

Mattia Merlini

Per una tassonomia dei silenzi musicali

Intervento presentato presso il 52° Congresso AISS: "Forme del Silenzio"

Ospitato dall'Università di Bologna, Bologna, 07-09.11.2024

Un problema mistificato

Sul silenzio, anche in musica, è già stato scritto molto, ma troppo spesso allo studio attento e rigoroso di un fenomeno così particolare si è sostituito l'abbandono a tendenze eccessivamente cariche di retorica, votate alla metafora e in fin dei conti misticheggianti (cfr. Rodríguez Bravo 2021). Se è vero che il silenzio stesso ci insegna che molte volte assediare concettualmente ciò che si insegue porta solo al suo ulteriore allontanamento, è anche vero che la vaghezza di solito non aiuta a far progredire la conoscenza, se non attraverso le vie della poesia a cui alcuni cosiddetti filosofi avrebbero forse fatto meglio a dedicarsi a tempo pieno. Io stesso ho mossi i miei primissimi passi nel mondo della ricerca interessandomi al silenzio forse non nel modo più edificante, ma già allora con la chiara volontà di cercare delle basi meno nebulose, da cui oggi cerco di ripartire con maggiore maturità filosofica e soprattutto musicologica. A tal fine andrò a fare un punto sulla tassonomia dei silenzi musicali (cfr. Rodríguez Bravo 2021, Syroyid 2020, Syroyid 2021), rimaneggiando nomenclature proposte da altri studiosi o da me in passato (Merlini 2017) per proporre una visione sintetica e illustrarla servendomi di esempi tratti dai repertori di cui mi occupo prevalentemente, ovvero la *popular music* e la musica per audiovisivi, con la volontà di alleggerire lo studio del silenzio di un altro fardello, che grava anche sui lavori più vasti, attenti e allineati anche ai miei fini (es. Syroyid 2020): quello dell'accostamento esclusivo del silenzio a una sfera "alta" della cultura. Un atteggiamento sordo alla pervasività del silenzio, a cui gli ambiti più pop della cultura non sono certo impermeabili. Ambiti che, tra l'altro, basandosi su musica registrata permettono di ampliare il discorso a dimensioni finora assai poco esplorate.

Silenzi mistici e trascendentali

Proprio per la mia volontà diradare i fumi mistico-metafisici che circondano l'argomento, limiterò a pochi cenni i miei riferimenti a una delle prime cose a cui si tende a pensare parlando di silenzio in musica: la celebre *4'33"* (1952) di John Cage. Il silenzio era per Cage il coronamento massimo di quell'opera di liberazione della musica dal controllo dell'artista, in linea con alcuni elementi fondativi del pensiero Zen (Arias Puyana 2018; Cage 2010 [1961]). Ma nell'estetica di Cage il silenzio viene tematizzato *esplicitamente*; esso non è costitutivo dell'opera né contribuisce alle sue fattezze, ma è l'opera e in quanto tale assume un valore concettuale autonomo e in qualche misura mistico. Parlo per questo di silenzi *mistici*, che però ci riguardano poco.

Ci sono poi quei silenzi *trascendentali*, che costituiscono, pur nella loro radicale nullità, le condizioni di possibilità del suono, ma che si collocano a cavalcioni sullo steccato che delimita il confine tra fisico e metafisico. Del resto, come segnalato a più riprese (es. Lissa 1964; Rodríguez Bravo 2021) e anche dallo stesso Cage (2010 [1961]), il silenzio non compare mai nella sua forma completa e assoluta: è semplicemente incompatibile con il nostro sistema percettivo. Lo suggerisce anche Giovanni Piana quando, nella sua *Filosofia della musica* (1991) parla del *silenzio profondo* e del *silenzio mormorante* come di due tipi di carta su cui si scrive il suono, di cui però soltanto il secondo, più increspato, si dà all'esperienza – ma solo come sfondo su cui si staglia l'immagine sonora, la zattera sull'abisso silente di Jankélévitch (2001 [1961]). Parlo in questo caso di silenzi *metafisici*.

Un'altra tipologia di silenzi trascendentali – legati soprattutto al contesto dal vivo – sono quei silenzi *di cornice* in cui riunisco una serie di fenomeni silenziosi di contorno messi in evidenza da studiosi come Carlo Migliaccio (2004) ed Emanuele Ferrari (2013). Il silenzio prima e dopo l'esecuzione del pezzo durante un concerto (silenzi *ante* e *post*), il silenzio *intorno* alla musica, il silenzio *dell'*ascoltatore contemplante o *nell'*ascoltatore che fa spazio dentro di sé per accogliere la musica. Fin qui ancora si tocca poco la materia musicale...

Funzioni percettivo-espressive

Procediamo quindi oltre i silenzi mistici e metafisici, dove si collocano quei silenzi archetipici che rappresentano, a mio avviso, la declinazione di gran lunga più gravida di conseguenze interessanti per lo studioso. Sono anzitutto questi i silenzi che possono aspirare a fungere da punteggiatura o addirittura da parola o frase, anziché semplicemente da foglio su cui scrivere il suono. È importante innanzitutto sottolineare che essi possono essere *orizzontali* – che riguardano cioè quella dimensione diacronica dello sviluppo musicale che Philip Tagg (2012) chiamerebbe “diatassi” – oppure *verticali*, che vanno compresi entro una scansione sincronica della musica, sul piano cioè della sincrisi di Tagg (2012), anche se necessitano anch’essi di un “prima” e di un “dopo” per essere individuati. Categorizzare questi silenzi significa mettere a fuoco il “come”, che ci mette al corrente di quali manipolazioni sonore opera il silenzio per ottenere determinati risultati. *Quali* risultati? Questa è una domanda che concerne il “cosa”, nel senso della funzione percettivo-espressiva svolta da quei silenzi. Combinando diversi “come” con diversi “cosa” è possibile ottenere tassonomie piuttosto coerenti e descrittive. Un grosso contributo circa il “cosa” è dato da Elizabeth Margulis (2007: 246), che definisce i silenzi “acusticamente unidimensionali, ma percettivamente multidimensionali” proprio perché, pur giocando tutti di privazione, vanno a stimolare dinamiche percettive diverse a seconda del contesto. Il silenzio può allora essere percepito come *con-fine* tra brani e sezioni; come *interruzione* di qualcosa che la musica sembrava suggerire essere imminente; oppure come promotore di un’*introspezione* capace di rivelare le aspettative interiori o la propria situazione emotiva, come fossero degli spazi di riflessione. Aggiungerei che i silenzi possono fungere anche da *catalizzazione* per l’attenzione andando a rompere la continuità sonora; da *rinforzo* perché capaci di conferire maggiore potenza a singoli suoni circostanti per contrasto; oppure da *rivelazione*, nel senso che fanno emergere strati del suono che altrimenti sarebbero rimasti nascosti (termini usati in Arias Puyana 2018 con accezioni diverse).

Silenzi archetipici verticali

Partiamo con alcuni esempi di quelli che sono i silenzi archetipici forse meno ovvi, ma non per questo poco diffusi: quelli verticali. Si tratta di silenzi che agiscono sulla stratificazione della musica, andando così a rosicchiarne il tessuto in modi più o meno evidenti. Thomas Clifton (1976), per esempio, parla di silenzi *dello spazio registrale* (che colpiscono specifiche zone di un registro strumentale), mentre Zofia Lissa (1964) esprime un'idea simile attraverso i silenzi *parziali* (che riguardano cioè specifiche parti, intese come strumenti o insiemi di strumenti). Li riunirei entrambi nella sovra-categoria dei silenzi *selettivi*, che riguardano appunto singoli elementi dell'impasto sonoro o della tessitura di uno strumento. Questi silenzi si manifestano con grande frequenza, per esempio, nel repertorio jazz e fusion, quando tra un assolo e l'altro gli strumenti solisti tacciono, lasciando trasparire l'impalcatura sottostante. Nel brano 'Chameleon' (1973) di Herbie Hancock, per esempio, una breve parte solista di batteria costituisce un silenzio parziale con funzione di *confine* tra l'esposizione del tema e la successiva parte degli assoli improvvisati, che inizia tra l'altro riprendendo il giro di basso iniziale, spogliato anch'esso di tutte le sovrastrutture. Nell'ambito della musica registrata, inoltre, è possibile ammutolire stratificazioni non solo verticali, ma anche relative all'orizzontalità dello *spazio stereofonico*. Nel brano 'Leaving Entropia' (1997) dei Pain of Salvation, la chitarra acustica è bilanciata totalmente sulla sinistra, lasciando inizialmente il canale destro completamente muto. Quando esso viene occupato dalla voce, a livello psicoacustico persiste comunque un senso di vuoto nello spazio centrale, che come un rasoio silenzioso tiene separati i due canali dialoganti.

Verticali sono anche quelli che Lissa (1964) chiama silenzi *dinamici*, che vanno ad attenuare il suono fino alle soglie dell'insondabile. Introducendo nuovamente la musica registrata, però, è possibile effettuare una distinzione. In molti casi, infatti, la dinamica riguarda l'*intensità* direttamente derivata dall'energia impiegata nell'atto di suonare lo strumento. Per esempio, all'inizio di 'Raider II' (2011) di Steven Wilson, piano e clarinetto scompaiono in un

silenzio carico di attesa, che svolge non solo una funzione *introspettiva* e di *rivelazione* di alcune sonorità distorte in sottofondo, ma anche di *confine*, come rivelato da una violenta irruzione del riff principale, che travolge l'orecchio teso dell'ascoltatore. In studio di registrazione, però, il silenzio può attenuare l'intensità della musica anche attraverso espedienti di missaggio, il più vistoso dei quali è la dissolvenza. Nel brano 'Candlelight Fantasia' dei Symphony X, per esempio, la dissolvenza inizia a scolorire l'ennesima ripetizione del ritornello, ma ben presto si scopre che ad essere sottratta all'udito dell'ascoltatore è in realtà una parte inedita, in cui il cantante abbandona il testo per lasciarsi andare in vocalizzi che, tuttavia, sarà concesso udire soltanto per pochi, scoloriti istanti. In questo modo il silenzio, in combutta col nuovo materiale musicale, *catalizza* ancora di più l'attenzione dell'ascoltatore, che non vuole perdersi gli ultimi istanti di sviluppo. Anche questo tipo di silenzio *di volume* può essere considerato un silenzio dinamico.

Silenzi archetipici orizzontali

Parlando di silenzi archetipici orizzontali si arriva a parlare dei silenzi più platealmente udibili, anche se spesso questi non sono messi a fuoco dalla nostra attenzione in modo diretto, bensì contribuiscono a modellare la musica per così dire "dall'interno", bucherellandone il tessuto e permettendole così, in ultima analisi, di essere qualcosa di differente da una fascia sonora indistinta – proprio come accade col linguaggio verbale (Khatchadourian 2015). Alcuni di questi silenzi sono chiamati da Lissa (1964) *timbrici* e riguardano le qualità sonore degli strumenti – il loro inviluppo ADSR, diremmo oggi. I timbri bilanciano infatti in modi differenti le dosi di silenzio da dedicare a ogni fase del loro inviluppo, risultando in sonorità puntuali ed effimere oppure altre più gradualmente estese e/o a rilascio più lungo. In 'Miss You' di Trentemøller, per esempio, una delle linee melodiche principali è suonata da un timbro elettronico dall'attacco molto marcato e dal rilascio breve, entro un contesto che, nella sua

essenzialità, ne valorizza la puntualità e il suo essere immerso in un ambiente sonoro desolato, il cui carattere è accentuato anche dall'evidente riverbero.

In qualche misura impliciti nel materiale musicale, ma sempre più vicini alla pausa dura e pura, sono i silenzi *ritmici* (Lissa 1964), fondamentali per esempio nella costruzione delle sincopi, ma anche di alcune articolazioni specifiche (come lo staccato) e di dinamiche agogiche legate per esempio a sensazioni di arresto ed esaurimento dell'energia. Anche qui si possono mettere in luce ulteriori sfaccettature. All'inizio della versione 2020 del brano 'Kokoro yo Genshi ni Modore', tratto dall'anime *Neon Genesis Evangelion* (1995) sentiamo molto chiaramente il peso del silenzio, rilevante almeno quanto l'asciutto suono sintetico che costituisce la cellula ritmico-armonica alla base della strofa. Sentiamo però anche un'altra cosa, ovvero la distillata asetticità del silenzio *digitale*, ben diverso non solo da quello ottenibile nel regno dell'*analogico*, ma soprattutto da quello "impuro" proprio dell'esperienza *dal vivo* (Judkins 2011). Le condizioni materiali dietro alla produzione del fonogramma possono quindi fungere da "modificatori della grana" del silenzio, per come si rende disponibile all'ascolto. Un altro esempio di silenzio ritmico è offerto dai Meshuggah, che all'inizio del pezzo 'In Death – Is Death' (2005) si cimentano in una plateale ricerca di "pesantezza" e, come spesso accade nella loro musica, in questo processo il silenzio ha un ruolo fondamentale. Esso, infatti, contrapponendosi di netto ai "più che più che fortissimi" unisoni degli strumenti, funge da *rinforzo* permettendo loro di risaltare in tutta la loro aggressività, data dalla presenza di un elevato delta tra le intensità dei due eventi sonori.

Molti di questi silenzi possono essere resi graficamente come *pausa*, forma tanto scontata quanto fondamentale di silenzio musicale che, seguendo Lissa (1964), ha la particolarità di sottostare ai principi agogici, metrici e ritmici del discorso musicale. Questi silenzi, come rimarcato da Ferrari (2013: 35), non sono espressivamente neutri, bensì "partecipano alle strategie espressive e ai giochi comunicativi della musica tanto quanto i suoni". Questo è vero a maggior ragione quando la pausa stessa si pone come oggetto dell'attenzione, e il

silenzio diviene così *comunicatore* (Margulis 2007), un segno (anche se di qualcosa di assente, cfr. Rodríguez Bravo 2021) al pari di ogni altro elemento musicale, con tuttavia una peculiarità: molto più di altri elementi musicali, il suo significato dipende dal contesto (Arias Puyana 2018; Khatchadourian 2015; Rodríguez Bravo 2021; Syroyid 2020), e qui ci si sposta in larga parte dal campo percettivo a quello semantico. È questa l'altra faccia della medaglia dell'essere "acusticamente unidimensionali, ma percettivamente [e semanticamente] multidimensionali" (*ibid.*): può emergere pluralità soltanto attraverso l'accostamento del monodimensionale a quelle pluralità in grado di colorarlo per prossimità, generando in questo caso una relazione di mutua definizione. Per dirla con Clifton: "il silenzio articola il suono, mentre il suono conferisce al silenzio un carattere specifico" (1976: 164). Nel tentativo di spiegare le cangianti proprietà espressive del silenzio in musica, ho preso in prestito (Merlini 2017) alcuni concetti appresi durante le lezioni di uno dei miei mentori, Paolo Spinicci (2017), che mi risulta siano rimasti inediti dopo quasi un decennio. Particolarmente importante risultava essere il cosiddetto di "approfondimento diegetico", ovvero la disponibilità delle proprietà espressive "apparenti" di qualunque configurazione artistica (e non solo) a comunicare qualcosa di anche significativamente diverso a seconda di come vengono contestualizzate, ovvero di come si integrano nel racconto circostante. In questo senso il silenzio è una cellula staminale totipotente, capace come poche altre cose di assumere su di sé la coloritura semantica offerta da quello stesso contesto a cui contribuisce a dare forma. Per questo ha poco senso spingersi molto oltre nella definizione specifica di configurazioni archetipiche e conviene semmai adottare un approccio ermeneutico-ideografico, che si serva anche di strumenti semiologici per indagare i mutevoli significati dei silenzi nei loro contesti.

Resta però spesso possibile valutare anche la funzione percettivo-espressiva di questo tipo di silenzi, specialmente quando questi si relazionano con *altri stimoli sonori...* e visivi. Per esempio, ascoltando il brano 'Harmonium in the Well' (2018) di Nils Frahm fino alle sue battute finali, possiamo sentire chiaramente i suoni meccanici dello strumento

emergere dalle lunghe pause – silenzi dotati di funzione di *rivelazione* – tra un accordo e l'altro. Quando, poi, un fonogramma è sincronizzato a *immagini* in movimento, diventa possibile individuare dei modificatori del significato. Prendiamo una scena dal film *The Sheltering Sky* (1990) di Bernardo Bertolucci. La musica di Ryūichi Sakamoto, attraverso i suoi silenzi, permette non solo al montaggio di sincronizzare i cambi di inquadratura agli accordi, ma soprattutto di accompagnare la scena senza soffocare il senso di contemplazione isolata e silenziosa che stanno vivendo i protagonisti nel vasto scenario naturale. Chiudo con un esempio che non solo mi conduce presso il mio attuale campo di ricerca, ma che per la sua radicalità permette di scomodare quasi tutte le funzioni incontrate finora. Si tratta di una scena narrativamente centrale del videogioco *Final Fantasy VII* (1997) che contiene una brusca interruzione della musica in favore di un silenzio totale, a cui segue una ripresa del brano a pieno regime – che rivela la precedente presenza di silenzi parziali. Interruzione, catalizzazione, rinforzo e potenzialmente anche introspezione sono all'opera qui, e l'effetto è ulteriormente rafforzato dal fatto che l'interruzione e la ripresa della musica dipendono direttamente dall'*interazione* del giocatore con le finestre di dialogo, mandate avanti premendo un tasto, rendendosi così anche responsabile dell'attivazione dell'evento sonoro.

Conclusione

Anche se quanto visto in questa presentazione ha forse un valore più fenomenologico che altro (cosa che tradisce la mia formazione), credo che a partire da qui si possa, con un approccio più eminentemente semiotico, indagare il modo in cui ogni silenzio si carica non solo di funzioni specifiche fondamentali per l'esperienza musicale, ma anche di funzioni semantiche che dialogano con altri elementi del brano, contribuendo al suo significato complessivo. Un compito inesauribile e difficilmente conciliabile con la mia smania di classificazione, ma non per questo meno degno di sviluppi nella ricerca futura – forte di una base sistematico-fenomenologica a cui spero di aver dato oggi un piccolo contributo.

Appendice

Silenzi mistici				
Silenzi trascendentali	Silenzi metafisici	Silenzio profondo		
		Silenzio mormorante		
	Silenzi di cornice	Silenzio ante		
		Silenzio post		
		Silenzio intorno		
		Silenzio dell'ascoltatore		
		Silenzio nell'ascoltatore		
Silenzi archetipici	Silenzi archetipici verticali	Silenzi selettivi	Silenzi dello spazio registrale	
			Silenzi parziali	
			Silenzi dello spazio stereofonico	
	Silenzi archetipici orizzontali	Silenzi dinamici	Silenzi d'intensità	
			Silenzi di volume	
		Silenzi archetipici orizzontali	Silenzi timbrici	
			Silenzi ritmici	
Pause				

Funzione percettivo-espressiva	Modificatore della grana	Modificatori del significato	Tassonomia granulare
Confine	Analogico	Suoni extra-musicali (discografia)	Inesauribile indagine semiologica e approccio ermeneutico-idigrafico
Interruzione			
Introspezione	Digitale	Immagine (cinema)	
Catalizzazione			
Rinforzo	Dal vivo	Interattività (videogiochi)	
Rivelazione			

Riferimenti

- Arias Puyana, I. (2018). *El silencio musical: Ontología y semiótica*. Tesi di laurea, Universidad Autónoma de Madrid.
- Cage, J. (2010 [1961]). *Silenzio*, ShaKe.
- Clifton, T. (1976). "The Poetics of Musical Silence", *The Musical Quarterly* 62, pp. 163-181.
- Ferrari, E. (2013). *Ascoltare il silenzio: Viaggio nel silenzio in musica*, Mimesis.
- Jankélévitch, V. (2001 [1961]). *La musica e l'ineffabile*, Bompiani.
- Judkins, J. (2011). "Silence, sound, noise, and music", in T. Gracyk & A. Kania (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, pp. 14-23.
- Khatchadourian, H. (2015). *How to Do Things with Silence*, De Gruyter.
- Lissa, Z. (1964). "Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22, pp. 443-454.

- Margulis, E. H. (2007). "Moved by Nothing. Listening to Musical Silence", *Journal of Music Theory* 51, pp. 245-276.
- Merlini, M. (2017). *Le proprietà espressive del silenzio in musica*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano.
- Migliaccio, C. (2004). "Quasi niente, più che più che pianissimo", in N. Polla-Mattiot (ed.), *Riscoprire il silenzio*, Baldini Castoldi Dalai, pp. 103-122.
- Piana, G. (1991). *Filosofia della musica*, Guerini.
- Rodríguez Bravo, Á. (2021). "Is Silence a Sound? Ten Principles Towards an Expressive Theory of Silence", *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 4, pp. 8-24.
- Spinicci, P. (2017). "Dieci lezioni sulle proprietà espressive". Dispense corso universitario in *Filosofia teoretica* tenutosi presso l'Università degli Studi di Milano, reperibili presso: http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~spinicci/2016_17LT/corso2017%20a.pdf (ultimo accesso: 28/10/2024).
- Syroyid, B. S. (2020). *Analysis of Silences in Music: Theoretical Perspectives, Analytical Examples from Twentieth-Century Music, and In-Depth Case Study of Webern's Op. 27/iii*. Tesi di dottorato, Universiteit Leuven.
- Syroyid, B. S. (2021). "Towards a Unified Taxonomy of Musical Silences: A Review of Classifications on the Functions of Musical Silences and Pauses", presentato presso il convegno *SysMus Aarhus Denmark 2021*, Aarhus Universitet.
- Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. MMMSP.