica, estetica e stilistica a un tempo:

Nata da un'idea di equivalenza possibile fra stato della materia sonora e caratteri storico-morfologici, la *Terza Sonata* si muove tra due forze cosmiche non astratte, bensì personalizzate. E all'ascolto riconosceremo l'ebollizione materica di Darmstadt paritorire i nuclei organici di Sciarrino.

È questo uno spunto alla drammatizzazione della storia, quella epocale e quella individuale, così che la musica rispecchi all'infinito il tema della nascita, l'emergere del nuovo entro il panorama dal quale si andava differenziando.

Inoltre, le evoluzioni dei suoni nel tempo compositivo echeggiano l'intera parabola del mio linguaggio pianistico, fuori dei compiacimenti di un diario. Proprio il taglio fortemente critico (forse ironico, anche), l'eccitazione fantastica, l'incalzante sfaccettare della polifonia dimensionale, il tutto rende all'epos il fragile appiglio biografico.

Negando ogni uso citazionistico del preesistente, anche la prospettiva storica può far sgorgare l'affabulazione musicale. Apposta sono stati miscelati vari frammenti di Boulez e Stockhausen, che furono modelli di riferimento.³

Mentre, come si è visto, nella *Seconda Sonata* la frammentazione della forma non impediva alle figure costantemente riprese di colorare con le loro risonanze zone estese dello spazio acustico, nella *Terza* l'avvicendamento di un maggior numero di figure e di episodi crea un senso più acuto di frammentazione e di sfrangiamento, espressione e riflesso delle implicazioni dialettiche della sonata. Sensazione di discontinuità e di congestione sonora determinata non solo dalla natura delle figure, ma anche dal rispecchiamento della microforma nella macroforma: una sorta di imbuto che si restringe per compressione degli eventi nello spazio acustico come nel tempo (la seconda parte è la ripresa scorciata della prima).

Uno dei primi abbozzi di questa sonata rappresenta una figura conica spezzettata in segmenti. Conica è la figura darmstadtiana «a gruppi fittissimi di salti» che vengono compressi rapidamente fino a trasformarsi in un legato lineare. Già alla fine della sua prima enunciazione, l'inserimento di cluster che ne spezzano la continuità (p. 67, rigo 2) manifesta il carattere ben poco conciliante del confronto fra i due mondi. Carattere immediatamente confermato da un secondo episodio compreso fra due punti coronati (p. 67, righe 2-3). Per un periodo piuttosto lungo, concluso dal respiro di un breve punto coronato (p. 69, rigo 6), la figurazione a gruppi fittissimi di salti ha anche modo di fare più volte la spola tra la versione originale e quella retrograda, senza essere interrotta da bruschi interventi di cluster o di grappoli intrecciati a cluster mobile; spesso, però, è alterata nella sua struttura interval-lare originaria e ricostruita mediante ricuciture di diversi spezzoni (p. 68, righe 4-6).

Quando essa, dopo il breve punto coronato, vieppiù spezzata e impreziosita di trilli e di note in rilievo che ritagliano motivi all'interno dei pulviscoli sonori, giunge alla punta del cono, la sua ripresa è procrastinata dall'inserzione di un episodio durante il quale grappoli intrecciati a cluster mobile prendono per la

prima volta il tempo di risuonare per effetto del terzo pedale e delle pause fra essi interposte (p. 70, rigli 4-5). Alla fine di una successiva ripresa della figurazione a cono, inframmezzata a cluster mobili di grappoli intrecciati, compare per la prima volta, di sfuggita, la sonorità di metallo percosso dell'accordo ai limiti della tastiera (p. 71, rigo 2). Essa ritorna poi, seguita da un cluster (p. 72, rigo 2), per siglare la prima comparsa in questa sonata della figurazione a scala diatonico-cromatica, introdotta alla fine della *Seconda Sonata*. Bisogna però attendere la comparsa di un disegno di notine arpeggiate alla destra, contrappuntato da notine sparse trillate alla sinistra, emanazione della figurazione pulviscolare (p. 72, rigo 5), perché ricompaia la sonorità metallica dell'accordo, preannunciando più estesi sviluppi del nuovo disegno (p. 73, rigli 2-3 e 5-6).

Anch'esso subisce la sorte comune di essere spezzato da altre figurazioni, fra cui quella composta da due cluster simultanei ai limiti della tastiera seguiti da due grappoli intrecciati a cluster mobile nel registro centrale (p. 74, rigo 1), figurazione che sarà alla base della *Quarta Sonata*. Queste sonorità eclatanti provocano un maggiore scompiglio nella figurazione di notine ad arpeggi alla destra e a notine trillate alla sinistra, che verrà brutalmente spezzata da glissandi plurimi discendenti e da scalette ascendenti. Viene ora reiterato il motivo dei grappoli intrecciati a cluster mobile (p. 74, rigo 5) che, dopo esser stato anch'esso interrotto dall'inserzione di altri elementi, darà origine a un episodio delicato basato su un continuo far eco a se stesso (p. 74, fine del rigo 6 – p. 75, rigo 1). La *Quinta Sonata* prenderà avvio dal riecheggiare di questa figura.

Lo spazio sonoro del pianoforte viene quindi trascorso da cluster a moto contrario che si irraggiano verso le zone estreme. Fra gli scoppi tumultuosi di questi passaggi, una scaletta cromatica raggiunge progressivamente le zone iperacute della tastiera, mentre i grappoli sonori frequentano di preferenza le zone gravi (p. 75, rigli 2-5). Quando i grappoli sonori cominciano a frequentare le zone iperacute (p. 76, rigo 2) inizia una lenta progressione verso il grave, che coinvolge anche i «gruppi fittissimi di salti» frammentati in spezzoni. Il loro asse, dapprima orientato verso l'acuto, si inclina verso il grave, per cui alla fine il sempre più ripido andamento discendente delle note si muta in glissandi plurimi che strapiombano dall'acuto al grave (p. 76, rigo 4 – p. 77, rigo 1). La discesa dei grappoli sonori verso il grave ricomincia, ma alla fine dell'episodio si inverte l'andamento del movimento complessivo, che, pur continuando a procedere verso il grave, inizia da altezze sempre più acute (p. 77, rigli 5-6). L'intera sezione è un esempio molto significativo di curvatura dello spazio sonoro secondo Sciarino, che tre anni dopo questa sonata, nel 1990, ha composto, sempre per pianoforte, la *Variazione su uno spazio ricurvo*.

La ripresa (da p. 77, rigo 6, alla fine) è una sintesi scorciata e condensata degli episodi salienti della parte precedente (5 pagine contro 11). Fin dall'inizio la figurazione conica a «gruppi fittissimi di salti», secondo la definizione dello stesso Sciarino, è spezzata dall'interpolazione degli eventi eclatanti (cluster verticali e grappoli intrecciati a cluster mobile). Dopo il punto coronato si passa ora subito all'episodio dei grappoli intrecciati a cluster mobile, risonanti sul terzo pedale e interpolati a frammenti della figurazione iniziale (p. 78, rigo 3), che nella prima parte erano preceduti dalla prima comparsa dell'accordo ai limiti della tastiera risonante come metallo percosso. Nella ripresa, questo elemento non ha più bisogno di essere annunciato, e quindi compare già congiunto con la figurazione che combina assieme arabeschi di arpeggi di notine alla destra e notine trillate alla sinistra (p. 79, rigo 3; p. 79, rigli 5-6; p. 80, rigli 1-2).

La figura sonora del cluster ai limiti estremi della tastiera, seguito da grappoli intrecciati a cluster mobile nel registro mediano, è direttamente inglobata nell'episodio dei cluster che si espandono a moto contrario (p. 80, rigo 5), prefigurando in tal modo ancor più i campi di risonanza della *Quarta Sonata*. Nel finale, la curvatura dello spazio sonoro è ancora più pronunciata. Nell'episodio che precede il passo in cui i frammenti della figurazione iniziale sono progressivamente inclinati verso il basso (p. 81, righe 5-6) le linee scalari e vettoriali ascendenti e discendenti sono poste maggiormente in evidenza. Nell'episodio successivo e conclusivo (p. 82, righe 3-6) è ancora più evidente il chiasmo fra l'andamento discendente della successione di grappoli e l'andamento complessivamente ascendente determinato dalla salita progressiva dei grappoli all'inizio di ogni discesa.

La *Terza Sonata per pianoforte* è una sonata traboccante di figure sonore: una vera e propria miniera; oltre a riprenderne alcune dalla *Seconda Sonata*, anticipa quelle che saranno alla base delle due seguenti, fungendo quindi da cerniera fra le ultime quattro. La *Quarta Sonata*, del 1992, è basata su un unico gesto pianistico: due cluster simultanei eseguiti in registri per lo più lontani o estremi della tastiera, cui seguono due grappoli di tre note a moto contrario, per lo più intrecciati a cluster mobile e per lo più suonati nei registri centrali. Alle risonanze armoniche dei cluster simultanei, simili a metallo percosso quando sono eseguiti in regioni estreme della tastiera, si aggiungono quelle dei grappoli, che risuonano come onde di risacca. Un gesto che il pianista deve compiere con la regolarità e la resistenza di un esercizio ginnico, e che richiede in più una sorta di sdoppiamento percettivo. Il risultato di questo gesto è un effetto sonoro eclatante e complesso, la cui fenomenologia è l'intermittenza fra la gestione dell'estremità e del centro percettivo. Per spiegare le intenzioni poetiche e compositive connesse a questo fenomeno di intermittenza psicoacustica, Sciarrino, nella nota di programma alla *Quarta Sonata*, ricorre alla figura sonora della "forma a finestra":

Una tra le forme più caratteristiche degli ultimi anni si dovrebbe chiamare forma a finestra, finestre di tempo.

Essa consiste nell'interferire di dimensioni parallele. Chi lavora abitualmente con l'intelligenza artificiale e i computer forse ha già afferrato quello che intendo.

D'altra parte, è quasi il rivelarsi di un fatto a noi connaturato. Poiché qualcosa di analogo avviene continuamente nella vita d'un uomo: mentre compiamo un'azione vengono in mente altre cose, e la nostra coscienza funziona nell'intermittenza, passando rapidamente dal tempo dell'azione reale a quello mentale.

Sebbene la tecnica del montaggio abbia influenzato il linguaggio artistico, pure, essa non basta a spiegarlo. Anzi il senso della frantumazione di un percorso unico, il moltiplicarsi delle dimensioni, la simultaneità simulata, la follia del tempo, insomma, sono invenzioni, costruzioni consapevoli del musicista.

Dunque è attraverso il taglio brusco della continuità temporale che irrompe l'altro, che il tempo può saltare e manifestare una diversa prospettiva del medesimo percorso. Una sola composizione risulterebbe più ricca, se costituita da universi intrecciati. Si tratta infatti di un'iperforma, perché viene ad articolare più strati linguistici, e non tanto le unità sonore del singolo strato. La velocità di riconoscimento attraverso la finestra, la stessa traumaticità del taglio hanno una loro inerzia, che in genere pone intorno ai valori medi le durate dei blocchi temporali.

Proprio su queste scale agisce la *Quarta Sonata*, con un opportuno snellimento degli elementi, stringe tra loro le finestre sino a rendere veramente percepibili due percorsi cinematici simultanei. L'accelerazione dei valori medi induce di nuovo una sorta di continuità anche se duplice: e ciò consente, verso l'estremità opposta della scala, altre più ampie finestre globali.⁴

L'iterazione costante del gesto e della figura intermittente trasforma il pianoforte in una cassa di risonanza di onde sonore che, opportunamente modulate, creano tragitti sempre diversi. Per diversificare questi tragitti, Sciarrino varia costantemente sia l'andamento e il registro dei cluster e dei grappoli sia le dinamiche dei tre piani sonori (cluster gravi, cluster acuti e grappoli).

Il confronto fra alcuni passi della sonata può dare un'idea di questa strategia compositiva. Nel corso del primo periodo della sonata (p. 85, rigo 1, fino alla pausa) i cluster superiori rimangono dapprima alla stessa altezza iperacuta, mentre i cluster gravi ascendono; quindi la situazione si ribalta: i cluster ipergravi rimangono alla stessa altezza e quelli acuti salgono verso il registro iperacuto. I grappoli, prima alla stessa altezza, discendono verso l'ottava inferiore in una dinamica sonora che cresce da *ppp* a *ff*, per diminuire poi da *ff* a *pp*. La dinamica sonora dei cluster è diversa da quella dei grappoli (prima: *mf* che cresce a *ff* e decresce a *p*; poi: *ff* sempre), ma identica per entrambi i loro due piani sonori. Il movimento delle risonanze di questo primo episodio è determinato da un chiasmo fra l'andamento discendente dei grappoli e l'andamento ascendente dei cluster (anche loro a chiasmo: prima i gravi, poi gli acuti), e dalla diversità fra la dinamica dei due piani sonori estremi e quella del piano sonoro mediano.

Se osserviamo il periodo che precede la prima fuoriuscita di grappoli strapiombanti dalle regioni iperacute (p. 87, rigo 4) ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa. Entrambi i piani sonori dei cluster rimangono per un po' alla stessa altezza (rispettivamente iperacuta e grave), mentre i grappoli ascendono rapidamente dal registro medio a quello iperacuto, e a ogni piano è assegnata una diversa dinamica: ai grappoli, da *ff* a *ppp*, mentre ai cluster, dinamiche fra loro opposte (da *ff* a *pp* agli iperacuti e da *ppp* a *ff* ai gravi). I tragitti delle risonanze sono pilotati questa volta sia dal moto ascendente dei grappoli sia dalle dinamiche diverse dei piani sonori.

Dopo due altri periodi interrotti nuovamente dalla fuoriuscita di grappoli ora iterati alle regioni iperacute (p. 88, rigo 2) ora da quelle strapiombanti verso il registro grave (p. 88, rigo 4), entrambe le volte interpunktati da cluster, inizia una ripresa dell'intera prima parte fino al primo interludio (p. 88, rigo 4 – p. 91, rigo 3). A parte una maggiore mobilità dei grappoli del registro centrale, all'inizio la ripresa è testuale, ma in seguito, all'interno della stessa incastellatura musicale, mutano le dinamiche e talvolta anche i movimenti dei grappoli. E tanto basta perché i tragitti delle risonanze mobili mutino rispetto alla versione iniziale. La modificazione dello spettro acustico per mezzo delle dinamiche è infatti l'altro principio-cardine dell'intera sonata.

Dopo un'altra fuoriuscita dei grappoli strapiombanti, intercalati questa volta non solo da cluster ma anche dalla sonorità metallica di accordi iterati alle regioni estreme della tastiera, sono ripresi due altri periodi: dapprima (p. 91, rigo 4 – p. 92, rigo 3) pressoché l'intera seconda pagina della partitura (p. 86), quindi, dopo un'altra breve alterazione della regolarità del gesto sonoro abituale, una buona parte della terza (p. 87, righe 2-4). Mentre nel primo caso Sciarrino introduce dinamiche nuove rispetto a entrambe le volte in cui questa sezione si ripresenta (la seconda, nel corso della prima ripresa, da p. 89, rigo 3, a p. 90, rigo 3), nel secondo caso si tratta di una ripresa integrale della seconda versione (p. 91, righe 1-3).

L'interludio divergente che segue (p. 93, rigo 2) è questa volta dominato dalle sonorità metalliche degli accordi percossi nelle regioni estreme della tastiera. Segue una coda (da p. 93, rigo 2, alla fine) la cui funzione conclusiva è determinata sia da un'intensificazione dei movimenti sonori compressi in periodi più brevi e diver-

sificati sia attraverso una progressiva uscita fuori campo dei grappoli. L'iterazione di un do iperacuto nell'episodio in cui il gesto sonoro di base inizia a disarticolarsi e a perdere la sua continuità (p. 94, rigli 3-4) comunica la sensazione inquietante di un meccanismo che sta arrestandosi per esaurimento della carica.

La *Quarta Sonata*, oltretutto una sfida percettiva determinata dall'iterazione costante del gesto e della figura intermittente, è anche una sfida lanciata allo strumento che, per mezzo dei suoi stessi elementi meccanici, si trasforma in un eccitatore, in un amplificatore e in un modulatore di risonanze mobili. L'ultima sfida è la trasformazione del pianoforte in strumento "parlante". È questa l'indicazione di tempo della *Quinta Sonata con 5 finali diversi*, del 1994:

Dunque ora il pianoforte vuol parlare; singhiozza e forse ride, non sappiamo esattamente. Sono piccoli insiemi di suoni che creano un timbro diverso non solo dalla voce, ma anche da quello del pianoforte tradizionale. Esso mugugna, parla come può una macchina, al di sotto dell'umano. Sembrerà strano che proprio tale inferiorità renda più espressivo il pianoforte. Un'eco sempre presente sigilla col vuoto ogni frase. Cupe o luminose, risonanze variano lo spazio.⁵

I «piccoli insiemi di suoni» sono i grappoli intrecciati a cluster mobile che già ricorrevano nel corso delle due sonate precedenti e che, come si è visto, nella *Terza Sonata* avevano avuto anche modo di dialogare brevemente e di risponderci in eco (p. 70, rigli 3-4, e p. 73, rigo 1). Nella *Quinta Sonata con 5 finali diversi*, la costante variazione nella combinazione dei grappoli, nel loro avvicendamento e nella frequenza delle loro comparse, nella disposizione e nell'alternanza fra i diversi registri, crea quella dialettica fra simmetria e asimmetria, fra regolarità e irregolarità, caratteristica dei linguaggi animali e umani. Il motto che rimane più impresso nella memoria come una sorta di interpunzione o di verso ricorrente (secondo la specie alla quale lo si voglia apparentare) è l'abbinamento di due grappoli in successione immediata.

In un primo tempo questo dialogo si mantiene nell'ambito del registro centrale con scivolate verso il grave. L'improvvisa (e per ora isolata) comparsa dell'accordo ai limiti della tastiera, con il suo suono lancinante di metallo percosso (p. 102, rigo 2), fa salire un po' più verso l'acuto l'ambito in cui i grappoli sono iterati in primo piano o in eco. L'ambito è quindi nuovamente circoscritto al registro centrale, e le iterazioni si fanno sempre più lunghe e insistenti (pp. 104-5, rigo 1), finché il riecheggiamento fra il motto dei due grappoli abbinati, diradando la successione degli eventi, prepara l'ingresso di un cupo rimbombo di suoni ipergravi (p. 105, rigo 3), cui rispondono i grappoli, ora in primo piano, ora in eco (la *Terza Sonata* concludeva su un episodio di questo tipo: p. 82, rigo 6).

L'ingresso di questo nuovo elemento ha come effetto immediato di destabilizzare il registro centrale, per cui i grappoli dapprima salgono un po' più verso l'acuto (p. 106, rigo 1) per poi discendere verso il grave (p. 106, rigo 3 – p. 107, rigo 4). Talvolta, in coda a qualche grappolo, inizia a comparire una scia di notine (pp. 108-9) che assume un'estensione e un rilievo maggiori quando è interpuntata dal suono di metallo percosso dell'accordo ai limiti della tastiera (p. 109, rigo 4, e p. 111, rigo 4). Un dialogo serrato fra i grappoli è bruscamente interrotto dalla sonorità incandescente di una coppia di questi accordi, cui riecheggia, come da lontananze smisurate, una nuova figura anch'essa ai limiti della tastiera, ma in *pppp*: la nota più acuta dell'accordo (la bemolle) percossa unicamente dal secondo scappamento, sostenuta in *ppp* da note e accordi al registro ipergrave (p. 112, rigo 2). A essa rispondono segmenti di scale infinite («sempre

traslucide» e «un poco meccaniche», p. 112, rigo 3), che assegnano alla scia sonora un profilo figurale più marcato e un ruolo autonomo.

Quest'ultima figura, con andamento ora ascendente ora discendente, si avvicinerà d'ora in avanti alle due altre ai limiti della tastiera dalle dinamiche e dalle sonorità opposte, annichilendo per un certo tratto la figurazione iniziale, la cui reiterazione al registro iperacuto (p. 113, rigo 3) e al registro ipergrave (p. 117, righe 1-2) delimita questo episodio da cui viene bandita. Poco per volta ritornerà nel campo sonoro. Dapprima il suo motto a grappoli abbinati farà una comparsa fugace, costretto fra le due figurazioni ai limiti della tastiera dalle dinamiche e dalle sonorità opposte (p. 118, rigo 2); quindi, sempre inserita fra queste figurazioni, la coppia di gruppetti abbinati darà vita a un episodio più esteso, digradando dalle regioni iperacute fino al registro centrale (p. 119, righe 3-4).

Nella sezione che precede la coda, trascorsa da una nuova figurazione a scalette diatonico-cromatiche (figurazione già ricorrente nella *Terza Sonata*) introdotta (p. 120, rigo 3) dopo una delle tante repliche dell'accordo fortissimo ai limiti della tastiera, i dialoghi fra i grappoli sonori che si rispondono in eco sono costantemente interrotti dall'intrusione delle altre figure. Dopo una serie di rintocchi degli accordi ai limiti della tastiera per la prima volta risonanti a ondate di crescenti (p. 123, righe 1, 2), sono le figure più fantomatiche e lemuristiche della sonata che conducono al finale: le scalette abbinate di notine e la corda acutissima percossa dal secondo scappamento sullo sfondo di debolissimi suoni ipergravi.

Come preannunciato dal titolo, del finale Sciarrino offre cinque versioni diverse: «l'interprete ha così la possibilità di decidere l'esito del pezzo. Ciò che cambierà ogni volta è il senso dell'intero percorso, la sua direzione e, globalmente, l'esperienza esecutiva e dell'ascolto»⁶.

Qual è stato finora «il senso del percorso», «la sua direzione» e «l'esperienza esecutiva e dell'ascolto»? Dopo un lungo e sempre più fitto dialogo dei «piccoli insiemi di suoni» a eco fra loro, le altre figure sono entrate a poco a poco di soppiatto, occupando progressivamente l'intero spazio sonoro, fino a mettere al bando per un po' i «piccoli insiemi di suoni», che sono ritornati infine, ma costretti ormai a un ruolo subalterno. Un dramma sonoro in tre atti. Secondo l'estensione, la prevalenza dell'una o dell'altra figura, il modo con cui sono intrecciate e in cui il movimento cessa, la conclusione può essere più o meno brusca, più o meno conciliante, più o meno violenta, più o meno imperiosa, più o meno misteriosa.

Il finale I (p. 128), il più conciso, interrompe il movimento lasciando in sospeso una scia di notine. Nel finale II (pp. 129-30) si alternano evanescenti figurazioni in notine all'interazione degli accordi ai limiti della tastiera, che concludono la sonata. Anche il finale III (pp. 131-2) conclude in *ff* con la medesima figurazione che, costantemente ripresa, si impiglia però in quella dei grappoli.

Il finale IV (pp. 133-4), eseguito da Maurizio Pollini in occasione della creazione salisburghese, reintroduce il «parlato» iniziale ora intercalato dagli accordi ai limiti della tastiera, e si conclude in *ppppp* sul rumore meccanico di un si iperacuto seguito da un do altrettanto iperacuto e da una caduta a strapiombo su un ultimo grappolo intrecciato a cluster mobile alla regione grave.

Anche la quinta e definitiva versione, direttamente connessa alla sonata (pp. 124-7), conclude con un dialogo fra grappoli intrecciati a cluster mobili e fantasmi di note iperacute, ma, alle figurazioni degli accordi iperacuti percossi *ff* e dei cluster mobili, aggiunge quelle di scalette cromatiche e di accordi di notine.

Nel terzo e nel quarto finale, all'interno di due periodi di grappoli iterati, intercalati da un intervento furioso di accordi nelle zone iperacute, Sciarrino ha inserito in parentesi quadra l'espressione [«O Freunde»] da correlarsi a quella [«nicht diese Töne»] posta sul primo rigo della sonata. Afferma il compositore a proposito di queste citazioni:

La composizione parte da una frammentaria citazione beethoveniana: *Nicht diese Töne*. Non più suoni. Voci.

Non si tratta di un omaggio o di una trovata blasfema. È necessario oggi riannodare i fili che ci collegano alle nostre origini, capire l'antico con il moderno e viceversa; non vogliamo condannarci ad essere incompleti. Io credo che Beethoven, alla luce dell'epoca informatica, abbia ancora qualcosa da insegnarci.

Spesso nelle sue opere pianistiche comparivano dei recitativi, la musica diventava drammatica. Per Beethoven il canto stesso era parola portata dai suoni. Ebbene, ciò che è inanimato, lo strumento meccanico, forzato a recitare, cominciò allora a farci capire le meraviglie di essere uomini.

Il bisogno di autosuperamento, misurarsi cioè continuamente col proprio limite, sino a sconfinare nell'impossibile: in questa sfida mi pare consiste quella parte di coscienza odierna a cui diamo il nome di Beethoven.⁷

Il dramma rappresentato in puri termini sonori nella *Quinta Sonata con 5 finali diversi* è quindi il dramma stesso della creazione, le sue contese tra forze opposte e conflittuali, le sue sfide perenni per cercare di superare le inerzie e i limiti tanto soggettivi che oggettivi, «sino a sconfinare nell'impossibile». Se si tiene presente che Sciarrino nel suo libro sulle *Figure della musica* interpreta l'inizio del finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven proprio in questa chiave, si può meglio comprendere il rapporto fra intenzioni poetiche e allusioni⁸.

Note

¹ Pubblicato per la prima volta in AA.VV., *Ovunque lontano dal Mondo*, a cura di Enzo Restagno, Longanesi & C., Milano 2001, qui riprodotto per gentile concessione dell'editore e della Fondazione Micheli.

² Salvatore Sciarrino, *Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte*, nota di programma.

³ *Ibid.*

⁴ Id., *Quarta Sonata per pianoforte*, nota di programma. Alla "forma a finestra" Sciarrino ha dedicato i due ultimi capitoli del suo libro *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

⁵ Id., *Quinta Sonata per pianoforte*, nota di programma.

⁶ Id., Appendice alla *Quinta Sonata per pianoforte*, in Id., *Cinque Sonate per pianoforte*, Ricordi, Milano 1997, p. 128.

⁷ Id., *Quinta Sonata per pianoforte*, nota di programma.

⁸ Id., *Le figure della musica da Beethoven a oggi* cit., pp. 108-11.