

## Improvisations (?) sur Mallarmé

*Teresa Ida Blotta*

*Autore:* Pierre Boulez  
*Titolo:* Improvisations sur Mallarmé  
*Data di composizione:* 1958  
*Organico:* soprano e strumenti.

*Caratteristiche generali e genetiche dell'opera:*  
 "Assoluto equilibrio raggiunto mediante fatti un tempo ritenuti antitetici, quali: il nitore formale e la ricchezza immaginativa, la logica strutturale e l'improvvisazione" (UTET: Dizionario della Musica e dei Musicisti).

### Considerazioni, ipotesi e divagazioni sull'opera

Se mi fosse consentito, in una assai remota possibilità, intervenire sull'augusto parere del musicologo, autore della citazione di cui sopra, comporrei differenzialmente gli stessi elementi della frase, così da modificare, e non tanto leggermente, il senso. Vale a dire che la stessa citazione, riveduta e corretta, "suonerebbe" all'incirca così: "il procedimento e la logica strutturale si arricchiscono della capacità immaginativa dell'autore, sì da conferire all'opera risultati di notevole equilibrio e nitore formale".

In effetti, a guardar bene, nella seconda versione delle "caratteristiche generali dell'opera" manca completamente la parola 'improvvisazione', a totale dispetto del titolo, al quale, peraltro, è stato volontariamente apposto un circospetto punto interrogativo. E non è un caso.

Infatti la disposizione e l'ordinamento degli elementi, sembrerebbero proprio seguire una logica interna di tipo strutturale, lasciando ben poco margine a metafisiche divinazioni, ma è proprio tale logica, alimentata dalla ricchezza immaginativa dell'autore, ad appropriarsi di percorsi via via sempre più complessi e, conseguentemente, meno prevedibili, i quali conferiscono al pezzo un risultato, da un lato di totale coerenza, dall'altro di semplicità e nitore che sembrerebbe a tutta prima legato a una felice, casuale improvvisazione, ma che invece di questa ha veramente ben poco, forse solo il titolo.

Che Boulez, ironico e beffardo, non abbia voluto giocare un tiro mancino?

E ora, dopo chiacchiere così irriverenti, passiamo ad argomentare con prove tangibili l'ipotetico equivoco che si è voluto denunciare. Prima di questo, però, vale forse la pena soffermarsi un momento sul testo e in particolare sul suo Autore: Mallarmé. Egli è poeta "difficile", oscuro, di una ermeticità voluta, consapevole architetto di strutture e di termini, ora ricercati, ora più comuni, ma sempre rivolti ad altre significazioni, e perciò stesso difficoltà non gratuita, modo di intendere e fare poesia, una poesia per pochi 'eletti', nata dalla quanto mai ferma convinzione che "l'uomo può essere democratico, l'artista deve rimanere aristocratico".

Ma l'oscurità di Mallarmé è strettamente connessa alla musicalità del verso, che non è tanto e solo quella, per così dire, legata alla poesia, cioè: ritmo, misura, cadenza, rima, ecc., ma è la "musicalità" della musica stessa: è la parola che, priva del suo valore di 'segno' ed elevata a puro suono fonico, si carica di un indistinto valore semantico e trova compiutezza nel tempo, nella tonalità, nell'accordo, nell'armonia. Il verso viene quindi inteso come pura frase musicale, poiché oscurità e musicalità, per il poeta, procedono nello stesso senso di quella purezza da lui ricercata, per la loro comune aspirazione a un immateriale "Assoluto", l'inafferrabile "Azur".

È appunto questo l'argomento dei due sonetti che costituiscono il testo della *Improvisazioni*. Nel primo, attraverso immagini simboliche, quali il cigno prigioniero di un lago ghiacciato, viene espressa l'angoscia del poeta che non può librarsi a cantare l'"Azur", la *region ou vivre*; nel secondo è centrale il tema dell'assenza: attraverso l'immagine della camera senza letto, nella pallida luce dell'amba, si passa all'impressione di vuoto interiore, che è l'aspirazione alla poesia e a un'altra assenza patetica, quella di un'opera che realizzi il suo ideale: *Le Livre*.

Considerando più a fondo le implicazioni di carattere musicale insite nella poesia di Mallarmé, vediamo che egli raggruppa le parole secondo le loro affinità musicali, così da ricavare effetti sorprendenti dal potere di suggestione dei suoni.

Ad esempio questo primo sonetto viene spesso citato come una "Sinfonia in 'i' maggiore" e Boulez sottolinea tale caratteristica mettendo in evidenza le 'i' tramite l'uso di salti notevolmente ampi e di note estreme nella regione acuta o grave della voce; quest'ultima caratteristica, poi, viene a riprodursi immancabilmente alla fine di ogni verso, dove questa poetica "finalis" (la 'i') è la puntuale, inesorabile costante.

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hivier a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris*

*Fantôme qu'à ce lieu pur éclat assigne  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

In questa fase si ritiene indispensabile rilevare che il testo poetico si presenta sotto forma di sonetto, un componimento poetico basato sull'alternanza di strofe di quattro e tre versi (4+4 / 3+3). Proprio da tale riferimento scaturisce l'ipotesi sul principio generatore di una logica di elementi e strutture basata sui numeri tre e quattro, e dove sette è la composizione dei precedenti.

Prendiamo una della *Improvisations*, quella sul sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*: fin dal primo verso appare chiara la fittissima rete di reciproche relazioni che danno vita all'ordito musicale e che sembrerebbe far capo a un unico, comune denominatore numerico.

Infatti la costruzione dell'intervallica è basata su un'alternanza di settime, terze e quarte e la seconda parte del verso presenta, a ritroso e in aumentazione, il percorso dei primi cinque suoni, con la mutazione di Do in Mib; sono quattro gli intervalli di settima e sono quattro gli intervalli di terza. Inoltre la prima parte del verso, fino al Sib, sulla parola "et" è formata in totale da sette figure: tre semiminime e quattro crome.

Es. 1

Successivamente, a battuta 18, il vibrafono presenta ancora una citazione abbastanza caratteristica degli intervalli 'chiave' (4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>).

Es. 2

La tendenza a tale alternanza intervallare si riscontra anche nel secondo pezzo, quello sul sonetto *Une dentelle s'abolit*, nella parte del vibrafono.

Es. 3

Analizzando i due versi iniziali di questo primo sonetto si può notare come gli intervalli di 4<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup> acquisiscano una posizione di particolare privilegio anche per il fatto che il primo, ampliato, viene a definire i limiti estremi entro i quali si muove la voce, l'altro, l'intervallo di 3<sup>a</sup>, è l'unico che venga ripetuto di seguito per ben quattro volte.

Es. 4

Osserviamo, poi, come l'ambito sonoro che conferisce i connotati 'armonici' al pezzo sia formato dalla sovrapposizione di un accordo di tonica a un accordo di settima diminuita: ancora una volta constatiamo di trovarci di fronte ad una situazione costruita sui numeri tre, quattro e sette, infatti gli elementi che intervengono a formare l'armonia altro non sono che una triade e una quadriade, naturalmente tali accordi costituiscono un "campo" che niente ha in

comune con una polarizzazione di tipo tonale.

A questo punto lo schema metrico non può che coerentemente ribadire una logica di tale tipo, infatti, se in una delle *Improvisations (Le vierge, le vivace et le bel au jour d'hui)* si presenta un'alternanza di tempi di battuta costruita sempre sui numeri tre, quattro e sette, nella seconda (*Une dentelle s'abolit*) vi si riscontra una variante: 2/2, 2/2, 3/4. Il successivo tempo che si legge è 5/8 e, come 7/8 rappresentava la somma di 3+4, questo nella quindicesima battuta costituisce la somma del tre con la scomposizione del quattro, ovvero due.

All'interno di tale schema vi sono, poi, le configurazioni ritmiche che prendono corpo attraverso le sonorità dei blocs-metal: sono anch'esse configurazioni altamente sospettate di addensarsi attorno a nuclei ritmici riferibili agli stessi numeri di cui si parlava poc'anzi. È ricorrente la combinazione figurale di quartina e terzina e nella quarta, quinta e sesta battuta abbiamo, nell'ordine, tre, quattro, sette pulsazioni percussive. Anche la disposizione delle dinami-

che di tali figure è ordinata in maniera che l'ultimo modulo sia rappresentato da:

Es. 5 4      3

1 - 3

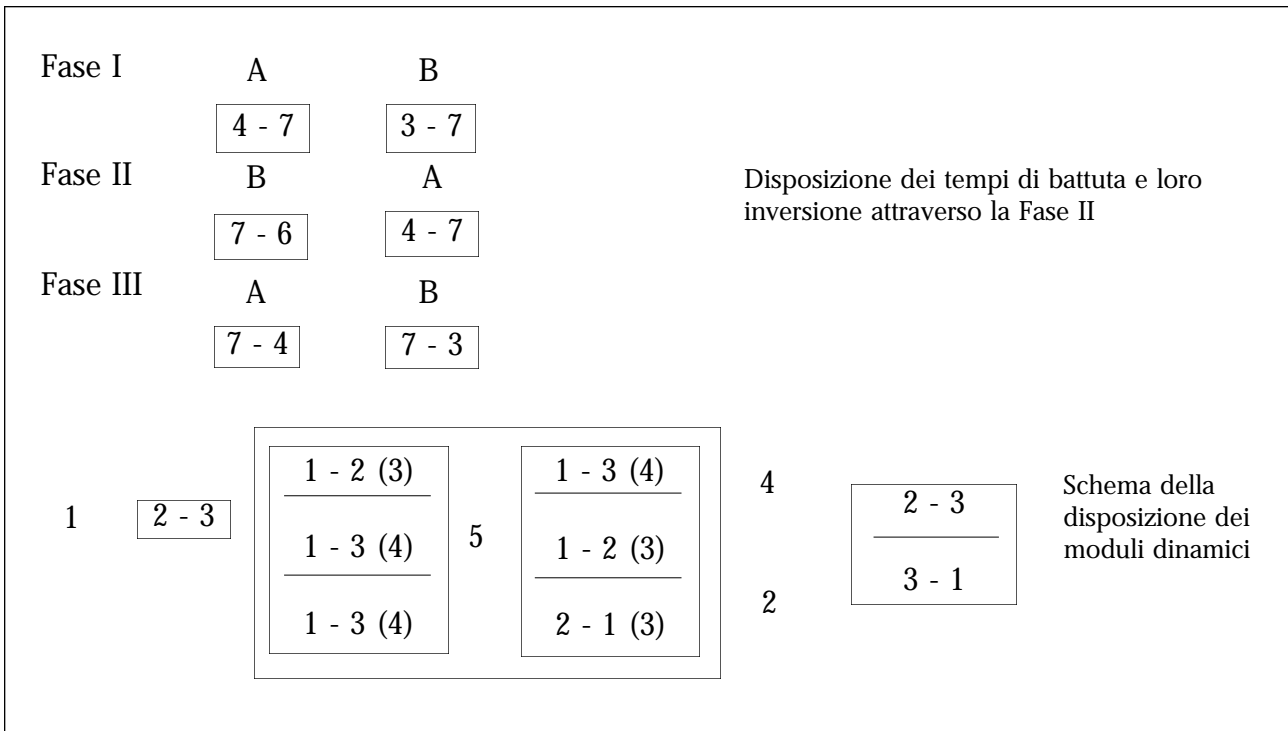
2 - 1

[1 + 3] + [2 + 1] = 7

dove tale risultato si ottiene numerando le dinamiche nell'ordine disposto dall'autore.

*mp* = 1    *p* = 2    *pp* = 3    *mf* = 4    *ppp* = 5

In ambedue i casi, sia nella costruzione dell'alternanza dei tempi di battuta che nell'ordinamento dei moduli dinamici, si riscontra un procedimento simile, si giunge, cioè, al ribaltamento della fase iniziale attraverso un passaggio in cui uno dei due elementi viene mantenuto inalterato, ma si dispone in ordine invertito: (schema)



Si nota che i numeri contraddistinti da un cerchio che sono situati all'esterno del quadrangolo danno come somma il numero sette, mentre all'interno del quadrato ogni passaggio dà, come somma, sempre tale numero.

A partire dal terzo verso cominciano gradualmente a inserirsi i suoni mancanti al totale cromatico (Mi-Fa diesis-La-Sib-Do diesis) i quali alla fine della strofa avranno già fatto, tutti, la loro prima apparizione. A

chiudere questa parte del sonetto è un accordo che comprende *tre* suoni del materiale 'primario' e *quat-tro* suoni del materiale utilizzato successivamente (Sib-Fa diesis-Do diesis-Mi), per un ormai prevedibile totale di *sette* suoni, e tutto questo nel momento in cui la voce ha appena terminato di soffermarsi con una notevole insistenza su un intervallo di 4<sup>a</sup> e su uno di 6<sup>a</sup> (inversione di terza).

Es. 6

L'accordo finale posto a chiusura della prima strofa del sonetto *Le vierge, le vivace et le bel au jour d'hui*.

Chi potrebbe, infine, ritenere casuale anche una 'innocente' suddivisione dell'organico in due gruppi: tre strumenti a suono determinato e quattro gruppi di percussioni a suono indeterminato?

Appare, ormai, alquanto superfluo ricercare le successive applicazioni del principio numerico al quale la composizione sembra far capo: se, da un canto, le relazioni riscontrate sono state necessarie per rilevare il presunto equivoco, queste — mi pare — siano altresì sufficienti per supporre che *l'Improvisation* sia interamente costruita sulla combinazione e sullo sviluppo di tali relazioni.

Passando, invece, alle 'divagazioni' in precedenza annunciate, verranno presi in esame alcuni fatti non meno rilevanti di quelli finora esposti.

Risulta interessante notare come anche un altro musicista, Debussy, peraltro fondamentale punto di riferimento per Boulez, rivolse la sua attenzione a Mallarmé poeta, sebbene il suo *Prélude à l'après midi*

*d'un phaune* non possa esser accostato più di tanto all'egloga di cui riprende il titolo: la sovrabbondante aggettivazione, la ricchezza di metafore, la sensualità del testo hanno, infatti, ben poca relazione con la dissoluzione delle masse orchestrali, ottenuta da Debussy mediante la scissione degli impasti sonori e la ricerca di timbri "puri" di strumenti solisti.

E che, allora, non abbia lo stesso Boulez voluto tentare un accostamento alla poesia di Mallarmé, partendo da una posizione che, similmente al poeta, lo vede ancorato a una logica di 'strutture' ma che, in omaggio a uno dei musicisti che più hanno influito sulla sua formazione, si appropria di cifre musicali di chiaro stampo debussiano.

Infatti la stratificazione armonica e gli agglomerati sonori sono organizzati nell'ambito di un'"armonia" debussianamente intesa, ove viene recuperato il valore sonoro di ogni singolo accordo.

Anche l'uso del silenzio, come struttura musicale di pari importanza al suono, si inserisce in un ambito di rinnovata attenzione ai fattori timbrico-armonici.

D'altro canto non si può fare a meno di ricordare, almeno in questo contesto, che Debussy ebbe tra i contemporanei un'immagine preconcepita e distorta: si vide in lui la capacità di tradurre in suoni le singole impressioni sensitive in maniera immediata, semplice, spontanea. Soltanto più tardi sono state comprese le sue rigorose costruzioni, riconosciuto il calcolo cosciente delle disposizioni temporali, non solo per quel che riguarda gli elementi melodico-armonici, ma anche quelli timbrici e ritmici.

A questo punto c'è da domandarsi: che Boulez, preso da "foga da travestimento", non si sia appropriato, tra l'altro, anche di un titolo che, ancora una volta, avrebbe potuto affiancarlo al grande connazionale, ma stavolta nel "malinteso"?

