

Recensioni [1-6]

PIERRE BOULEZ

Le Marteau sans maître

Facsimile of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score
edited by Pascal Decroupet – A publication of the Paul Sacher Foundation
Mainz et alia, Schott, 2005
partitura, 215 pp.

Recensione a cura di **Gianmario Borio**

Università degli Studi di Pavia
gianmario.borio@unipv.it

L'estetica e la prassi della composizione seriale sono ancora oggi oggetto di controversie non solo tra i compositori ma anche nella musicologia storica, la quale stenta a trovare una collocazione adeguata e valutare oggettivamente un movimento che ha segnato le sorti della musica d'arte nel corso del XX secolo come pochissimi altri. Al suo centro sta la nozione di suono complesso: il lavoro di composizione non riguarda più solamente i rapporti tra i suoni ma si rivolge al suono stesso. Quell'esperienza radicale viene cronologicamente situata negli anni Cinquanta, ma l'ambito delle sue estensioni e ramificazioni – sia presso i protagonisti (Pierre Boulez, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, Henri Pousseur e Gottfried Michael Koenig) sia presso i compositori delle successive generazioni – non è circoscrivibile con precisione. La serialità integrale determinò il ripensamento di diversi rapporti: tra teoria e prassi, tra scrittura e ascolto ecc. I suoi protagonisti affiancarono all'attività compositiva l'elaborazione di teorie che riguardavano sia il senso dell'evoluzione storica sia i capisaldi della tecnica di composizione. Teoria e prassi viaggiavano di pari passo, richiamandosi a vicenda; per questa ragione la definizione "pensiero seriale" appare appropriata per un movimento che si manifestava nel dibattito pubblico non meno che mediante le opere. Essendo caduti i presupposti su cui si era retta non solo la composizione tonale ma anche quella che operava con campi armonici non funzionali (Debussy, Stravinskij e Bartók) nonché il "metodo di comporre con dodici suoni solamente in relazione tra di loro" (Schönberg), il lavoro del compositore implica la progettazione di mondi sonori e forme sintattiche. Questo è il motivo per cui i protagonisti di quella stagione posero l'accento sull'organizzazione del materiale e sul suo trattamento razionale. Tra idea e suono si inseriscono molteplici mediazioni di ordine scritturale. Con il capovolgimento di prospettiva, determinatosi con la svolta verso la "composizione del suono", si è prodotto un *vacuum* di teoria; i territori che in precedenza trovavano una delimitazione e un fondamento nei trattati di contrappunto, armonia e forma sono diventati insicuri e catturano l'attenzione del compositore.

Uno studio approfondito di quella *koiné*, che comunemente viene etichettata come "Scuola di Darmstadt", necessita di una disamina parallela di partiture, fonti del processo compositivo e riflessioni teoriche dei compositori. La consapevolezza della relazione fondamentale tra questi tre elementi ha guidato Pascal Decroupet nel curare un'ampia selezione di fonti di *Le Marteau sans maître* di Pierre Boulez, una delle opere più rappresentative della serialità multiparametrica. Questa pubblicazione rende accessibile agli studiosi e a quei compositori interessati ai precedenti storici del proprio lavoro un insieme di materiali - schizzi, prima stesura e partitura autografa – che si rivela di grande giovamento per analizzare e capire a fondo l'opera. L'unica pecca – lo anticipo subito – è la scarsa leggibilità di un certo numero di facsimili. Ciò non dipende dalla tecnica di riproduzione, che è ovunque eccellente, ma dalla natura delle fonti: la scrittura di Boulez è minuscola e

condensa in ogni pagina una miriade di informazioni, tutte egualmente importanti per la ricostruzione del processo compositivo; non bisogna inoltre dimenticare che questi manoscritti risalgono a mezzo secolo fa e sono spesso vergati a matita. Una pubblicazione su formato elettronico sarebbe stata più adeguata a questo tipo di fonti; gli strumenti informatici permettono per esempio di ingrandire un particolare o modificare il contrasto della riproduzione. Tuttavia il piacere, non solo bibliofilo, di tenere in mano testimoni del lavoro compositivo di grande significato storico, in grandezza originale, compensa almeno in parte lo sforzo di lettura.

Le Marteau sans maître è una composizione per voce contralto e sei strumenti. È costituita di nove pezzi i cui titoli corrispondono a quelli delle tre poesie di René Char impiegate per la parte vocale: *L'Artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* e *Bel édifice et les pressentiments*. La prima e la seconda poesia vengono cantate una sola volta, nei pezzi 3 e 6; la terza viene musicata due volte, nel pezzo 5 (*Bel édifice et les pressentiments – version première*) e in quello conclusivo (*Bel édifice et les pressentiments – double*). Ai restanti pezzi (1, 2, 4, 7 e 8), solo strumentali, Boulez ha attribuito titoli che rivelano un processo di derivazione dai loro referenti principali: *Avant* e *Après* per *L'Artisanat furieux* e *Commentaire I, II e III* per *Bourreaux de solitude*. La forma globale aderisce dunque alla concezione di “forma intrecciata” a cui Boulez accenna in diversi testi su Debussy: le strutture non si susseguono in modo lineare secondo la logica di subordinazione, bensì vengono rimontate secondo il criterio di anticipazione o quello di riverbero.¹ Alla base dei tre cicli stanno tecniche compositive che si propongono come soluzioni ad alcuni problemi a cui Boulez aveva dedicato particolare attenzione nei suoi scritti. In “Eventualmente” egli aveva posto l’esigenza di superare la concezione “puntuale” della serialità, secondo la quale ogni nota si definiva come la risultante di valori attribuiti ai quattro parametri, e di virare verso una configurazione variabile delle dimensioni, allargando la maglia tra l’ideazione delle strutture e la loro “messa in opera”. Gli esempi 46, 47 e 48 dell’articolo illustrano una tecnica che poco dopo sarà impiegata nel ciclo *L'Artisanat furieux*: la serie dodecafonica viene articolata in cinque segmenti (di 2, 4, 2, 1 e 3 altezze) e poi questi segmenti vengono “moltiplicati” tra di loro creando “blocchi sonori” di densità variabile.² Nell’illuminante saggio introduttivo Decroupet spiega che con il termine “moltiplicazione” Boulez intende un procedimento mediante cui si trasferiscono “le proprietà armoniche di una sonorità sull’integralità dei termini di tutte le altre” (p. 23). In poche parole: si traspone la struttura intervallare di ciascun segmento sulle altezze degli altri

¹ Cfr. PIERRE BOULEZ, *Claude Debussy et Anton Webern*, in *Darmstadt-Dokumente I (Musik-Konzepte Sonderband)*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, edition text+kritik, München 1999, pp. 72-79; ID., *La corruzione nei turiboli*, in id., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 35-40, e nello stesso volume *Claude Debussy*, pp. 287-304.

² Cfr. PIERRE BOULEZ, *Eventualmente...*, in ID., *Note di apprendistato*, cit., pp. 135-164, in particolare pp. 152-153.

quattro. In questo procedimento si può scorgere uno dei criteri fondamentali di *Le Marteau sans maître*: la dialettica tra “disciplina” strutturale e “indisciplina locale” ovvero una concezione della struttura come potenziale di innumerevoli realizzazioni. Infatti il “blocco sonoro” che deriva dalla “moltiplicazione” rappresenta una collezione di altezze che verranno impiegate nella loro totalità nel luogo specifico a cui sono di volta in volta destinate, senza che però sia prescritta la successione delle componenti. La disposizione diastematica dei “blocchi” dipende cioè da criteri locali. Tuttavia anche questa libertà ha qualche limite: quanto più denso è il “blocco”, tante più possibilità di configurazione intervallare sono a disposizione del compositore (il massimo è raggiunto con blocchi costituiti da 12 altezze). Lo stesso rapporto tra norma e applicazione si ritrova sul piano delle durate: l’indice per il raggruppamento delle componenti della serie (2, 4, 2, 1, 3) viene applicato anche alle durate. Esse vengono intese come ambiti di articolazione virtuali, sono cioè indicatori generali circa la ripartizione ritmica interna che si definisce solo con l’attribuzione dei “blocchi sonori”. Boulez ha a disposizione tre possibilità: applicazione fedele delle durate come valori reali, suddivisione dei valori strutturali e distribuzione delle altezze soprannumerarie in notine. La flessibilità di questo metodo consente la produzione di linee sempre mutevoli sia sul piano intervallare che su quello ritmico.³

Nel ciclo *Bourreaux de solitude* Boulez ha concentrato l’attenzione su un altro problema: creare aggregati armonici variabili sia in densità che in struttura intervallare, che però dipendano dalla struttura della serie di partenza. Una volta numerate le componenti della serie secondo la loro posizione all’interno della scala cromatica (Do = 1), Boulez ha sovrapposto a tale successione di numeri una numerazione progressiva che determina uno spostamento geometrico di ciascuna delle componenti su un quadrato di 12×12. Tale procedimento dà luogo a una riorganizzazione delle altezze in unità la cui grandezza va dal suono singolo a complessi di quattro elementi.⁴ Anche in questo caso si crea un ampio spazio di libertà tra la struttura e la sua “messa in opera”: gli aggregati vengono trattati in modo simile agli accordi della musica tonale, si possono cioè presentare nei loro rivolti e in diverse disposizioni registriche. Nella stesura essi appaiono come una linea melodica a spessore variabile che può essere sovrapposta a una o più linee dello stesso tipo creando una sorta di contrappunto tra “macro-voci”; la strumentazione può mettere in rilievo o dissimulare l’identità delle linee; gli spazi vuoti della struttura sono coperti da percussioni ad altezza indeterminata.

³ Cfr. per esempio la parte del flauto in *VI. L’Artisanat furieux*. Cfr. anche le pagine 82-83 del volume.

⁴ Cfr. lo schizzo 3.6.a a p. del volume e la spiegazione di Decroupet a p. 25. Ho illustrato questa tecnica nel mio articolo *Sull’interazione fra lo studio degli schizzi e l’analisi dell’opera*, in *La nuova ricerca sull’opera di Luigi Nono*, (Quaderni dell’Archivio Luigi Nono, vol. 1), a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Olschki, Firenze 1999, pp. 18-19), richiamando anche la comunanza di intenti con un procedimento di Maderna e Nono risalente allo stesso periodo.

Le due “versioni” di *Bel édifice et les pressentiments* nascono dall’idea di legare le componenti della serie all’organizzazione dei registri. Decroupet avverte il lettore che Boulez aveva illustrato, sebbene in modo criptico, il senso e le modalità di questa tecnica in uno scritto del 1954: «si danno alla serie iniziale delle altezze fisse e uniche; si baseranno le trasposizioni di intervalli definiti e unici su queste altezze della stessa natura. Per una trasposizione della serie, vi sarà dunque un solo modo possibile di utilizzare le frequenze; non si può stabilire alcuna confusione con altre trasposizioni; di qui in poi l’ordine di successione non è più indispensabile per distinguerle l’una dall’altra ed è lecito rispettarlo o no senza che l’evidenza delle funzioni musicali venga sminuita».⁵ Gli schizzi 3.4.a e 3.4.b (pp. 102-103) testimoniano questo procedimento: una volta definito un pattern intervallare per riordinare le 12 altezze della serie in un certo ambito registrico, Boulez applica tale schema su tutte le trasposizioni della serie; ciascuna di esse è pertanto caratterizzata da una collocazione precisa e unica delle sue componenti nello spazio. Le decisioni circa la successione di altezze ed eventualmente la loro sovrapposizione appartengono a un’altra fase del lavoro; possono essere subordinate alla disposizione delle durate, alla strutturazione contrappuntistica e alla definizione delle densità. Le fonti del processo compositivo, per quanto lacunose, segnalano che l’organizzazione sistematica di un aspetto o di una dimensione viene compensata dalla libertà di scrittura su un altro piano. In ognuno dei tre cicli di *Le Marteau sans maître* il compositore si concentra su un problema specifico della scrittura musicale, presentando nei pezzi che lo compongono soluzioni diverse ma imparentate. Al principio di approfondire un problema mediante la diversificazione dei risultati si deve uno dei tratti salienti dell’opera: la straordinaria coesione sul piano del linguaggio che si afferma a dispetto del carattere individuale dei singoli pezzi e delle loro sezioni interne. Si potrebbe affermare che la tecnica compositiva vive in rapporto di simbiosi con i testi di Char, che uniscono la compattezza di dizione al continuo mutare dell’atmosfera.

Oltre a una vasta selezione di schizzi il volume presenta tre facsimili: l’abbozzo di partitura a matita, il primo autografo della partitura e un estratto del secondo autografo (con annotazioni del compositore e di Hans Rosbaud, il direttore della prima esecuzione). La prima di queste fonti è di notevole interesse per svariati motivi. Queste 11 pagine di formato diverso, alle quali Boulez ha lavorato a intermittenza per quasi tre anni, permettono di ricostruire l’ordine di composizione dei nove pezzi e mettono in evidenza il rapporto di dipendenza tra i pezzi principali dei tre cicli e quelli derivati. Nei tre pezzi de *L’Artisanat furieux* compaiono ancora indicazioni del tipo che comunemente, ma erroneamente, viene definito “pre-compositivo”, cioè tracce della definizione delle strutture ritmiche e dei blocchi sonori. Questa fonte documenta inoltre la revisione della strumentazione del primo pezzo e l’estensione degli strumenti a

⁵ PIERRE BOULEZ, “... Vicino e lontano”, in ID., *Note di apprendistato*, cit., p. 178.

percussione nel terzo *Commentaire* di *Bourreaux de solitude*. Infine da queste pagine emerge l'importanza dell'aspetto visivo della musica composta: Boulez scrive in modo compatto in modo da abbracciare in un unico sguardo strutture di grande estensione. Le movenze del suono, che si dispiegano nel tempo senza la costrizione delle stanghette di battuta (sintomo tangibile del rifiuto della metrica tradizionale), sono afferrabili in un colpo d'occhio su una sola pagina. Questo atteggiamento rivela inattese analogie con le tele dei pittori informali, che nella stessa epoca creavano organismi cromatici di grande complessità e sconvolgente espressione dedicandosi con pazienza e acribia a ogni singolo dettaglio. Il lavoro di ricostruzione e interpretazione delle fonti – quando è fatto con l'accuratezza la competenza e la lungimiranza di cui dispone uno studioso come Decroupet – mostra ancora una volta quanto la filologia possa essere un passo utile e probabilmente una premessa necessaria per una comprensione dell'opera a 360 gradi, un processo ermeneutico che attrae a sé anche la storia del pensiero e della cultura.

Gianmario Borio, professore ordinario presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, ha pubblicato saggi su musica del XX secolo, processo compositivo, storia della teoria ed estetica musicale. Negli anni 1991-1992 ha usufruito di una borsa della Alexander von Humboldt Stiftung (Università di Freiburg i.Br.). Nel 1999 la Royal Musical Association gli ha conferito la Dent Medal. È membro del comitato di redazione delle riviste «Il Saggiatore Musicale» e «Acta Musicologica». È coordinatore nazionale del progetto di ricerca interuniversitario Storia dei concetti musicali e responsabile della sezione italiana dello European Network for Musicological Research.

Gianmario Borio, Professor of Musicology at the University of Pavia, has published on the music of the 20th Century, the compositional process, and the history of music theory and aesthetics. In 1991-1992, he was an Alexander von Humboldt Fellow at the University of Freiburg; in 1999, he received the Dent Medal from the Royal Musical Association. He is a member of the editorial boards of «Il Saggiatore Musicale» and «Acta Musicologica». He is the director of a research project on the History of Musical Concepts, in which several Departments of Italian Universities are involved, and of the Italian section of the European Network for Musicological Research.