

PAOLO CECCHI

Bologna

IONISATION DI EDGARD VARÈSE

UNA PROPOSTA DI DIDATTICA DELL'ASCOLTO

1. UNA POSSIBILE DIDATTICA DELLA NUOVA MUSICA

In un importante articolo pubblicato nel 1957 e dedicato ad alcuni problemi di didattica della musica, Theodor W. Adorno affermava: «Lo scopo della pedagogia musicale è di sviluppare le capacità degli scolari in modo che essi arrivino a comprendere il linguaggio della musica e le più importanti opere musicali, siano in grado di coglierne il senso quel tanto che è sufficiente per capirle, e giungano al punto di saper distinguere la qualità e il livello [estetico] delle opere». ¹ L'affermazione di Adorno, che di primo acchito può apparire quasi ovvia, presenta invece al didatta una sfida di grande rilevanza formativa, oggi forse troppo spesso sottovalutata o addirittura accantonata nell'ambito della pedagogia musicale: mettere al centro dell'esperienza didattica il rapporto tra l'opera e la sua comprensione da parte del soggetto mediante l'ascolto, facendo sì che tale comprensione permetta al discente, al termine di un itinerario didattico, di accedere al livello estetico, linguistico-formale dell'opera, e non solo al suo strato sonoro superficiale, esperito in modo unicamente emotivo e "impressionistico".

Scopo di questo contributo è verificare l'assunto adorniano su un'opera musicale – *Ionisation* di Edgard Varèse, composta tra il 1929 e il '31, eseguita per la prima volta a New York nel '33 ² – che appartiene al linguaggio

Desidero ringraziare Giuseppina La Face Bianconi per i numerosi suggerimenti e consigli che con liberalità mi ha fornito nel corso della stesura di queste pagine.

¹ Cfr. TH. W. ADORNO, *A proposito di pedagogia musicale* (1957), nelle sue *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 131-153: 131.

² Sulla figura e l'opera di Edgard Varèse (Parigi 1883 - New York 1965), nonché per ulte-

delle avanguardie del Novecento, e pone quindi all'ascoltatore non specialista, e tantopiù a un giovane in età scolare, problemi linguistici, stilistici e percettivi notevolmente più complessi rispetto a quelli di una composizione che faccia riferimento all'armonia tonale e ai principii di regolarità ritmico-metrica. Ciò però non preclude *ipso facto* la possibilità di guidare il discente all'apprezzamento e alla comprensione – certo parziale e incompleta – dei meccanismi attraverso cui una composizione di tal fatta comunica il proprio contenuto musicale. Proprio per tentare d'illustrare praticamente tale possibilità si è qui prefigurato un itinerario didattico funzionale a guidare l'allievo alla conoscenza di *alcuni* aspetti della partitura di Varèse, ritenendo errata la diffusa convinzione che le opere delle avanguardie del Novecento siano inaccessibili a una didattica dell'ascolto rivolta ad allievi di scarsa o nulla competenza musicale. Tale convinzione s'iscrive in un più generale pregiudizio che relega la musica delle avanguardie storiche e dei compositori contemporanei in una sorta di ghetto culturale e ne postula senza appello l'"incomprensibilità": essa va oggi superata affrontando con coraggio e senza pregiudizi anche opere stilisticamente e linguisticamente impegnative. L'indubbio sforzo di renderle almeno in parte intelligibili viene ripagato dalla possibilità d'introdurre il discente a nuovi panorami sonori, a nuove possibilità di ascolto, in un vivificante allargamento del suo orizzonte culturale e della gamma della sua esperienza musicale, cui seguirà un incremento del "piacere dell'ascolto" e della "disciplinata voluttà" sottesi alla pratica dell'apprezzamento musicale.

riori indicazioni bibliografiche, si vedano: F. OUELLETTE, *Edgard Varèse*, Paris, Seghers, 1966; L. VARÈSE, *Varèse: A Looking-Glass Diary*, I: 1883-1928, New York, Norton, 1972; J. W. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven - London, Yale University Press, 1987; H. DE LA MOTTE - HABER, *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Hofheim, Wolke, 1993; P. GRIFFITHS, "voce" *Varèse, Edgard*, nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* del 2001. Su *Ionisation* si vedano in particolare le due analisi – assai diverse per approccio metodologico e risultati raggiunti – di CHOU WEN-CHUNG, "Ionisation": *The Function of Timbre in Its Formal and Temporal Organization*, in *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, a cura di Sh. van Solkema, New York, Institute for Studies in American Music, 1979, pp. 27-74; J.-C. FRANÇOIS, *Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look at Edgard Varèse's "Ionisation"*, «Perspectives of New Music», XXIX, 1991, pp. 48-79. Utile per un primo orientamento anche la succinta guida analitica di N. SLONIMSKY, *Analysis*, in E. VARÈSE, *Ionisation for Percussion Ensemble of 13 Players. Full Score*, New York, Colfranc Music, [1967], p. 7 (a questa edizione della partitura si farà riferimento nel corso dell'articolo; si ringrazia la BMG Ricordi per averne gentilmente concesso la riproduzione di alcuni segmenti).

2. LA NECESSITÀ DI UN ASCOLTO MEDIATO

A un primo ascolto *Ionisation* può apparire, soprattutto a un orecchio poco o niente affatto esperto, come una sorta di coacervo sonoro, certo dotato di un'energia ritmica pervasiva e coinvolgente, ma non ordinato né governato da principii coesivi, bensì frutto di un accumulo progressivo di elementi timbrici, ritmici e dinamici scarsamente comprensibili nella loro sintassi e nella logica del loro decorso. Tale impressione ha ovviamente un effetto straniante nei confronti della percezione dell'opera stessa: il primo ascolto tende a risultare sopraffatto dagli eventi sonori atipici e poco assimilabili che si susseguono nel dipanarsi della trama sonora. Mediante un approccio guidato e progressivo si può invece indurre anche l'allievo inesperto a identificare con pazienza alcuni costituenti fondamentali e ricorrenti della partitura, si può condurlo a riconoscerne e discriminarne auditivamente caratteri e morfologia, stabilendo così un "contatto recettivo" perlomeno parziale con la costellazione sonora dell'opera, passo fondamentale sulla via d'un suo apprezzamento estetico basato sull'ascolto consapevole e strutturalmente orientato.

A tal fine l'itinerario didattico qui proposto si basa su due principii concomitanti: la *progressività* dell'ascolto, onde non saturare cognitivamente il discente nella complessa esperienza dell'individuazione auditiva (verranno a tal fine proposti tre successivi livelli d'ascolto della composizione, procedenti dall'identificazione di elementi sonori semplici a elementi più complessi), e la *selezione* dei procedimenti compositivi da riconoscere all'ascolto, vista l'impossibilità di accedere cognitivamente all'insieme dei fattori che presiedono all'organicità formale e costruttiva dell'opera. Tale selezione si attua come *mediazione*, didatticamente indispensabile, tra il livello di competenza musicale del discente e la totalità dell'opera. Il processo di mediazione non si adatta pedissequamente al grado di competenza musicale dell'ascoltatore, né d'altro canto pretende di guidarlo ad un'irrealistica comprensione complessiva e approfondita della composizione, ma attua invece una correlazione progressiva tra il suo livello di competenza e la sostanza linguistica e stilistica dell'opera.³ Tali principii si attuano nella prassi didattica dell'ascolto guidato sia dell'intera partitura, sia di suoi singoli segmenti: infatti solo un ascolto ripetuto e focalizzato via via su specifici elementi musicali può permettere il progressivo "strutturarsi" auditivo della

³ Sul concetto di 'mediazione' applicato alla didattica musicale, cfr. ADORNO, *A proposito di pedagogia musicale* cit., pp. 137-139.

trama sonora, passando dall'indeterminatezza "impressionistica" – votata alla mera percezione della *facies* sonora apparente della musica – a un ascolto selettivo e perspicace, che almeno in parte riveli la sostanziale organicità concettuale e percettiva dell'opera e alcuni dei meccanismi del suo funzionamento intrinsecamente musicale.

3. LE PROBLEMATICHE DELLA PARTITURA

Ionisation di Edgard Varèse è la prima composizione di una certa ampiezza, e di un musicista di rango, a prevedere un organico di sole percussioni. Sin dall'inizio del Novecento molti compositori avevano progressivamente ampliato il ruolo di tali strumenti nell'ambito della scrittura orchestrale: basti pensare a partiture come la *Sagra della primavera* (1913) o *Il mandarino meraviglioso* (1919); l'impiego delle percussioni fu tuttavia sempre concepito nell'ambito di una costante integrazione in seno alla compagine orchestrale, senza mai giungere – salvo alcune rare eccezioni⁴ – a un loro impiego isolato e autonomo. L'idea che fosse possibile trattare le percussioni come un insieme strumentale indipendente, per il quale scrivere un'intera composizione, violava infatti – nonostante la rivoluzione timbrica e fonica sviluppatasi nel corso dell'Ottocento – un precetto estetico assai tenace, che prescriveva un'invalicabile frontiera tra suono e rumore. Le percussioni, in particolare quelle a suono indeterminato – per le quali il concetto di suono-altezza chiaramente individuato veniva meno –, costituivano allora una sorta di "terra di nessuno" tra i due domini acustici, e il loro impiego era pur sempre concepito solo se "temperato" e integrato con il suono di strumenti di altre famiglie, che assicuravano la musica dallo sconfinamento in un'area sonora pericolosamente vicina al rumore.

Gli indirizzi linguistici di Varèse – sin dagli anni che precedettero il suo trasferimento negli Stati Uniti (1915) – ambivano invece a mettere in discussione la netta separazione tra suono e rumore, emancipando quella "terra di nessuno" di suoni privi d'intonazione temperata che a suo giudizio occorreva integrare nell'ambito compositivo, all'insegna di una concezione radicalmente innovativa degli eventi timbrico-sonori in grado di additare nuove vie al linguaggio e di rinnovare l'idea stessa di 'musica'. Tale

⁴ L'uso di un set di percussioni impiegate in modo autonomo si riscontra nella coda della "Marche triomphale du diable" dell'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij (1918), e nell'interludio per nove percussioni che collega la seconda e la terza scena nell'atto primo dell'opera *Il naso* (1929-30) di Dmitrij Šostakovič.

concezione, per certi versi “sovversiva”, che Varèse andò sviluppando a partire dagli anni '10 è ben compendiata in un passo di una conferenza tenuta a Princeton nel 1959, nella quale il compositore rievoca come maturò la decisione di progettare la propria musica nell'ambito di un nuovo rapporto tra suono e rumore. Tale scelta implicava necessariamente un parziale superamento dei confini del sistema temperato, ponendo così le basi di una nuova estetica compositiva, che andò precisandosi negli anni precedenti la Grande guerra tra Berlino e Parigi, anche grazie ai colloqui intercorsi col suo mentore e sostenitore (insospettabile connubio!) Ferruccio Busoni:

Lui [Busoni] confermò le mie idee, mi aiutò a precisarle e m'incoraggiò a metterle in pratica; in più, essendo un conversatore scintillante oltre che un brillante pensatore, aveva il dono di stimolare il mio spirito verso abissi di immaginazione profetica. Diventai una sorta di diabolico Parsifal, alla ricerca non del Santo Graal, ma della bomba che avrebbe fatto esplodere il mondo musicale aprendo una breccia dalla quale tutti i suoni avrebbero potuto penetrare, suoni che a quell'epoca – e a volte anche oggi – venivano chiamati rumori.

Discutevamo, in mezzo ad altri propositi rivoluzionari, della necessità di liberare la musica dal sistema temperato e, di conseguenza, del bisogno di nuovi strumenti. Cosa che non avvenne naturalmente. Io compresi comunque, grazie ad esse, che l'unica speranza di ottenere strumenti capaci di produrre suoni nuovi consisteva in una collaborazione tra compositori e ingegneri specializzati.⁵

Ed è nell'ambito di tale tentativo di ampliare il dominio del materiale musicale, della sostanza fonica con cui forgiare composizioni di nuovo tipo, che Varèse iniziò a espandere – in tutte le partiture composte dopo il trasferimento negli Stati Uniti – lo spazio riservato alle percussioni, in particolare per quelle a suono indeterminato, affidando loro un ruolo sempre più significativo e autonomo nella scrittura orchestrale. Egli era infatti convinto che le proprie idee sulla necessità di giungere a un nuovo modo di comporre – basato su una riorganizzazione dei rapporti tra i vari parametri musicali, all'insegna di una sempre più spiccata attenzione per il suono come fattore formale e strutturale determinante – potessero trovare proprio nelle percussioni l'elemento innovativo in grado di ampliare i confini del concetto di 'suono', e d'integrare nella composizione «masse sonore» (per usare un termine caro a Varèse) composte da suoni tradizionali con «masse sonore» svincolate dal sistema delle altezze proprio dell'universo sonoro temperato.

⁵ E. VARÈSE, *Il destino della musica* (1959), nel suo *Il suono organizzato*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985, pp. 153-161: 155.

Tra il 1920 circa e i primi anni '30, prima che la tecnologia gli permettesse di utilizzare suoni prodotti elettronicamente e manipolabili con grande flessibilità accanto ai suoni degli strumenti tradizionali (come avverrà negli anni '50 in *Déserts* e nel *Poème électronique*), Varèse utilizzò le percussioni come elemento fondamentale delle proprie alchimie sonore. Il loro uso eterodosso e straordinariamente ricco e innovativo dal punto di vista timbrico e ritmico-metrico contribuì a creare quella che Pierre Boulez ha definito la «potenza incantatoria» che promana dalle sue opere, nelle quali, «non avendo preoccupazione alcuna di riferirsi a questa o a quella 'tradizione', ... Varèse allontana definitivamente da sé la nozione classica (accademica) d'orchestra come quella di tonalità, anzi di temperamento. Egli si ricrea un complesso di mezzi [musicali] conforme a talune necessità di efficacia 'spaziale' e 'ritmica'». ⁶

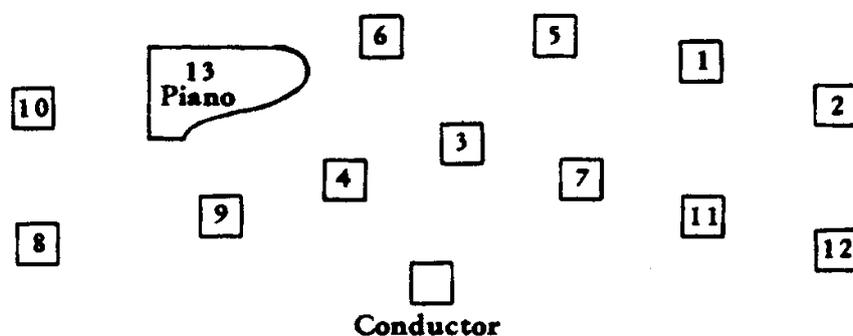
In particolare già in partiture come *Amériques* (composta tra il 1918 e il '21 per un'orchestra che include ben undici percussionisti), *Hyperprisme* (1922-23, per una formazione di nove fiati e sette percussionisti), *Intégrales* (1924-25, per undici fiati e quattro percussionisti), Varèse aveva affinato progressivamente la propria concezione delle percussioni quali strumenti privilegiati nella realizzazione di sperimentazioni sonore e acquistato nel contempo una scaltrita abilità nell'orchestrare in modo sempre più articolato ed efficace quella famiglia strumentale. Con *Ionisation* l'approdo a un'opera scritta per sole percussioni segna dunque il coronamento di una visione profetica: in quella partitura di grande fascino sonoro – complessa nell'articolazione formale, e tale da implicare un ascolto percettivamente innovativo rispetto alla tradizione musicale colta occidentale – egli segna in modo radicale il superamento di quel confine estetico e concettuale del comporre che ancora separava con nettezza suono e rumore, altezze fisse e suoni indeterminati, imprimendo al pensiero compositivo una svolta che avrà in seguito una profonda influenza su alcuni protagonisti delle avanguardie musicali del secondo dopoguerra. ⁷

Ionisation è scritta per tredici esecutori che utilizzano complessivamente una cinquantina di strumenti a percussione. Prima d'illustrare un possibile itinerario d'ascolto guidato, è necessario che il docente abbia ben presenti due importanti aspetti della partitura: (1) l'uso del parametro spaziale

⁶ P. BOULEZ, *Varèse: "Hyperprisme", "Octandre", "Intégrales"* (1962), nei suoi *Punti di riferimento* (1981), Torino, Einaudi, 1984, pp. 321-323: 322.

⁷ Cfr. ad esempio I. STOIANOVA, *Varèse e Nono: due "spazializzatori" del suono organizzato*, in *Con Luigi Nono*, programma del Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia (15-16 settembre 1992 - 11-20 giugno 1993), Milano-Venezia, Ricordi - La Biennale di Venezia, 1993, pp. 173-179.

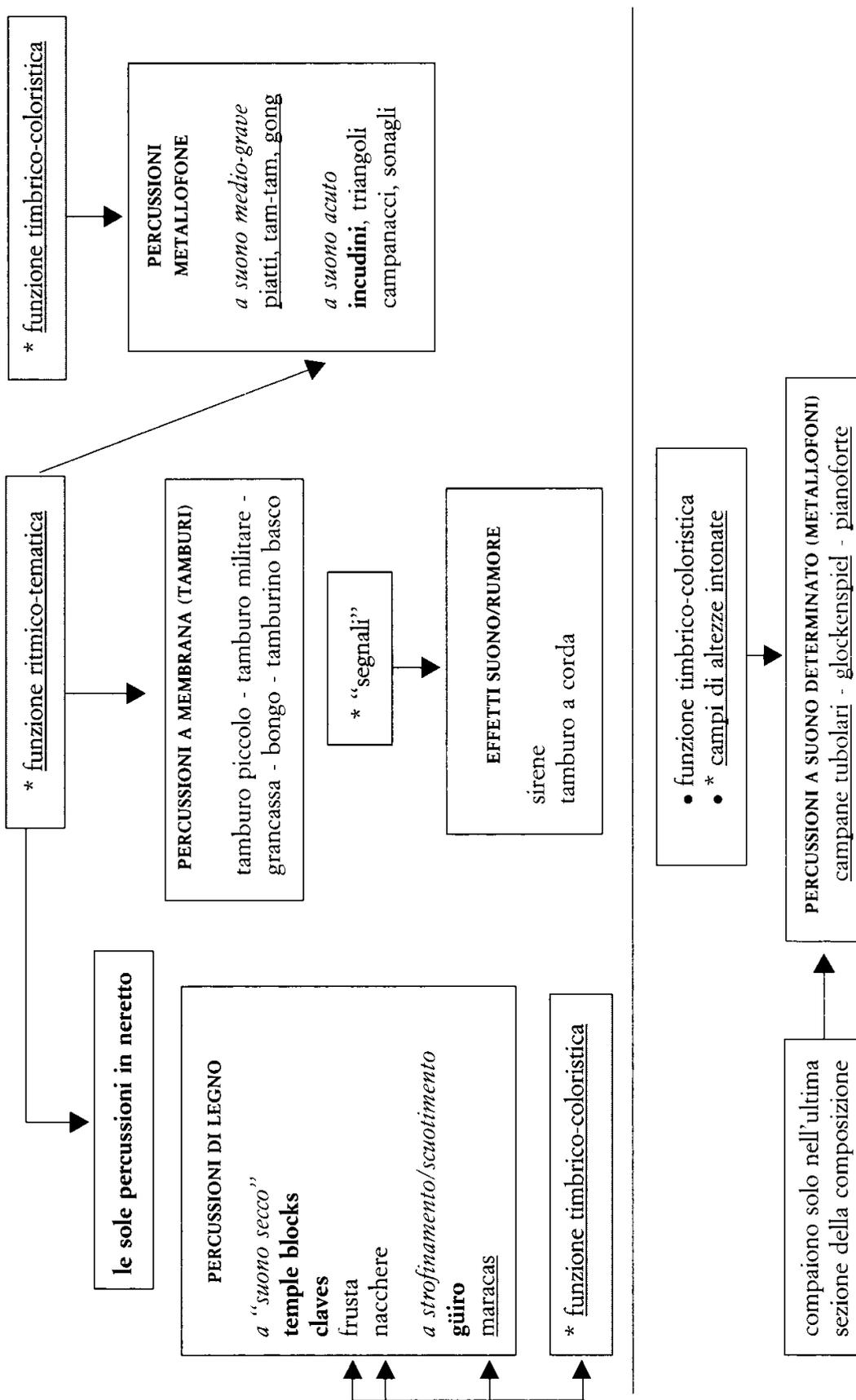
con funzione strutturale; (2) la tipologia delle percussioni impiegate in relazione alla concezione timbrica e ritmica della partitura. Varèse prevede espressamente per *Ionisation* una “spazializzazione” del suono ottenuta disponendo i tredici esecutori in un doppio semicerchio attorno al direttore, come sintetizzato nello schema sottostante. Entro tale disposizione egli concepì una costante “migrazione” di cellule e strutture ritmiche tra i diversi gruppi strumentali disposti nello spazio, secondo modalità e procedimenti piuttosto complessi, dei quali più avanti potremo accennare solo di sfuggita e in modo assai parziale. Benché tale aspetto “spaziale” risulti giocoforza attenuato in una riproduzione discografica, è indispensabile tenere presente il ruolo strutturale che esso svolge in tutta la composizione.



Tav. 1 – Disposizione spaziale degli strumentisti in *Ionisation*.

L'altro aspetto determinante che governa la trama sonora di *Ionisation* è costituito dalla scelta degli strumenti percussivi selezionati, dalle loro diverse qualità timbriche e dalle differenti funzioni svolte nelle strategie compositive della partitura. Varèse privilegia nettamente le percussioni a suono indeterminato (solo nel finale compaiono strumenti percussivi che intonano altezze precise: il Glockenspiel, le campane tubolari e il pianoforte, utilizzato come percussione *sui generis*), cui accosta i suoni-rumori di due strumenti sui quali torneremo: le sirene, una grave e una acuta, e il tamburo a corda (il cosiddetto *lion's roar*). Varèse utilizza soprattutto tre sottofamiglie delle percussioni a suono indeterminato: i membranofoni (quasi tutti tamburi), gli idiofoni in metallo e gli idiofoni in legno, come riassunto nel prospetto a p. 132 (Tavola 2).⁸

⁸ Per l'elenco completo degli strumenti impiegati in *Ionisation* si vedano i *legenda* illustrativi che compaiono alle pp. [2]-[6] della partitura, qui citata alla nota 2. Per un'accurata descrizione delle caratteristiche dei singoli strumenti impiegati da Varèse, cfr. G. FACCHIN, *Le percussioni*, nuova ed., Torino, EDT, 2000; e le “voci” del *New Grove Dictionary of Musical Instruments and Instrument Makers*, London, Macmillan, 1984.



Tav. 2 – Tipologie e funzioni compositive delle percussioni impiegate in *Ionisation*.

Semplificando necessariamente la realtà sonora della partitura, possiamo affermare che alle diverse percussioni sono prevalentemente assegnate – come sunteggiato nel prospetto – funzioni a carattere ritmico-tematico oppure funzioni a carattere timbrico-coloristico. Ovviamente i due campi si sovrappongono ma non si escludono a vicenda: ad esempio, il tamburo militare con cordiera ha un ruolo fondamentale nell'espore e poi variare la principale sequenza ritmica (con carattere tematico) della composizione, ma tale funzione si realizza anche grazie al suo particolare colore timbrico; del pari il triangolo svolge principalmente una funzione timbrico-coloristica, che però si esplica in figurazioni che s'innestano nei più vasti aggregati ritmici proposti dall'intera compagine orchestrale.

Le scelte strumentali operate da Varèse, che come s'è detto privilegiano quasi esclusivamente le percussioni a suono indeterminato, fanno sì che in *Ionisation* un parametro fondamentale del sistema musicale e quindi dell'esperienza d'ascolto, quello delle altezze di suoni determinati ed esattamente intonati, risulti assente o comunque del tutto marginale. Tale aspetto ha un'importante conseguenza percettiva: viene infatti a mancare un punto di riferimento auditivo fondamentale, e l'orecchio deve quindi "riorientarsi" acusticamente verso un mondo sonoro in cui il parametro diastematico, la melodia, è assente. Va però tenuto presente che ciò non comporta un venir meno delle differenze di "localizzazione pseudo-diastematica" fra i vari rumori prodotti dalle percussioni, giacché i suoni-rumori caratteristici dei diversi strumenti non intonati si dispongono sempre e comunque a differenti livelli – indeterminati, sì, ma diversificati – dello spettro acustico, esteso qui dal suono estremamente grave della grancassa grande al suono estremamente acuto del triangolo e delle incudini.⁹

Data la quasi totale mancanza di insiemi di altezze determinate, nella partitura hanno un ruolo dominante i parametri del ritmo e del timbro:

⁹ Va infatti precisato che i suoni ottenuti dalle percussioni che non hanno un'altezza chiaramente determinata – ad esempio il rullo di un tamburo militare con cordiera, il battito di due *wood blocks*, il risuonare di un piatto sospeso percosso con una bacchetta – si dispongono tuttavia lungo il *continuum* dello spettro acustico che va dai suoni più gravi a quelli più acuti, e in tale spettro quei suoni occupano una posizione che certo non coincide con un'altezza determinata, ma si lascia pur sempre assegnare ad un ambito di frequenze ristretto e riconoscibile. Ne consegue che, ascoltando i singoli strumenti d'un insieme di percussioni non intonate, noi tendiamo a percepire i diversi suoni riferendoli ad un determinato livello, anche se approssimativo, dello spettro acustico. In *Ionisation*, Varèse riesce a creare un ordito sonoro continuamente cangiante, ma in cui i suoni-timbri dei vari strumenti mantengono all'ascolto, e con grande chiarezza, la loro determinazione "pseudo-diastematica", il loro livello hertziale nel *continuum* dello spettro acustico. Ciò avviene grazie al nitore dell'orchestrazione, che evita l'eccessivo sovrapporsi di suoni-timbri percussivi, laddove in strumentazioni meno avvedute essi tendono invece ad "agglutinarsi", formando una massa sonora indeterminata, in cui le specificità "spettrali" dei singoli strumenti vanno perdute.

ne consegue che l'orecchio dovrà sforzarsi di identificare sequenze ritmiche prive d'ogni articolazione melodica, ed acclimatarsi auditivamente a timbri non così familiari come quelli degli strumenti tradizionali a suoni determinati, timbri che spesso per uno stesso strumento possono variare in modo assai vistoso a livello percettivo (si pensi ad esempio al colore del tutto diverso che un tamburo militare piccolo assume a seconda che sia suonato con o senza la cordiera).

4. IL PERCORSO DIDATTICO

Nella preparazione dell'itinerario didattico, volto a dare al discente una prima, non occasionale consapevolezza di alcuni elementi costruttivi di *Ionisation*, è indispensabile munirsi della partitura e di un'incisione discografica della composizione.¹⁰ Il percorso d'ascolto andrà articolato in tre stadi successivi, ognuno dei quali è funzionale a rendere evidenti alcuni tratti salienti dell'opera, iniziando da quelli più facilmente individuabili dal punto di vista percettivo.¹¹ Ci si potrà fermare al primo livello, oppure procedere col secondo e infine col terzo, in base al grado della scuola in cui si opera, ai prerequisiti degli studenti, agli obiettivi didattici che ci si prefigge. Certo è che un elemento vistoso come il titolo *Ionisation* si potrà spiegare solo al terzo stadio del percorso qui proposto, quello riservato alla logica compositiva del brano; ma la complessità dell'argomento, assai poco intuitivo e difficile da percepire all'ascolto, potrebbe richiedere a quel punto l'ausilio della partitura, o comunque l'uso di orientamenti grafici confezionati *ad hoc* dal docente (come vedremo nella Tav. 5, p. 145).

Sebbene la composizione abbia una durata limitata (intorno ai 5'-6'), potrebbe non essere opportuno un ascolto integrale preventivo di *Ionisation*, proprio a causa della sua atipica natura sonora: nella fattispecie, un breve assaggio potrebbe essere sufficiente ad avviare le prime osservazioni relative all'organico impiegato e alla sua eccezionalità sul piano storico. Solo dopo tale passaggio preventivo si potrà procedere all'ascolto integrale: il discente perverrà così alla totalità dell'opera attraverso un avvicinamento segmentato, che consente di focalizzare l'attenzione su singoli eventi sonori.

¹⁰ Per la partitura, cfr. nota 2. Una buona registrazione: E. VARÈSE, *Arcana - Amériques - Ionisation - Offrandes - Density 21,5 - Octandre - Intégrales*, Pierre Boulez, New York Philharmonic Orchestra - Ensemble InterContemporain (1977), CD Sony SMK 45844.

¹¹ Per una serie di indicazioni metodologiche generali relative a una didattica dell'ascolto finalizzata all'appropriazione cognitiva dei meccanismi costruttivi e degli aspetti storico-stilistici dell'opera musicale, cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60: 40-50.

4.1. Primo livello: intensità e timbro

Nel primo livello di ascolto verranno privilegiati ed evidenziati alcuni fenomeni sonori che riguardano il timbro e l'intensità: (a) gli interventi delle due sirene e del tamburo a corda, che per le loro peculiarità timbriche spiccano all'interno del denso ordito sonoro della partitura; (b) il vistoso aumento dell'intensità dinamica e dell'attività ritmica che occorre all'incirca a un terzo della composizione (due battute prima del numero 8 della partitura); (c) il netto cambiamento del 'colore' complessivo dell'ordito sonoro nella sezione finale (dal n. 13 della partitura alla conclusione), caratterizzata dall'entrata delle percussioni a suono determinato e del pianoforte.

Saranno dunque pochi, isolati eventi che verrà chiesto di prendere in considerazione in questa fase dell'ascolto: tale selezione è necessaria per dare all'allievo alcuni semplici punti di riferimento che lo aiuteranno poi a percepire, anche se in modo solo parziale, una serie di elementi ricorrenti, facilitando così l'adattamento dell'attenzione auditiva al 'paesaggio sonoro' della partitura.

Anche a un primo ascolto si nota che le sirene – Varèse le aveva già utilizzate in *Amériques* e in *Hyperprisme* – hanno un rilievo timbrico-sonoro pervasivo in *Ionisation*. Varèse concepiva i suoni delle sirene (di fatto una sorta di *glissando* ascendente unito a una progressiva intensificazione dinamica) non come un elemento di 'color locale' acustico, di effetto sonoro "industrial-urbano", ma come suoni "spazializzanti", ideali "parabole" sonore proiettate nel *continuum* acustico. Va sottolineato che Varèse utilizzò le sirene quali provvisori sostituti di suoni ideali da lui immaginati con notevole precisione già a partire dalla fine degli anni '20, suoni che sin da allora avrebbe desiderato ottenere con mezzi elettronici, come dichiarò poi in un'intervista del 1963 (solo negli anni '50 poté accedere a una tecnologia in grado di produrre, registrare e riprodurre suoni di sintesi):

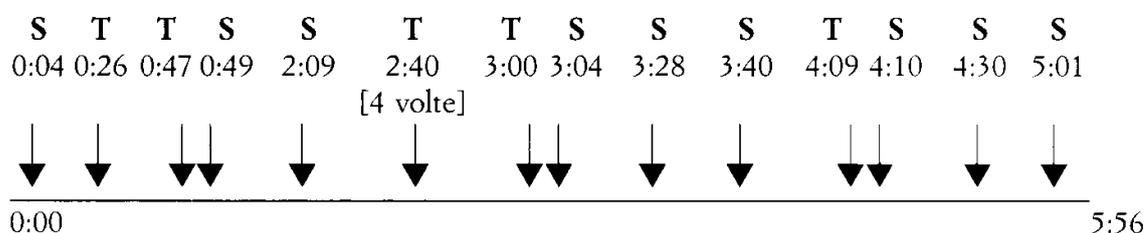
Dovevo avere circa ventidue anni quando lessi degli esperimenti di Helmholtz con le sirene nella sua *Teoria fisiologica della musica*.¹² Più tardi feci qualche modesto esperimento io stesso e mi accorsi di poter ottenere delle splendide curve di suono paraboliche e iperboliche, che mi parevano l'equivalente delle parabole e delle iperboli nel campo visuale. Molto più tardi, utilizzai le sirene come strumenti musicali in tre mie partiture: nel 1922 in *Amériques*, nel 1923 in *Hyperprisme* e di

¹² Varèse fa qui riferimento all'importante saggio del fisico e fisiologo tedesco Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, pubblicato per la prima volta nel 1863.

nuovo, nel 1932, in *Ionisation*. Nel *Poème électronique* del 1958 c'era lo stesso effetto, prodotto però questa volta interamente con mezzi elettronici.¹³

In *Ionisation* Varèse utilizza una sirena grave e una acuta, facendole risuonare – individualmente o simultaneamente – in più punti della partitura. Ricorre inoltre a un altro suono-rumore con funzione di ‘segnale’, di ‘marcatore’ timbrico, ottenuto tramite un membranofono rudimentale, denominato tamburo a corda, che emette un suono vagamente cavernoso, facilmente percepibile e simile al verso di un animale (il nome inglese dello strumento, *lion's roar*, ‘ruggito del leone’, ne esplicita la caratteristica timbrica). I timbri della sirena e del tamburo a corda sono facilmente riconoscibili: dapprima si faranno ascoltare isolatamente, andrà quindi chiesto ai discenti d'identificarne gli interventi sonori nel corso della composizione, riassunti nello schema di Tav. 3 (le indicazioni in minuti primi: secondi si riferiscono all'inizio di ogni intervento di tali strumenti nell'incisione discografica qui citata alla nota 10). In tal modo gli allievi individueranno due tipologie sonore facilmente identificabili, che costituiranno i loro primi punti di riferimento orientativo nell'ascolto della partitura:

S = sirene; T = tamburo a corda



Tav. 3 – Minutaggio degli interventi delle sirene e del tamburo a corda in *Ionisation*.

A questo punto dell'itinerario d'ascolto si dovrà focalizzare l'attenzione degli allievi su due eventi sonori che caratterizzano la sezione mediana della composizione: (1) una prolungata intensificazione dinamica e ritmica, che ha un'importanza formale decisiva nel disegno complessivo della partitura; (2) il successivo, improvviso mutamento del clima sonoro e del colore timbrico. A partire dal n. 8 della partitura si riscontra un netto aumento dell'intensità (dal *p* al *ff*) e un significativo aumento dell'instabilità ritmica del-

¹³ E. VARÈSE, *La musica e l'arte. Conversazione tra Varèse e Alcopley* (1963), nel suo *Il suono organizzato* cit., pp. 171-179: 178.

la trama sonora, con la comparsa di gruppi irregolari di cinquine e terzine. Dopo tale culmine espressivo, che si protrae per circa 25" (sino al n. 9 della partitura), la trama sonora torna repentinamente a una dinamica *p/mf* in corrispondenza di un mutamento del timbro complessivo della compagine percussiva. Dal *tutti* in *fortissimo*, dominato dal suono poderoso delle grancasse, si passa infatti – in corrispondenza del netto scarto dinamico prima citato – a un episodio rarefatto, quasi etereo, affidato ai soli strumenti metallofoni (dal n. 9 al n. 10 della partitura: piatto grande cinese, gong, due tam-tam, triangolo, piatto sospeso, piatti a due e incudini, cui si aggiungono i suoni della sirena acuta e grave), in una variazione coloristica immediatamente percepibile rispetto a quanto precede.

Dopo aver evidenziato con chiarezza ai discenti i due episodi citati, l'insegnante concluderà il primo livello d'ascolto individuando un terzo evento sonoro significativo: il mutamento timbrico assai pronunciato, corrispondente all'epilogo della composizione. Dal n. 13 della partitura partecipano alla trama sonora il Glockenspiel, le campane tubolari e il pianoforte: il colore complessivo della partitura acquista così una luminosità quasi aurorale, di grande suggestione espressiva. Gli ascoltatori andranno guidati all'identificazione sicura di tale subitaneo mutamento nel colore 'orchestrale' della compagine delle percussioni, esercitandosi a indicarne l'inizio, che segue immediatamente la sequenza ritmica in *fortissimo* nelle due battute in $\frac{5}{4}$ e $\frac{3}{4}$ prima del n. 13 della partitura.

Nel prendere coscienza degli eventi timbrici e dinamici qui di seguito descritti – il suono delle sirene e del tamburo a corda, il brusco scarto dinamico e ritmico della sezione mediana della composizione, il netto variare coloristico dell'epilogo, tutti eventi percepibili con una certa facilità – il discente avrà acquisito alcuni punti di riferimento che gli permetteranno una prima, ancora grossolana ed elementare articolazione della trama sonora. Inizierà inoltre a familiarizzarsi con fenomeni timbrici e dinamici percettivamente eclatanti, ma pur sempre non immediatamente ovvii, e utilizzabili all'ascolto come primi, rudimentali 'marcatori di senso' della partitura.

4.2. Secondo livello: l'aspetto ritmico

Il secondo livello di ascolto, che come ho detto si colloca a un grado di difficoltà percettiva e cognitiva superiore rispetto al primo, ha l'obiettivo d'indirizzare l'attenzione dei discenti verso alcuni elementi ritmici fondamentali della composizione. In particolare ci si soffermerà sulla sequenza ritmica, che svolge una funzione tematica primaria in tutto il brano, esposta dal tamburo militare con cordiera poco dopo l'inizio della composizione

(Es. mus. 1, lettera X), e sulla figura ritmica d'accompagnamento che le fa da contrappunto, affidata a due *bongos* (lettera Y). Le due sequenze ritmiche, quella tematica e quella d'accompagnamento, ritornano, come una sorta di filo rosso, in gran parte della composizione. Entrambe vengono sottoposte a trasformazioni e variazioni più o meno accentuate e costituiscono uno dei più importanti fattori di unificazione formale.

The image shows a musical score for two instruments: bongos and a military drum with snare drum. The bongos part is written on a single staff with a 4/4 time signature and is marked with a box containing the letter 'Y'. The military drum part is written on a single staff with a 4/4 time signature and is marked with a box containing the letter 'X' and the letter 'a'. The score consists of four measures. The bongos part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The military drum part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Es. mus. 1 – E. VARÈSE, *Ionisation* (batt. 9-12): figurazione tematica (X) e figurazione d'accompagnamento (Y), rispettivamente affidata ai *bongos* (esecutore 3) e al tamburo militare con cordiera (esecutore 4).

Prima d'illustrare agli studenti le due sequenze ritmiche citate, è necessario focalizzare l'ascolto su due elementi propedeutici: (1) il timbro del tamburo militare con cordiera, al quale è quasi sempre affidata la figurazione tematica nel corso della partitura; (2) la percezione della pulsazione ritmica di base su cui si fonda tutta la composizione.

Per ciò che riguarda il timbro del tamburo, basterà far ripetutamente ascoltare le quattro misure citate nell'Esempio 1, richiedendo di memorizzare il suono dello strumento, in modo da poterlo in seguito identificare entro costellazioni timbriche complesse, anche quando viene suonato – e accade sovente – con dinamica tra il *piano* e il *mezzo forte*.

È molto importante far sì che gli ascoltatori percepiscano con chiarezza la pulsazione ritmica di base per poter comprendere l'articolazione ritmica del tema e della sequenza d'accompagnamento. Gran parte della partitura di *Ionisation* prevede un metronomo $\text{♩} = 69$, e tale andamento rimane costante sino al rallentamento dell'epilogo (n. 13 della partitura), ove il metronomo passa a $\text{♩} = 59$. La pulsazione ritmica di base è data dalla croma, ed essa è chiaramente percepibile soprattutto nella prima parte della composizione, dal n. 2 al n. 8 della partitura. È utile far ascoltare questa sezione – quasi tutta scritta in $\frac{4}{4}$ (in realtà $\frac{8}{8}$) – chiedendo di scandire gestualmente più volte la pulsazione ritmica di base. Si consiglia inoltre all'insegnante di solfeggiare per alcune battute la sola pulsazione di $\frac{8}{8}$ – non i valori rit-

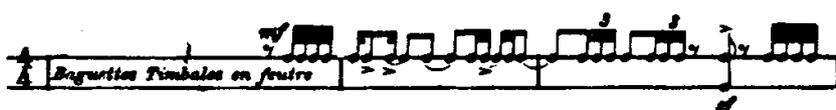
mici che la “riempiono” – e farla poi ripetere dagli allievi. Non paia questo un espediente banale: aiuta il discente a percepire una griglia metrica implicita regolare sopra la quale si svolge il complesso divenire ritmico-metrico della reale trama musicale.

Quando risulterà chiara la presenza di una pulsazione ritmica di base costante, si passerà all’ascolto della figura ritmica di accompagnamento affidata ai *bongos* (n. 1 della partitura, vedi l’Es. mus. 1, lettera Y). L’insegnante la ripeterà, a voce o eseguendola su una piccola percussione: vista la sua semplicità, si consiglia di farla scandire anche agli allievi, insistendo sulla regolarità dei suoi elementi costitutivi (croma = nota lunga, semicrome = due note corte, pausa di semiminima = silenzio doppiamente lungo) che si alternano in combinazioni via via variabili. Si giungerà in tal modo a una migliore comprensione dell’evento musicale considerato, dacché esso verrà esperito attraverso la riproduzione pratica, “performativa”, della sua costituzione ritmica.

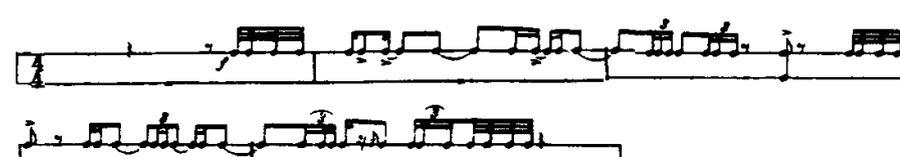
Quando i giovani avranno assimilato la figurazione di accompagnamento, si passerà all’ascolto della citata sequenza ritmica con funzione tematica (Es. mus. 1, lettera X). Può risultare utile farla ascoltare dapprima a un metronomo rallentato, utilizzando a tal fine un programma informatico che consenta tale manipolazione d’un segmento dell’incisione discografica.¹⁴ Si abbia quindi cura di cantare lentamente la figurazione ritmica, scandendo nel contempo la pulsazione ritmica di base, e facendo notare agli ascoltatori la struttura fraseologica binaria $a + a'$ (le prime due battute, introdotte dalla quartina, in levare, sono ripetute con poche varianti nelle successive due battute) e gli elementi ritmici minimi che caratterizzano detta figurazione (la quartina di biscrome in levare, le sincopi accentate, le duine e terzine di semicrome in battere e in levare).

Al termine di questa prima fase del secondo livello d’ascolto i discenti dovrebbero aver ben memorizzato sia la sequenza ritmica d’accompagnamento Y sia la figurazione tematica X. È ora possibile indirizzare la loro attenzione al riconoscimento delle ricorrenze di quest’ultima nel corso della composizione. A tal fine si individuano quattro di tali ricorrenze qui riprodotte nell’Es. mus. 2 a p. 140 (a = dal n. 4 della partitura; b = da una battuta dopo il n. 7; c = dal n. 11; d = da cinque battute dopo il n. 12): tutte presentano variazioni più o meno significative rispetto all’originale, che rimane comunque chiaramente riconoscibile nella sua matrice ritmica.

¹⁴ Si può ricorrere ad un *editor* musicale, p. es. a *WaveLab* della Steinberg di Amburgo, utilizzando l’opzione che permette di rallentare il metronomo d’una composizione registrata in un file musicale in formato $\langle .wav \rangle$, mantenendo inalterate le altezze.

a) tamburo militare 

b) *tarole* 

c) tamburo militare 

d) tamburo militare *caisse roulante* 

Es. mus. 2 – E. VARÈSE, *Ionisation*, diverse occorrenze della figurazione tematica: (a) batt. 20-22, tamburo militare con cordiera (esecutore 4); (b) batt. 38-40, *tarole* (esecutore 9); (c) batt. 59-63, tamburo militare con cordiera (esecutore 4); (d) batt. 69-71, tamburo militare con cordiera e *caisse roulante* (esecutore 4).

Le sequenze ritmiche *a*, *c* e *d* sono eseguite dal tamburo militare con cordiera; la sequenza *b* dalla *tarole*, tamburo analogo al precedente, ma più piccolo e dal timbro leggermente più brillante. Il fatto che le quattro citate ricorrenze della sequenza tematica siano eseguite dal medesimo tipo di strumento le rende facilmente percepibili prima di tutto grazie all'individuazione del timbro: ciò rende più agevole ai discenti, negli ascolti successivi, la possibilità di concentrarsi sul ritmo delle figurazioni. Dopo aver assimilato e memorizzato la sequenza tematica originale (Es. mus. 1 a p. 138, lettera X), sarà relativamente semplice per l'allievo riconoscere le quattro ricorrenze variate di tale sequenza, che dapprima verranno opportunamente segnalate dall'insegnante, per lasciare quindi ai soli studenti il compito d'individuare.

A conclusione di questo secondo livello d'ascolto avremo conseguito alcuni obiettivi didattici limitati, ma cognitivamente significativi: gli allievi avranno assimilato due delle frasi ritmiche strutturalmente più importanti della partitura, e saranno in grado di riconoscere e individuare le più significative ricorrenze della figura tematica principale. Sarà così possibile iniziare a dipanare il decorso ritmico della composizione, perlomeno delle sue sezioni meno ardue dal punto di vista metrico. Inoltre gli ascoltatori

avranno percepito come la ricorrenza tematica crei una serie di punti di riferimento morfologicamente significativi, utili per iniziare a percepire al solo ascolto alcuni tratti costruttivi che governano la composizione e ne determinano una prima, ancorché grossolana, segmentazione in sezioni.

4.3. Terzo livello: la dimensione spaziale

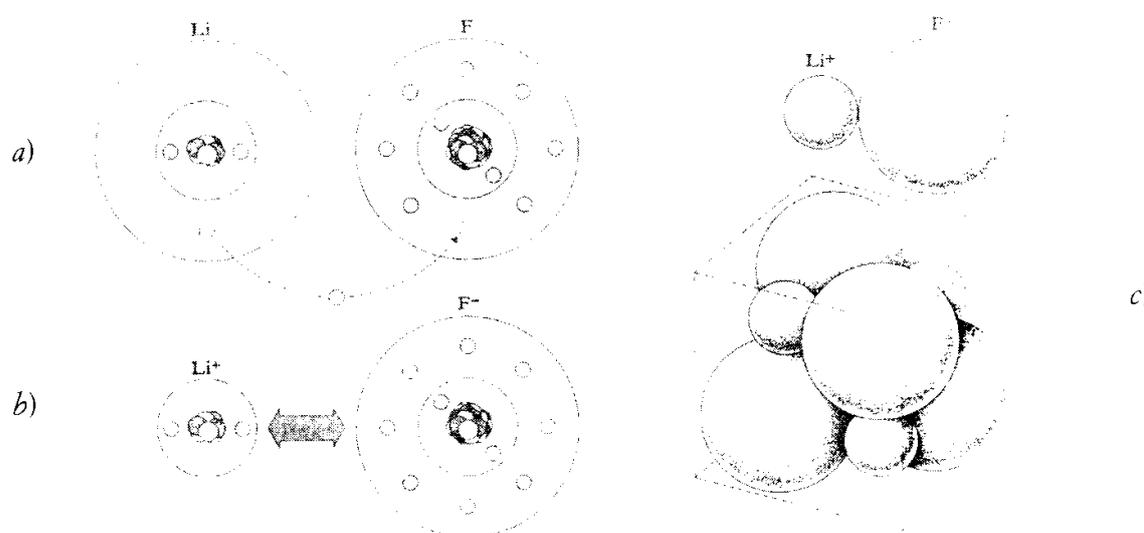
Sarà a questo punto possibile iniziare il terzo livello d'ascolto, mediante il quale ci si propone di raggiungere obiettivi didattici più complessi dei due livelli precedenti. Si passerà infatti dall'identificazione di singoli componenti e parametri della composizione all'individuazione esemplificativa di uno dei procedimenti compositivi strutturalmente più importanti nell'economia complessiva della partitura: la "migrazione" di una cellula o di una sequenza ritmica tra differenti strumenti suonati da più esecutori tra loro distanziati in uno spazio semicircolare (Tav. 1, p. 131). Tale procedimento determina una vera e propria "spazializzazione" di queste figure, che nel corso di tali migrazioni subiscono modifiche e permutazioni ritmico-timbriche.

Tale tecnica, riscontrabile in più punti della partitura – tra breve ne daremo un singolo saggio –, è per certi versi un corrispettivo musicale del processo chimico cui allude il titolo della composizione: la ionizzazione. Benché Varèse abbia mostrato atteggiamenti contrastanti nei confronti del valore ermeneutico dei titoli delle proprie partiture – in alcuni casi dichiarò che essi fungevano da chiave interpretativa di particolari aspetti costruttivi o simbolici dell'opera, altre volte sostenne invece la loro irrilevanza denotativa o descrittiva –, in più occasioni si è trovato a sottolineare come le strutture di alcune sue composizioni potessero essere paragonate a fenomeni di tipo fisico o chimico, in particolare al processo di cristallizzazione.¹⁵ Non sarà quindi arbitrario istituire per *Ionisation* un'analogia metaforica tra la tecnica di spazializzazione di figure ritmiche tra diversi gruppi strumentali e il fenomeno chimico suggerito dal titolo, al fine d'illustrare didatticamente detta spazializzazione.

In modo assai schematico si può definire la ionizzazione come un processo chimico che vede la trasformazione – grazie, di norma, all'azione di un agente ionizzante (raggi ultravioletti, raggi X, ecc.) – di due elementi in un terzo elemento da essi derivato. Il fenomeno avviene per la migrazione di un elettrone dal livello esterno dell'atomo del primo elemento al livello

¹⁵ Cfr. VARÈSE, *Il destino* cit., p. 159 sg.

esterno dell'atomo del secondo elemento, migrazione che genera una polarizzazione della carica atomica, provocando così il legame dei due atomi, che vanno a formare una coppia atomica di un nuovo composto. Ad esempio, per effetto del processo di ionizzazione, un atomo di litio cede il più esterno dei suoi tre elettroni a un atomo di fluoro, che porta così da sette a otto i suoi elettroni: in tal modo si formano due ioni – quello di litio con carica positiva, quello di fluoro con carica negativa – che si attraggono, formando un nuovo composto ionico, il fluoruro di litio, come sintetizzato nello schema che segue:



Tav. 4 – Schema del processo chimico di ionizzazione che porta alla formazione del fluoruro di litio: (a) un elettrone migra dal livello più esterno di un atomo di litio (Li) al livello più esterno di un atomo di fluoro (F); (b) ne risultano due ioni, il primo con carica positiva (Li^+), il secondo con carica negativa (F^-), che si attraggono reciprocamente, dando origine a (c) un nuovo composto ionico, il fluoruro di litio.

In più luoghi della partitura di *Ionisation* si verifica un procedimento figurativamente riconducibile alla ionizzazione: una sequenza ritmica viene esposta da uno strumento e subito dopo “migra” a un altro strumento, posto a una certa distanza spaziale dal primo, che la espone in forma variata. Si può quindi parlare in senso lato di una sorta di “ionizzazione musicale”, poiché – nel traslato metaforico – permangono i concetti di ‘migrazione’ della cellula ritmica e di creazione di un nuovo ‘composto’ ritmico derivato da quello di origine per *variazione* e/o *permutazione*.

Al fine di esemplificare didatticamente tale processo compositivo, l’insegnante concentrerà l’attenzione degli ascoltatori sull’episodio che inizia da due misure prima del n. 3 della partitura e termina alla prima misura

dopo il n. 4. Scorrendo l'Es. mus. 3 (qui a p. 144), si nota che l'episodio è costituito da sei brevi sequenze ritmiche (qui indicate con le lettere A-F), esposte in rapida successione dai diversi strumenti:

- A: il tamburo militare con cordiera esegue la testa della figura ritmica con funzione tematica sulla quale ci siamo soffermati nel secondo livello d'ascolto (Es. mus. 1, lettera X);
- B: nella battuta successiva, detta figurazione (trasformata mediante diminuzione dei valori ritmici) viene esposta dalla *tarole*; ¹⁶
- C: i *wood blocks* (*blocs chinois*) eseguono una sequenza ritmica diversa, che riprende, variandolo, l'inizio della figura d'accompagnamento esaminata nel secondo livello d'ascolto (Es. mus. 1, lettera Y);
- D: la *tarole* ripete (con lievi varianti) la figurazione già esposta in B;
- E: i *wood blocks* eseguono una variazione della figurazione già esposta in C (dimezzandone i valori ritmici e trasformandone in parte la configurazione metrica);
- F: il tamburo militare con cordiera riesegue la figurazione già esposta in A nella sua forma originaria e completa (quella dell'Es. mus. 1, lettera X), come inizio di una parziale riesposizione "tematica".

Focalizzare l'attenzione dei discenti sul processo qui descritto e ottenere una loro chiara percezione all'ascolto dei suoi elementi è meno difficile di quanto possa sembrare di primo acchito, a patto di suddividere il processo di ascolto in tre fasi: (a) l'individuazione timbrica; (b) il riconoscimento delle sei sequenze ritmiche sopra menzionate; (c) la percezione della loro migrazione tra i diversi strumenti. Dapprima si dovranno quindi far ascoltare più volte in successione i timbri del tamburo militare con cordiera (la lieve differenza timbrica tra i due tipi di tamburo a cordiera effettivamente impiegati, *tambour militaire* e *tarole*, non ha qui rilevanza) e dei *wood blocks* (*blocs chinois*), onde far sì che gli studenti ne percepiscano chiaramente la diversità.

¹⁶ Tale rapporto di derivazione "motivica" fra le figurazioni ritmiche di *Ionisation*, così come gli altri qui segnalati, non risulterà invero evidente di primo acchito dal punto di vista acustico-percettivo, ma necessiterà di un ascolto reiterato del passaggio in questione. Nondimeno, i processi di derivazione da poche figurazioni principali di gran parte delle cellule ritmiche che formano la trama sonora di *Ionisation* hanno un ruolo fondamentale nella strategia compositiva della partitura, che nonostante l'assenza del parametro intervallare mantiene ancora un'impostazione formale a carattere "tematico", sia pure *sui generis*. Non è questo il luogo per accennare, neanche di sfuggita, alle complesse modalità di tali trasformazioni ritmico-metriche: chi voglia affrontare detto aspetto da un punto di vista didattico può partire dal sia pur succinto sunto analitico della partitura offerto da Slonimsky (cfr. nota 2); utili potranno poi risultare anche alcuni passi della ben più complessa analisi dell'opera che si legge in CHOU WEN-CHUNG, "Ionisation" cit.

tamburo militare

blocs chinois

maracas

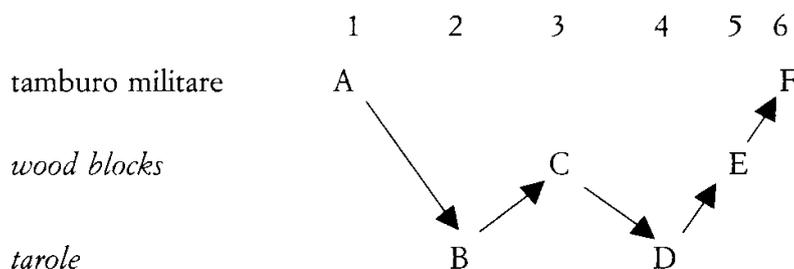
tarole

Dinamica Pizzicato on Frotto

A B C D E F

Es. mus. 3 – E. VARÈSE, *Ionisation*, un passo con “migrazione” di formule ritmiche fra i vari strumenti (batt. 16-22): tamburo militare con cordiera (esecutore 4), *blocs chinois* (esecutore 7), *maracas* (esecutore 8), *tarole* (esecutore 9).

Nella fase successiva l'insegnante farà ascoltare più volte le singole sei cellule evidenziate nell'Es. mus. 3, dapprima isolatamente – meglio se dopo averle registrate in successione con un metronomo rallentato rispetto all'originale – in modo che i discenti possano memorizzarle, o perlomeno percepirne la differenza o l'identità, utilizzando per la loro identificazione lo schema sotto riportato:



Tav. 5 – Schema della “migrazione” di cellule ritmiche fra i diversi strumenti nel passo di *Ionisation* riprodotto all'Es. mus. 3 (batt. 16-22).

Dopo ripetuti ascolti delle singole cellule ritmiche isolate proposte in successione, si passerà alla terza fase: l'ascolto dell'intero passaggio (possibilmente sempre a metronomo rallentato), avendo l'accortezza di segnalare a voce il susseguirsi delle sei cellule ritmiche. L'insegnante dovrà anche far concentrare l'attenzione sulla somiglianza ritmica delle varie figurazioni, evidenziando se possibile i loro rapporti di derivazione dalla sequenza ritmica principale della composizione X (lettere A, B, D, F) o dalla correlata figura d'accompagnamento Y (lettere C, E). Si passerà poi all'ascolto ripetuto a metronomo reale del passaggio in questione, cercando di far percepire agli allievi l'effetto di spazializzazione che deriva dalla migrazione delle sei figure ritmiche tra gli strumenti indicati. Ovviamente il docente potrà poi illustrare in modo analogo altri luoghi della partitura ove si riscontrano procedimenti compositivi affini a quello testé descritto.¹⁷

Al termine di questo terzo livello d'ascolto, certo più complesso dei due precedenti, gli allievi avranno acquisito una certa familiarità uditiva con tutti i parametri – ritmico, timbrico, dinamico, spaziale – di un episodio pur delimitato della partitura. Ne avranno inoltre compreso a grandi linee il meccanismo compositivo piuttosto complesso, che combina la permutazione variativa delle due figure ritmiche principali della composizione con

¹⁷ Si vedano ad esempio i due episodi dal n. 5 al n. 7 della partitura (*bongos* → *claves* → *bongos* → *wood blocks* (*blocs chinois*) → *bongos* → *maracas* → *güiro*) e dal n. 10 al n. 12 (*tarole* → *wood blocks* → tamburo militare con cordiera → incudini → tamburo militare con cordiera e *tarole*).

un effetto di mobilità spaziale dei suoni; e avranno affinato attraverso l'analisi la propria capacità percettiva.

Dichiarava Edgard Varèse nel 1923:

Si fanno molti discorsi assurdi sull'assenza di forma e di metodo della musica nuova. Essa è invece prodotta di progettualità e di sviluppo logico quanto lo era quella dei maestri del passato: la differenza sta nel fatto che oggi vengono messe da parte le regole rigide e convenzionali, per dare spazio ad uno sviluppo libero e spontaneo di idee-cardine, in un ambito [sonoro] più vasto ... È tutta questione di punti di vista e di educazione all'ascolto; ecco dunque il nostro slogan: «Un nuovo orecchio per una nuova musica, una nuova musica per orecchie nuove».¹⁸

La didattica della musica, e in particolare la didattica dell'ascolto, può forse realizzare – contro ogni proclama che postuli come indispensabile l'equivalenza fra comunicazione artistica e comprensibilità immediata – quello slogan e quell'augurio.

¹⁸ E. VARÈSE, *Musica sperimentale* (1923), nel suo *Il suono organizzato* cit., p. 44.