

Mémoriale (...explosante-fixe... originel)

...par hasard et pas rasé...
S. Gainsbourg

La definizione di *...explosante-fixe...* è problematica: più che di pezzo vero e proprio sarebbe forse meglio parlare di materiale. Un materiale decisamente “tombale”, e per l’occasione della presentazione (come osatura di un futuro pezzo *in memoriam* di Igor Stravinsky, † 6-4-1971) e per le successive utilizzazioni (tra cui per l’appunto *Mémoriale*, omaggio al flautista Lawrence “Larry” Beauregard, † 4-9-1985), ma tuttavia estremamente vivo e vitale come dimostrano le molte versioni del pezzo che si sono originate nell’arco di un periodo lungo più di vent’anni.

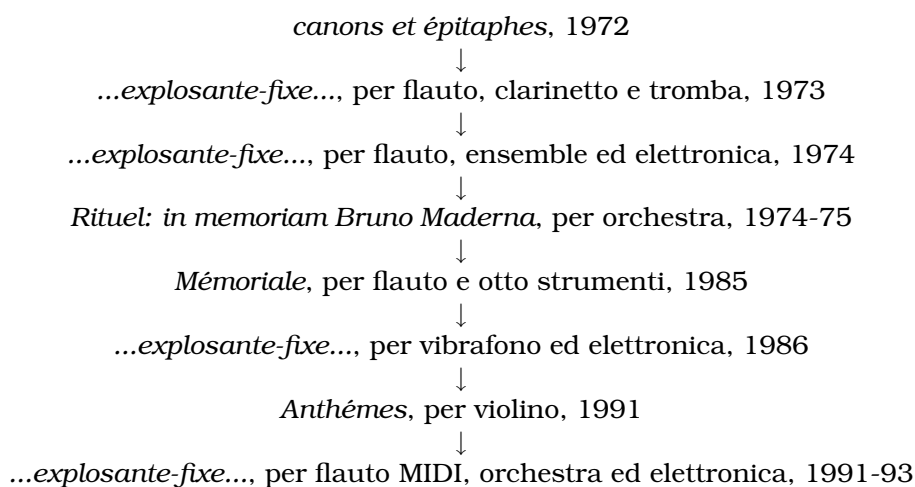
Genesi del pezzo

Il nome del pezzo, *...explosante-fixe...*, prende origine dallo stralcio di un brano di André Breton, *L’amour fou*, che B. cita:

*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe,
magique-circonstancielle, ou ne sera pas.*

L’ossimoro di fondo, esplosione-fissità, caratterizza il pezzo, nella forma e nel timbro (vedi i paragrafi successivi), per quanto in effetti sia difficile riscontrare una benché minima sfumatura di magia o di ero-

tismo in *Mémoriale* o nel materiale che lo costituisce. Quest'ultimo¹ viene pubblicato sulla rivista *Tempo*², come una sorta di "enigma aperto", con riferimento all'Offerta bachiana anche nella dicitura *canons et épitaphes*, all'interno del quale è possibile vagare e ottenere varianti per permutazione dello schema iniziale. È una proposta assai razionalistica, una provocazione, quella di condensare un intero pezzo, omaggio funebre, in poche note che in seguito, trattate con le tecniche tipiche del serialismo totale, daranno origine al "prodotto finito". Per quanto complesso, è interessante schizzare un approssimativo albero genealogico dei vari pezzi di B. costruiti a partire da, o comunque in qualche modo collegati a, *...explosante-fixe...*, cominciando dall'articolo citato del 1972:



Analisi tecnica

La serie, I: le altezze

Per esaminare le altezze utilizzate è sufficiente analizzare la linea del flauto; in effetti l'intero pezzo è scritto per flauto solista con gli altri otto strumenti a creare un filtro *real-time* al suono del flauto (a questo proposito vedi il paragrafo successivo Il timbro e i rapporti con la musica elettronica). Le altezze sono, in ordine di apparizione (sotto viene riportato il numero della sezione in cui compaiono la prima

¹Un **originale** di sette note

$Mib^4 \text{ Sol}^4 \text{ Re}^5 \text{ Lab}^4 \text{ Sib}^5 \text{ La}^4 \text{ Mi}^5$

(in esponente compare l'ottava, la cosiddetta "centrale" è qui la quarta) e sei **varianti**.

²Numero 98 del 1972.

volta):

$$\underbrace{Mi\sharp^5 \quad Mi\flat^4 \quad Do\sharp^5}_0 \quad \underbrace{Sol\sharp^4 \quad Re\sharp^5 \quad Sib^5 \quad La\flat^4 \quad Fa\sharp^5 \quad Si\flat^4}_1 \quad \underbrace{Do\flat^4}_4 \quad \underbrace{Fa\sharp^4}_5 \quad \underbrace{Sol\flat^4}_7$$

Le altezze, così come compaiono, sono fissate: una volta sentita una nota, per l'intero brano questa rimane alla medesima ottava³. Lo stesso vale, in linea di massima, pure per gli strumenti accompagnanti, entro i limiti delle loro proprie estensioni.

Evidenziando nella serie i sette suoni che compongono l'**originale** (indicati con una barra)

$$\overline{Mi\sharp^5} \quad \overline{Mi\flat^4} \quad \overline{Do\sharp^5} \quad \overline{Sol\sharp^4} \quad \overline{Re\sharp^5} \quad \overline{Sib^5} \quad \overline{La\flat^4} \quad \overline{Fa\sharp^5} \quad \overline{Si\flat^4} \quad \overline{Do\flat^4} \quad \overline{Fa\sharp^4} \quad \overline{Sol\flat^4}$$

si nota che la serie non è neutra, nel senso che è possibile individuare una logica *a priori* sottostante che indirizza la scelta delle note componenti la serie e il loro ordine di apparizione. In effetti, i sette suoni dell'**originale** giocano un ruolo chiave nell'organizzazione del materiale:

- sei note su sette dell'**originale** compaiono praticamente subito;
- a spezzare la successione banale c'è il $Do\sharp^5$, nota non priva di significato: infatti, se all'**originale** (ricompattato all'interno di una stessa ottava) si aggiunge proprio il $Do\sharp$, si ottiene uno dei modi a trasposizione limitata teorizzati da Messiaen

$$Do\sharp \quad \underbrace{Re\flat \quad Mi\flat \quad Mi\sharp \quad Sol\flat \quad La\flat \quad Sib}_{\text{originale}} \quad Do\sharp ;$$

- sei su sette, abbiamo detto, compaiono subito; solo il $Sol\flat^4$ è dilazionato alla fine — perché? Pare strano che B. lasci un particolare di tale importanza al caso... nonostante l'opera in considerazione rappresenti una svolta importante nel lavoro dell'autore, per cui lo schema è sacrificato talvolta all'accidente non programmato in anticipo. Forse terza maggiore (piccarda?) rispetto al suono fondamentale, il $Mi\flat$, ermetico omaggio a **S**(= $Mi\flat$)travinsky?

La serie, II: la forma

Partendo proprio dalla dicotomia già presente nel sottotitolo *...explosante-fixe...*, l'autore costruisce la forma a partire da un nucleo bipartito: un "impulso" seguito da una "risonanza" del *medium* sonoro, quest'ultimo trattato a tutti gli effetti come un materiale elastico che si tende e si rilassa con regolarità in risposta alle sollecitazioni esterne. Possiamo quindi parlare di una struttura impulsata: sezioni lente (numeri

³Al numero 9, nel flauto, compare un Sib^4 ; è un errore di stampa successivamente corretto in un $Si\flat^4$. Si riguadagna così la coerenza interna.

3,6,10,14,18,29), accordali, punti cardine della forma che delimitano la cornice esterna al cui interno proliferano l'**originale** e le sei **varianti**, precedute da sezioni più rapide nelle quali il flauto è trattato come strumento solista con gli altri strumenti a "filtrare" il suono⁴.

L'alternarsi impulso-risonanza è chiaramente avvertibile, addirittura a un primo e sbadato ascolto, e anche nella partitura le numerazioni seguono senza eccezioni questa sinusoide dinamica. B. lascia quindi allo scoperto la suddivisione fondamentale della forma: la suddivisione in battute invece serve solamente come aiuto alla lettura e direzione del brano. È possibile procedere in un'analisi di come le cellule fondamentali vengono raggruppate in sottoinsiemi e insiemi più complessi, analogamente a quanto si fa abitualmente con la forma classica in cui si riconoscono sottostrutture simmetriche rispetto alla quantità di battute occupate.

Per cominciare: tenendo per buona l'ipotesi per cui sono le sezioni lente⁵ a delimitare la forma, si nota come tra queste le prime cinque siano praticamente equidistanti, mentre l'ultima (la quale coincide pure con l'ultima sezione del pezzo) appare assai dopo. Una prima divisione può quindi essere:

$$\underbrace{0 \longrightarrow 18}_{\text{impulso}} \quad \underbrace{19 \longrightarrow 29}_{\text{risonanza}}$$

Conoscendo le attenzioni aritmetiche dell'autore in particolare e di un certo tipo di letteratura del periodo in generale, facciamo la prova, ormai obbligatoria quanto il tornasole nelle analisi chimiche, di individuare la sezione aurea del pezzo per capire dove quest'ultima cada. La ritmica è colma di *rallentando* e cambi di tempo: come unità di misura utilizziamo quindi i secondi dell'esecuzione⁶

$$\underbrace{0 : 00 \longrightarrow 2 : 47}_{\text{impulso}} \quad \underbrace{2 : 48 \longrightarrow 4 : 45}_{\text{risonanza}}$$

ottenendo un rapporto di durate tra impulso e totale pari a

$$\frac{\text{impulso}}{\text{totale}} = \frac{167 \text{ sec}}{285 \text{ sec}} = 0.59$$

valore paurosamente vicino (siamo in esecuzione!) al valore della sezione aurea 0.62. A sua volta, questa prima sezione "impulso" è divisa a metà dalla sezione lenta numero 10 (nell'esecuzione citata, al termine del numero 10 il cronometro indica circa 1 minuto e 25 secondi). Continuando ad approfondire la scala di analisi e aumentando l'ingrandimento, si possono individuare strutture sempre più minute⁷ che tuttavia contengono al loro interno una forma bipartita impulso-risonanza

⁴Vedi il paragrafo successivo Il timbro e i rapporti con la musica elettronica.

⁵Ricordiamo: i numeri 3,6,10,14,18 e 29.

⁶Fa fede l'esecuzione del CD Erato 2292-45648-2 diretto da B. stesso.

⁷Si veda l'*Exemple 10* in Labussière e Chouvel, Pierre Boulez: *Mémoriale*.

coerente al programma generale di *...explosante-fixe...*. Si era parlato di struttura impulsata; ora viene alla mente un altro termine, quello di struttura frattale, ossia una struttura complessa che rivela lo stesso grado di complessità e gli stessi rapporti di simmetria tra le varie parti componenti indipendentemente dalla scala a cui viene effettuata l'osservazione analitica.

Questa visione puramente geometrica della forma, nella quale manca uno sviluppo del materiale e che si articola solamente in forma binaria impulso-risonanza senza l'idea di una qualche ripresa, ricorda le parole di B. riguardo l'opera di Alban Berg:

Viceversa, in Berg trovo per esempio un senso dello sviluppo continuo con un'enorme ambiguità; quello che chiamo lo "sviluppo romanzesco"; vale a dire che non si tratta più, ora, di uno sviluppo architettonico semplice con dei punti di simmetria, ma, al contrario, di forme molto più intricate che, praticamente, non cessano di svilupparsi e non implicano alcun ritorno.⁸

La serie, III: il timbro e i rapporti con la musica elettronica

L'*ensemble* è composto da nove strumenti (flauto, due corni, tre violini, due viole e violoncello), o meglio, uno+otto, in quanto il flauto è trattato sempre come strumento solista. Questa scelta timbrica, evidenziata anche dal fatto che il flauto emette il suono "ordinario" mentre gli altri otto strumenti ricevono quasi sempre indicazioni d'attacco snaturalizzanti (ponticello, sordine, *col legno*, etc.), si legge chiaramente alla luce della precedente versione (del 1974) di *...explosante-fixe...* per flauto solista, ensemble ed elettronica e della successiva versione (del 1993) per flauto MIDI, due flauti solisti, ensemble ed elettronica. L'organizzazione dei piani sonori e degli impasti timbrici segue quindi l'idea di realizzare/sostituire il filtraggio elettronico del suono del flauto solista attraverso la scrittura analogica del resto dell'*ensemble*. Seguendo il lavoro citato di Labussière e Chouvel, è possibile costruire un'analogia tra alcune situazioni timbriche ricorrenti nel brano e le funzionalità di base di una manipolazione elettroacustica (le funzionalità, per intenderci, presenti su un qualunque "Registatore di suoni" di un PC domestico) applicata all'onda sonora di ingresso:

- *enhancement*: aumento del volume, il flauto viene realmente raddoppiato; questo procedimento lo si trova nelle sezioni lente (vedi il paragrafo La forma);

⁸In Per volontà e per caso, capitolo secondo, pag. 12.

- *delay*: eco; alcuni frammenti della linea del flauto vengono ripresi in canone, aumentato o diminuito, da altri strumenti (vedi numero 9);
- riverbero: fisicamente deriva dal medesimo fenomeno che causa l'eco, ma compare quasi istantaneamente causando un prolungamento artificiale dei suoni emessi; B. simula il riverbero spesso, sovrapponendo diversi timbri (vedi passaggio da numero 6 a numero 7, con il secondo corno a prolungare il *Mib* del flauto);
- filtraggio: il suono del flauto viene colorato da una sorta di *Klangfarbenmelodie* in raddoppio degli altri strumenti, ovvero la linea solista viene spezzata in microparticelle (composte anche di una nota soltanto), distribuite tra il resto dell'*ensemble* e raddoppiata con modi d'attacco tra i più vari (vedi numero 12);
- inversione temporale: fenomeno non realizzabile in natura, ma assai semplice in *post-processing* elettronico, consiste nell'inversione dell'onda sonora d'ingresso; il procedimento canonico che più gli si avvicina è quello, appunto, del canone cancrizzante (vedi numero 20, prima battuta, tra flauto e terzo violino).

Chiaramente l'autore non esclude di poter utilizzare combinazioni di queste possibilità: al numero 4, ad esempio, si parte all'unisono (*enhancement*), per lo sfasamento dei ritmi si passa a una situazione di *delay* e la nota tenuta che termina tutti gli interventi strumentali contribuisce a un effetto di riverbero.

Si è visto come il flauto sia, in effetti, strumento solista. Tuttavia il fatto di considerare gli altri strumenti come accompagnamento non sviscila la scrittura: non è una forma di sciatteria ma una scelta precisa, cioè quella di ricreare effetti elettronici tramite l'uso di mezzi analogici in *real-time*. Al proposito vengono infatti in mente le parole di B. in Schönberg è morto (riportiamo il brano, uno dei più duri e provocatori):

La persistenza, per esempio, della melodia accompagnata; di un contrappunto basato su una parte principale e delle parti secondarie. Eccoci in presenza di una delle eredità meno felici dovuta alle sclerosi difficilmente sostenibili di un certo linguaggio bastardo adottato dal romanticismo.

La serie, IV: serie o modo?

Si è visto, nel paragrafo *Le altezze*, come la modalità intesa alla Messiaen rivesta una particolare importanza nella scelta in orizzontale del materiale. Si dimostra pure la presenza del modo anche nei rapporti verticali. Innanzitutto, seguendo l'analisi quantitativa in Labussière

e Chouvel, op. cit., è possibile costruire una “gerarchia” tra i suoni della serie che rifletta il loro maggior o il minor utilizzo nell’opera (nell’assegnare il valore d’importanza, si tiene naturalmente conto del fatto che il suono venga tenuto, suonato con accento o semplicemente enunciato)

$$\begin{array}{cccccccccccc} Mi\sharp^5 & Mi\flat^4 & Do\sharp^5 & Sol\sharp^4 & Re\sharp^5 & Sib^5 & La\sharp^4 & Fa\sharp^5 & Si\sharp^4 & Do\sharp^4 & Fa\sharp^4 & Sol\sharp^4 \\ 9 & 20 & 11 & 18 & 11 & 13 & 17 & 8 & 10 & 8 & 8 & 9 \end{array}$$

da cui, riordinando la serie in ordine d’importanza ed evidenziando il modo di Messiaen

$$\underbrace{Mi\flat^4 \quad Sol\sharp^4 \quad La\sharp^4 \quad Sib^5 \quad Do\sharp^5 \quad Re\sharp^5}_{\text{sottomodo}} \quad Si\sharp^4 \quad Sol\sharp^4 \quad Mi\sharp^5 \quad Do\sharp^4 \quad Fa\sharp^4 \quad Fa\sharp^5,$$

si nota come dal quarto modo a trasposizione limitata, escludendo il $Mi\sharp$ e il $Sol\sharp$, sia stato estratto un sottomodo di sei suoni raggruppati in due cluster cromatici di tre note ciascuno posti a distanza di quinta l’uno dall’altro e comunque, escludendo il $Si\sharp$, si può affermare che le altezze principali del brano sono i toni del quarto modo a trasposizione limitata di Messiaen. Ciò significa che le altezze della serie non sono equamente pesate (nel qual caso si potrebbe correre il rischio di avere all’ascolto un “grigio” indistinto), ma si dispongono in prospettiva: una prima dimensione verticale recuperata. A questo punto bisogna dire che, per quanto le motivazioni che hanno portato l’autore a privilegiare un sottoinsieme della serie giocando su relazioni strette tra l’**originale** e la modalità Messiaenica, facendo emergere in trasparenza sul totale cromatico ora l’uno ora l’altra ora entrambi, siano difficili da ricostruire, è chiaro che le correlazioni tra i vari piani costruttivi non sono — non possono essere — completamente casuali.

La seconda dimensione verticale si guadagna se si analizza l’“armonizzazione” che Boulez fa delle sezioni lente: tutti i suoni utilizzati nella costruzione degli accordi appartengono al medesimo (quarto) modo a trasposizione limitata⁹.

Ricapitolando quindi, il quarto modo a trasposizione limitata di Messiaen ha una tripla funzione nella scelta delle altezze in *Mémoriale*:

orizzontale : le altezze del modo sono quelle che appaiono prima;

verticale 1 : le altezze del modo sono quelle più importanti (effetto prospettico);

verticale 2 : le altezze del modo determinano tutti gli incontri armonici (verticali) delle sezioni cardinali (quelle lente).

⁹Per i particolari quantitativi si rimanda, come sempre, a Labussière e Chouvel.

Conclusioni

Al termine di questi brevi appunti per un'analisi di *Mémoriale* di Pierre Boulez, credo sia lecito affermare che il pezzo, risultato coerente nella forma e attentamente studiato a tavolino prima della stesura, appartenga ormai a un'altra fase della produzione di Boulez, dopo gli esperimenti razionalizzanti degli anni precedenti. È evidente un'attenzione più sensibile alla piacevolezza dell'ascolto, pur rimanendo l'opera, ben inteso, alquanto difficile e raffinata nella sua trasparenza cristallina. È chiaro pure il carattere di "opera aperta", in continua evoluzione, ma con un'idea di fondo fissa e ben tetragona...

...explosante-fixe...