

Bernard Parmegiani: *Aquatisme*

Forma: l'idea del 'crescendo'

Una caratteristica molto frequente nelle opere di Parmegiani è la strutturazione di una forma 'in crescendo', in cui si verifica un progressivo ampliamento dei parametri utilizzati. Questo concetto non va però inteso in modo meccanico, ma è invece il risultato di una complessa relazione tra i parametri stessi.

Il 'crescendo' globale di *Aquatisme* si può raffigurare sottoforma di una sequenza di flussi sonori che si incastrano ognuno in quello successivo: non si ha un'intensificazione semplice e continua (rappresentabile con una sola forcilla che si divarica), ma articolata e discontinua (rappresentabile come una serie di forcille inserite l'una nell'altra). Possiamo quindi parlare di una struttura 'a denti di sega'.

Per esempio, la globale progressione verso il punto finale non è priva di momenti statici o di rarefazione degli eventi: ci sono infatti sezioni caratterizzate dalla ripetitività dei *pattern* e da un generale senso di attesa; ma questi istanti di apparente immobilità sono spesso arricchiti da crescenti di intensità, che provocano una notevole tensione e aspettative nell'ascoltatore. Da questo punto di vista, i momenti più emblematici si trovano da 3'02" a 3'40" ca. (pura staticità), da 3'40" ca. a 4'08" ca. (apparizione graduale del flusso continuo della 'pioggia', in crescendo) e da 6'52" a 7'55" (ripetizione di figure, lieve crescendo che conduce alla conclusione).

Il merito maggiore di questo tipo di forma è quello di combinare la ricerca di varietà e di imprevedibilità con una direzionalità complessiva piuttosto chiara all'ascolto.

In *Aquatisme* i parametri principali in cui si ritrova un progressivo allargamento sono le frequenze e la spazializzazione.

Frequenze

Il *range* delle frequenze utilizzate nel corso del pezzo varia in modo irregolare: non è possibile ridurre i movimenti di registro ad un unico modello comportamentale che li comprenda tutti (ad esempio, il progressivo passaggio dalle frequenze alte a quelle basse, oppure l'apertura a ventaglio a partire da una fascia centrale).

Tuttavia, un discorso del genere può essere fatto, a patto di distinguere due livelli del discorso musicale: da un lato, lo sfondo costituito dai flussi continui (certamente mossi al loro interno, ma nel complesso statici); dall'altro, gli interventi in primo piano, discontinui, evidenziati sia dal punto di vista dinamico (sono più forti dello sfondo) sia da quello 'gestuale' (sono molto caratterizzati, si impongono

all'ascolto). Ovviamente i due livelli si compenetrano e spesso interagiscono (ad esempio, un impulso in primo piano può dare il via a una modificazione dello sfondo), quindi questa distinzione potrebbe apparire piuttosto artificiosa, ma si rivela utile ai fini della comprensione dell'allargamento del parametro delle frequenze. Consideriamo infatti le sole figure in primo piano, e vediamo la seguente ipotesi di segmentazione, determinata dal tipo di figure che man mano vengono introdotte:

minutaggio	figura nuova in primo piano	caratteristiche timbriche della figura	registro della nuova figura	range di frequenze di tutte le figure della sezione
0'00" – 0'32"	goccia d'acqua (da 0'04")	attacco puntiforme + 'risonanza' (suono ribattuto)	medio	molto ristretto ¹
0'32" – 1'00"	gracidare (da 0'32")	click 'intonato', ribattuto	medio-acuto	ristretto ²
1'00" – 3'02"	splash (da 1'00")	rapida serie di attacchi morbidi di altezza crescente, ognuno in crescendo	acuto	piuttosto ampio ³
3'02" – 6'04"	stridore (da 4'45")	attacco netto + risonanza (riverbero prolungato, di intensità minore, ma senza diminuendo)	medio-acuto	ampio ⁴
6'04" – 7'55"	sparo (da 6'27", ma prefigurato a 6'04")	attacco percussivo grave + risonanza più acuta (riverbero in diminuendo)	medio-grave	molto ampio ⁵
	maxi-goccia (da 6'16")	doppio attacco molto ravvicinato + risonanza (riverbero in diminuendo)	medio	

Come si vede in tabella, le nuove figure introdotte man mano non sono necessariamente sempre più gravi, ma, se consideriamo invece *tutte* le figure che sono compresenti in ogni sezione, l'allargamento progressivo della banda di frequenze risulta con evidenza.

Spazializzazione

¹ La goccia mantiene sempre la stessa intonazione.

² Il gracidare varia di intonazione, seppur in una gamma ristretta.

³ Ci sono infatti riproposizioni variate e trasposte delle figure.

⁴ Ad esempio, tra le varie figure si trovano dei ritorni variati dello *splash*, modificati timbricamente e trasposti in un registro più grave (si veda 5'40").

⁵ L'ulteriore ampliamento della gamma di frequenze è causato soprattutto dalla figura dello sparo.

Il pezzo è stato concepito per essere eseguito con l'Acousmonium del GRM, che consente una spazializzazione del suono raffinata e imponente, grazie ai suoi 64 altoparlanti. Pertanto, l'ascolto stereo di un semplice CD non costituisce che un'immagine sbiadita dell'organizzazione del suono nello spazio. Ma la concezione originaria di Parmegiani è nota: nel corso del pezzo si verifica un progressivo allargamento dello spazio, a partire da una piccola polla d'acqua localizzata in un punto determinato, fino ad arrivare a un vero e proprio ambiente, ampio, pluriprospectico e multidirezionale. È questo un caso interessante, in cui si mette in atto una vera e propria costruzione di uno spazio mediante l'elettronica. Il parametro spaziale, lungi dall'essere una semplice decorazione esteriore di un materiale predeterminato, rappresenta invece un elemento fondante, sostanziale.

Da un punto di vista strettamente estetico-compositivo, anche l'organizzazione delle figure in primo piano contribuisce alla creazione di uno spazio: vediamo in che modo. Ogni figura è un elemento puntiforme, o comunque di breve durata, privo di direzionalità interna. I flussi continui che fungono da sfondo costituiscono una sorta di rumore di fondo ambientale, sopra il quale appaiono le figure, che ritornano a intervalli irregolari e imprevedibili. L'assenza di direzionalità di ogni figura presa in se stessa ha come conseguenza l'impossibilità di raccontare una storia con un 'quando', dei 'prima' e dei 'dopo'. Le figure non evolvono, ma semplicemente vengono ripetute, variate, e si sovrappongono tra loro: il loro comportamento è paragonabile ai rumori presenti in un ambiente, che definiscono un luogo, un 'dove'. Si può stabilire al riguardo un paragone calzante con il pezzo di Bartok *Musica della notte*, dalla Suite *All'aria aperta* per pianoforte: anche lì c'è uno sfondo, rappresentato da un *cluster*, e delle figure puntiformi in primo piano, che evocano richiami notturni (versi di animali? Suoni della natura? ...) e che non costituiscono un racconto, ma costruiscono un luogo con puri mezzi sonori.

Un dettaglio tecnico particolarmente importante, ai fini dell'allargamento spaziale, è l'introduzione dei riverberi a partire dalla figura dello stridore (4'45"). Il riverbero è però introdotto in due passaggi successivi, in modo da garantire una certa gradualità: lo stridore è dotato di un riverbero prolungato, di intensità costante, che viene percepito come artificiale, impossibile in un luogo reale; in seguito, però, le figure dello sparo e della maxi-goccia presentano riverberi 'normali', in diminuendo, che inducono l'ascoltatore a immaginarsi uno spazio concreto e molto ampio.

Pattern e sovrapposizioni polifoniche

Parmegiani fa un largo impiego di *pattern*, sia nelle figure che negli sfondi: si tratta di moduli che vengono riproposti tali e quali o sottoposti a piccole variazioni. Questa ricerca di economia espressiva e di ripetitività va sicuramente a tutto vantaggio della chiarezza percettiva della sua musica, e presenta affinità con il minimalismo americano; tuttavia, in Parmegiani non si ritrovano le pratiche di

micro-variazione, di trasformazione graduale e di *trance* musicale tipiche di autori quali Steve Reich o Terry Riley.

L'utilizzo dei *pattern* ha una chiara ripercussione sulla forma: difatti, in alcune sezioni del pezzo si verifica un progressivo addensamento 'polifonico' degli eventi sovrapposti. Un esempio particolarmente efficace si trova nei 32" iniziali, dove gli elementi in gioco (goccia d'acqua, *click* acuto, fascia inferiore di sfondo, rumori simili a un treno, ...) vengono introdotti, iterati (sottoposti a piccole variazioni) e sovrapposti, proprio come le parti di una composizione contrappuntistica, in modo da aumentare la densità della *texture*.

Trasformazioni elettroniche

La realizzazione tecnica dei suoni elettronici di *Aquatisme* è di altissimo livello, soprattutto se rapportata agli anni della composizione (1982-84): l'impegnativa opera *La création du monde* (e *Aquatisme* in particolare) è giustamente nota, nel mondo dei compositori elettronici, e testimonia come Parmegiani sia uno degli autori di punta degli ultimi decenni.

Un punto di forza del compositore francese è certamente la grande passione per la magia 'fisica' del suono, che si unisce all'attitudine al lavoro minuto e raffinato (Parmegiani stesso parla di lavoro di *dentelle*, cioè di 'pizzi e merletti'). Le grandi masse sonore derivano infatti dalla sovrapposizione di fasce e *pattern* definiti singolarmente e cesellati nel dettaglio: i grandi gesti sono spesso la sommatoria di molti piccoli gesti, così come la macro-forma deriva direttamente dalla micro-forma.

La sapienza tecnica e musicale dell'autore si ritrova ad ogni livello della composizione. In generale, ciò che più colpisce è forse la sensazione di complessità timbrica: non si danno mai timbri 'ingenui', grezzi o eccessivamente omogeneizzati. Al contrario, Parmegiani è in grado di ricreare con soli suoni di sintesi un mondo naturale primordiale, senza alcun timore reverenziale nell'imitare suoni complessi come quelli acquatici o, come avviene in *Expression 2*, il respiro umano. In questo panorama timbrico variegato, l'utilizzo sporadico di suoni di carattere spiccatamente artificiale o meccanico (es: *click* ribattuto) non rappresenta un ripiego di comodo, dovuto a imperizia esecutiva, bensì una scelta cosciente e calcolata. Un'altra caratteristica di Parmegiani è inoltre la spiccata ironia, ravvisabile sia nei titoli originali di molti suoi brani (frequenti i giochi di parole e i neologismi divertenti), sia a un livello più strettamente tecnico: la sua fantasia timbrica è anche il risultato di un evidente divertimento nel manipolare i suoni, che lo induce a produrre timbri che evocano immagini incongrue rispetto a quella dell'acqua (perché imitare il rumore di un treno che passa, se non per puro *divertissement*?).

Ma entriamo nel dettaglio, esaminando il trattamento della figura che ho chiamato 'sparo'. Il procedimento tecnico-compositivo messo in atto è particolarmente ingegnoso. A 6'04" si ode un suono in crescendo che nasce dal

nulla, nella regione grave: si tratta del suono dello sparo, ma presentato con involuppo ribaltato destra-sinistra (non ADSR, ma RSDA). In altre parole, udiamo prima il riverbero e poi l'attacco 'stoppato'. Pochi secondi dopo, questo suono ritorna, stavolta con *delay* e spostamento del *pan*, in modo da creare un'accumulazione. In seguito, a 6'27", si sente il segnale 'giusto', cioè lo sparo vero e proprio. Ma, con intuizione felice, Parmegiani sceglie di presentare lo sparo dapprima con un *delay* piuttosto rapido accompagnato da crescendo, poi con un *delay* più lento che fa percepire il suono isolato (6'43"): il risultato è un vero e proprio chiasmo timbrico-formale.

suono RSDA singolo → suono RSDA con delay ↔ suono ADSR con delay ← suono ADSR singolo

Questo procedimento (retrogradazione dell'involuppo) richiama alla memoria artifici contrappuntistici come l'imitazione 'cancrizzante' della polifonia fiamminga; allo stesso tempo, la decisione di mostrare il suono inverso prima del suono normale non è un semplice gioco costruttivo, ma assume un significato musicale, infatti consente di far entrare la nuova figura in modo molto graduale, coniugando la sensazione di novità acustica all'esigenza di omogeneità del discorso.

Question de temps: Parmegiani e il live electronics

Il pezzo *Question de temps*, per violino e *live electronics* (traccia n. 1 del CD *Questions de temps*), mostra Parmegiani alle prese con uno strumento acustico modificato in tempo reale. Si tratta di un brano di grande effetto, una vera e propria *pièce de concert*.

La forma è simile a quella di *Aquatisme*: si ha infatti una catena di flussi, che si compenetrano o si succedono con stacchi netti, formando un percorso complessivamente orientato verso l'intensificazione. In questo caso, la sensazione generale di intensificazione è data soprattutto dalla percezione di un graduale aumento dell'entropia degli eventi sonori. Vediamo concretamente come ciò avviene:

sezione	minutaggio	gesto caratteristico	descrizione	'entropia' sonora
1	0'00" – 0'13" ca.	'segnale'	colpo d'arco trasformato in timbro metallico, prolungato da un riverbero molto accentuato.	molto bassa
2	0'13" ca. – 0'34" ca.	tremolo d'arco	flusso continuo che entra in <i>pp</i> e cresce gradualmente, inserendosi 'sotto' al riverbero precedente e prendendone il posto. Trasformazioni utilizzate: duplicazione del segnale e sovrapposizioni a partire da diverse frequenze ravvicinate, in modo da formare una fascia che copre un intervallo approssimativo di terza minore.	bassa

3	0'34" ca. – 1'08" ca.	impulsi d'arco	gli impulsi sottolineano alcune note, all'interno del <i>continuum</i> del tremolo. Utilizzo di <i>pattern</i> ripetitivi.	media
4	1'08" ca. – 2'20"	pizzicati	il tremolo è interrotto da pizzicati, processati con delay, filtraggio di frequenze (taglio degli alti), trasposizione di frequenze, riverbero.	medio- alta
5	2'20" – 2'54"	'schegge'	colpi d'arco 'spezzettati', che rimbalzano in registri diversi, trasformati timbricamente con filtri, harmonizer, delay.	alta
6	2'54" – 3'18"	'segnale'	timbro metallico, prefigurato da precedenti attacchi con riverbero (2'31"); dà il via alla sezione conclusiva, simile a una perorazione finale, di grande spettacolarità.	molto alta

Il suono che chiude il pezzo suggella il frenetico movimento del finale e, allo stesso tempo, riprende il 'segnale' iniziale: in questo modo, l'ascoltatore è indotto a confrontare i due momenti, e così prende coscienza del percorso 'in crescendo' che li separa.

In quest'opera, Parmegiani punta al raggiungimento di una completa fusione tra il suono del violino e l'elettronica. Egli non è interessato alla scrittura strumentale tradizionale, anzi, lavora piuttosto in termini di 'immagine sonora'. Di conseguenza, più che di partitura vera e propria, si deve parlare di palinsesti esecutivi, che si limitano a indicare all'interprete (necessariamente specializzato) i gesti musicali da compiere. Parmegiani non considera il *live electronics* come un mezzo per ampliare le possibilità strumentali e creare un 'iper-violino', anzi, al contrario, vede lo strumento acustico come un mezzo per ampliare le possibilità della musica di sintesi. In questo suo atteggiamento si può forse riscontrare un debito verso i suoi esordi con la musica concreta: il suono del violino svolge una funzione non dissimile da quella di suoni concreti introdotti in un pezzo elettronico per nastro solo. Naturalmente, però, non si deve dimenticare la grande importanza riservata alla dimensione esecutiva in tempo reale, che utilizza l'elemento gestuale in chiave non solo puramente sonora, ma anche virtuosistica e spettacolare.