

## Strategie analitiche per le opere di Edgard Varèse

Luca Conti

Inizialmente, l'impossibilità di ricondurre le opere di Varèse a uno dei sistemi o degli indirizzi noti nel Novecento o in un sistema teorico personale più o meno articolato, come è avvenuto per Xenakis, in buona misura per Messiaen ecc., ha ingenerato perplessità e anche malintesi tra coloro che per primi esaminarono analiticamente le sue opere. Si cadde nel malinteso che fossero di primaria importanza in Varèse gli elementi timbrico, ritmico e dinamico, al punto di far passare in secondo piano il parametro delle altezze; l'elusività della sintassi varesiana la rendeva "resistente all'analisi".<sup>1</sup> Nemmeno le opinioni di Varèse sui processi analitici potevano dirsi incoraggianti: "Per sua definizione l'analisi è sterile. Allo scopo di spiegare, per mezzo di essa, si decompone, si mutila lo spirito di un'opera".<sup>2</sup> L'avversione di Varèse nei confronti dell'analisi e di ogni sistema preordinato, come ha notato Jonathan Bernard, uno dei suoi massimi studiosi, "ha spinto i teorici a rivedere l'utilità degli approcci tradizionali, portando alcuni di loro alla conclusione che i metodi analitici che si basano su precise definizioni degli elementi musicali sono inadatti alla materia. Per questo motivo, a quanto pare, gli autori di diversi studi hanno impiegato parametri analitici approssimati, generalizzati".<sup>3</sup>

D'altra parte, nel corso degli ultimi trent'anni sono state condotte diverse indagini analitiche tradizionali, rivolte sia ad una ricognizione generale per definire le innegabili singolarità di uno stile, evidenti anche a un semplice ascoltatore, sia all'esame di un particolare aspetto o di una particolare opera. Introduciamo le analisi di John Strawn, Jean-Jaques Nattiez e Chou Wen-chung, in alcuni casi anche per negare l'utilità di un certo approccio, specialmente nel caso dell'analisi semiologica. Poi esamineremo le strategie analitiche dei due più importanti e sistematici studiosi della musica di Varèse, Jonathan Bernard e Keith Tedman. Lo scopo è quello di individuare gli strumenti più efficaci per condurre analisi sistematiche sulle opere di Varèse. Anche gli studi di Milton Babbitt, Robert Morgan e András Wilhelm,<sup>4</sup> contengono elementi molto interessanti, ma in questa indagine ci atterremo soltanto ai cinque studiosi sopra citati, per seguire un preciso filone di ricerche.

### Strawn e Nattiez

Nella sua analisi di *Intégrales* pubblicata nel 1978, John Strawn si orienta primariamente verso l'individuazione delle "masse sonore", organismi accordali, melodici o ritmici compiuti, che in base alle dichiarazioni di Varèse stesso, costituivano nelle sue composizioni una categoria fondamentale e considera che "Varèse aveva in mente una singola massa sonora tutte le volte che un certo gruppo di strumenti appare insieme costantemente, in maniera caratteristica".<sup>5</sup> Strawn procede a una divisione del brano in masse, distinguendo episodi solistici, di sole percussioni e d'insieme. Inoltre Strawn individua una serie di parametri generici quali "appoggiatura", "alternanza", "reiterazione", ecc., definendo il *modus operandi* del compositore franco-americano in termini generali. Per esempio, riguardo alla reiterazione, afferma: "una nota o un accordo vengono ripetuti diverse volte, come nel clarinetto I, batt. 4 (cfr. batt. 164-166, oboe; batt. 175-176, *chinese block*; batt. 74-75, corno, tromba I-II)".<sup>6</sup>

La disamina di Strawn risulta molto utile per un primo, sommario approccio teso a individuare alcune caratteristiche generali del compositore varesiano, ma limitandosi alla registrazione dei punti di contatto più superficiali — quasi un'analisi auditiva del brano — non rende conto delle relazioni interne dell'opera, che si collocano ad un livello più profondo e rimangono inesplorate. Lo stesso musicologo ammette di non conoscere alcuno studio che prenda in esame l'armonia nella musica di Varèse, osservando soltanto che in essa sono evitate le ottave parallele, mentre vengono adoperati intervalli dissonanti, come seconde maggiori e minori, settime maggiori e minori, quarte aumentate.<sup>7</sup>

Diversamente, nelle centotredici pagine di analisi semiologica dedicate da Jean-Jacques Nattiez alle due pagine di *Density 21.5*<sup>8</sup> l'intento è quello di raggiungere, mediante successive riduzioni del "sintagma musicale", sempre più microscopicamente tese ad una frammentazione del materiale analizzato — che viene ai vari livelli confrontato — il *niveau neutre*, 'livello neutro' dell'opera. L'obiettivo di Nattiez è pervenire a un confronto oggettivo, senza che subentri-

no considerazioni personali, alla ricerca di un criterio analitico che vorrebbe proporsi come scientifico. Secondo Bernard invece, che ha replicato all'analisi di Nattiez, dopo averne rilevato alcune imprecisioni, producendo una propria contro-analisi di *Density*, "le ipotesi che governano la cosiddetta analisi neutra di Nattiez non sono (...) del tutto neutre o libere da significato, ma piuttosto sono informate da un superficiale esame melodico, una forte inclinazione per le 'ricorrenze' percepibili delle strutture".<sup>9</sup> Un'indagine sull'analisi di Nattiez rende chiaro che la ricerca del livello neutro, la segmentazione in unità minime, sembra alla fine non condurre ad alcun dato che spieghi le funzioni dell'opera. Essa peraltro si confà poco al procedere compositivo di Varèse, se è vero che ogni opera reclama criteri analitici specifici.<sup>10</sup>

### Chou

Fin dal 1966<sup>11</sup> Chou Wen-Chung aveva indicato, nell'analizzare la musica di Varèse partendo dalle definizioni del compositore stesso, uno dei capisaldi per un più corretto esame analitico. Approdato a New York nel 1947 proveniente dalla Cina, Chou, dopo aver studiato con Otto Luening alla Columbia University, divenne allievo di Varèse, uno dei pochissimi, nonché suo amico, al punto di essere nominato suo esecutore testamentario.

Varèse si oppose violentemente a qualsiasi forma di analisi ed ebbe cura di non chiarire mai, se non a grandi linee, la natura delle proprie tecniche compositive; ma dalle poche dichiarazioni del compositore si possono ricavare elementi utili per realizzare un'analisi rispettosa dell'oggetto in esame. Una delle considerazioni generali più esplicite riguardo alla propria musica, Varèse la fece parlando di *Déserts*: "L'opera avanza opponendo piani e volumi. Il movimento è creato da tensioni e intensità esattamente calcolate che lavorano opponendosi le une alle altre. Il termine 'intensità' si riferisce al risultato acustico desiderato, la parola 'tensione' alla grandezza dell'intervallo impiegato"<sup>12</sup> e sempre relativamente alla stessa opera: "Benché gli intervalli tra le altezze determinino mutevoli e contrastanti piani e volumi, essi non sono basati su nessun insieme prefissato di intervalli come una scala o una serie, o qualsiasi altro principio di misura musicale esistente. Essi sono definiti dalle esigenze di questo particolare lavoro".<sup>13</sup> Varèse, dunque, sembra voler alludere ad un processo di generazione da un materiale melodico, armonico e ritmico iniziale di ridotte dimensioni. A sostegno di ciò si può portare un'altra dichiarazione del compositore: "C'è un'idea, la base di una struttura interna, che si espande o si fende in diverse figure o gruppi di suono che mutano costantemente forma, direzione e velocità, attratti e respinti da varie forze. La forma dell'opera è conseguenza di queste interazioni".<sup>14</sup>

Nella sua analisi di *Intégrales*<sup>15</sup> Chou, partendo dal concetto varesiano di "massa sonora", lo stesso da cui partirà dodici anni dopo Strawn, mostra come l'idea centrale della prima sezione, "Andantino", venga esposta dalla melodia della tromba in do alla batt. 10.

Es. 1. *Intégrales*, batt. 10



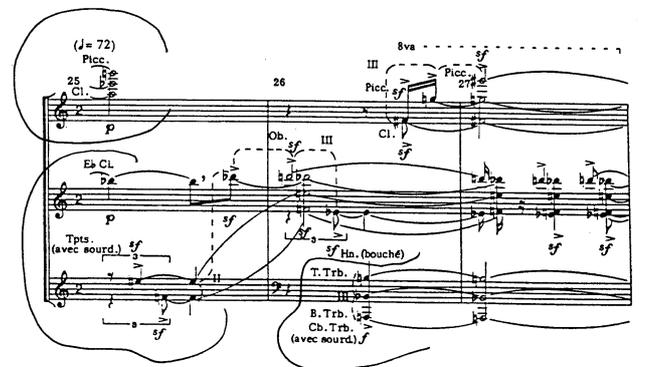
In questo segmento dell'opera si sviluppano due distinte masse sonore, esposte la prima dagli ottavini e la seconda dal clarinetto in Sib e dai tromboni, le quali interagiscono, alla distanza di due ottave e una seconda maggiore, con una diversa organizzazione dinamica.

Es. 2. *Intégrales*, batt. 5-6 (percussioni omesse)



Alla batt. 25 la seconda massa sonora subisce un'inversione, enunciata dal clarinetto in Mib e da due trombe (es. 13) ed attiva tre ripetizioni variate di un terzo, nuovo gruppo (Fa#-Sol-Lab) che "collide con le altre due in rapida successione" alle batt. 26-29.

Es. 3. *Intégrales*, batt. 26-29



La massa centrale formata dal clarinetto in Mib, dall'oboe e dal corno (Reb-Re-Mib) emerge da una trasmutazione del secondo gruppo, mentre le due masse estreme, rappresentate ancora rispettivamente da ottavini e clarinetto in sib (Fa#-Sol-Sol#) e dai tre

tromboni (La-Sib-Si), si dilatano rispettivamente verso l'alto e verso il basso. Altre masse sonore prodotte dal terzo, quarto e quinto gruppo collidono ripetutamente nella sezione successiva, "Moderato", creando costanti fenomeni di penetrazione e repulsione. Il senso di tensione variabile che si avverte è prodotto dal fatto che le stesse altezze emergono dalle varie collisioni ogni volta con una diversa durata, formando un angolo diverso nella relazione spazio-temporale.

L'individuazione delle masse sonore e del numero ridotto di note che ne formano il materiale di partenza è una delle chiavi di volta del comporre varesiano. Alla base dell'organizzazione delle altezze non vi è una serie, una tonalità ma un insieme di note *pivot*, che fungono da perni strutturali. "Questo continuo processo di espansione, penetrazione, interazione e trasmutazione", scrive Chou, "giustifica quell'immensa sensazione di organismo in crescita che permea l'intera partitura e illustra il concetto varesiano di 'suono come una sostanza viva'. Naturalmente, questa crescita del suono non è soltanto il risultato dell'organizzazione delle altezze, l'unico aspetto qui discusso, ma la conseguenza dell'interazione di tutte le caratteristiche del suono, come Varèse stesso ha affermato".<sup>16</sup> Infatti, secondo Chou, il sistema delle masse sonore e la loro interazione e proiezione, si manifesta anche in un'opera praticamente priva di altezze determinate come *Ionisation* e persino laddove il concetto di massa sonora si riduca al caso limite della melodia, in *Density 21.5* per flauto solo.

Abbiamo detto che Chou lavora attorno al concetto di massa sonora, utile per analizzare le opere di Varèse, fin dal 1966. Egli scrive infatti: "Sembra che una massa sonora si riferisca ad un organismo di suoni con alcuni caratteri specifici nel contenuto degli intervalli, registro, profilo, timbro, intensità, attacco e decadimento. Le masse sonore sembrano emergere dall'espansione di un'idea — 'le basi di una struttura interna' — nello spazio sonoro. Il senso di proiezione delle masse sonore ovviamente dipende dalla posizione della sorgente di emissione così come dal movimento indipendente di ogni massa sonora in quanto opposta alle altre. Quando queste masse sonore collidono, l'interazione tende a portare alla penetrazione, durante la quale certi attributi di una massa sonora sono trasferiti ad un'altra, causando così trasmutazioni, cambiando gli attributi di ogni massa sonora".<sup>17</sup>

Un'analisi molto esauriente di *Ionisation* è stata pubblicata da Chou nel 1979 in un volume miscelaneo.<sup>18</sup> La scelta di questo brano per sole percussioni non è casuale, in quanto l'opera nasce da "materiale sonoro grezzo, che non offre altezze definite né mezzi conosciuti di sviluppo ed organizzazione" e che "analizzare *Ionisation* vuol dire pavimentare la strada per comprendere tutta la musica di Varèse".<sup>19</sup> Vi è forse anche una flebile traccia del malinteso in cui sono caduti alcuni studiosi poco accorti: che nella musica

di Varèse l'esame delle altezze abbia una funzione secondaria o addirittura poco importante rispetto all'articolazione ritmica, timbrica e dinamica. In questa erronea prospettiva le masse sonore, specie quando subiscono un trattamento esclusivamente ritmico e le altezze rimangono immutate, sarebbero l'evidente sintomo di questa trascuratezza armonica, così come la ripetizione di cellule melodiche ritmicamente variate lo sarebbe dal punto di vista monodico. L'analisi del musicologo d'origine cinese è comunque molto efficace ed è una delle prime ad indagare i livelli meno superficiali delle opere di Varèse. Dopo aver suddiviso per timbro gli strumenti della partitura in sette gruppi, Chou li classifica per altrettante funzioni, che sono: "generazione di idee germinali" — brevi cellule che rappresentano il materiale di partenza da cui si dipana l'intera opera — "definizione delle strutture", "elaborazione lineare", "verticalizzazione delle strutture" — una sorta di polifonia ritmica — "delineazione di frasi e sezioni", "modulazioni di timbro e registro" e non ultimo l'"apporto di caratteristiche timbriche particolari". Le cellule ritmiche, nota acutamente Chou, derivano tutte dalle tecniche esecutive scolastiche dello strumento che le enuncia per primo, per poi eventualmente passare ad altri: ad esempio i colpi alternati dei due bonghi alla batt. 5 o le terzine di sedicesimi del *parade-drum* alla batt. 9. Es. 4. Alcune cellule ritmiche germinali in *Ionisation* (da Chou)

The image contains four musical examples labeled n. 44, n. 23, n. 27, and n. 1. Each example shows a rhythmic pattern on a staff with a treble clef. Example n. 44 is for Tenor Drum (Ten. Dr.) and Bass Drum (B. Dr.), showing a triplet of eighth notes. Example n. 23 is for Bongos (2 Bongos) and Bass Drum (B. Dr.), showing a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Example n. 27 is for 3 Wood Blocks (3 Wd. Blk.), showing a triplet of eighth notes. Example n. 1 is for Percussion (Per. Dr.), showing a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Chou suddivide l'intera composizione in nove sezioni, contraddistinte da caratteristiche specifiche: nelle prime tre (batt. 1-8; 9-12; 13-20) vengono presentate altrettante strutture, contrassegnate da caratteri distinti, la quarta (batt. 21-37) comincia con la giustapposizione della seconda e della terza struttura e presenta successivamente varie combinazioni delle prime tre. Alcuni strumenti fungono da segnalatori, ripartendo la sezione principale in sotto-sezioni, per es. il *wood-block*, alla batt. 27 e alla batt. 32. Nella quinta sezione (batt. 38-50) Chou identifica giu-

stapposizioni della seconda e terza struttura, e parallelamente un loro sviluppo lineare. Verso la fine della sezione si riscontra uno spostamento verso l'acuto di tutta la struttura, in modo da preparare la sesta sezione (batt. 51-55), che è una ripresa della prima ma in un *ambitus* timbrico esclusivamente metallico, sebbene di registro più ampio dell'esposizione iniziale. Nella settima (batt. 56-65) e nella ottava (batt. 66-74) si succedono le elaborazioni, fino a quando nella conclusione (batt. 75-91) non compaiono tutte e tre le strutture contemporaneamente, variate e arricchite da idee secondarie.

Chou esamina poi particolari più minuti e non seguendo più un criterio diacronico passa ad esemplificare le sette funzioni che gli strumenti a percussione rivestono in *Ionisation*; individua poi alcune idee ritmiche germinali, come il motivo della grancassa, quello dei bonghi, quello delle *claves*, la quintina esposta dal *wood-block* e ripresa da vari strumenti e il motivo del *parade-drum*, autentici sintagmi ritmico-timbrici, sottoposti da Varèse a un processo continuo di circolazione e trasformazione.

Nel concludere la sua analisi, Chou riunisce le nove sezioni di *Ionisation* in una forma a cinque parti. La prima parte, costituita dalle prime tre sezioni, è l'esposizione delle strutture, la seconda è l'elaborazione lineare della seconda struttura giustapposta alla terza e in misura minore alla prima, la terza è la verticalizzazione (non è opportuno parlare di contrappunto in senso tradizionale) della seconda e della terza struttura, la quarta è il ritorno alla prima struttura con successive modificazioni di tutte e tre (sezioni 6, 7 e 8), mentre la quinta è la conclusione.

Dalla disamina della terminologia varesiana da parte di Chou, corretta ma limitata, senza esemplificazioni tali da permettere la delineazione delle caratteristiche generali dell'*opus* varesiano, hanno preso spunto le indagini di Jonathan Bernard<sup>20</sup> e Keith Tedman,<sup>21</sup> probabilmente i due più acuti studiosi di Varèse. Bernard riprende da Chou anche la ripartizione in tricordi, che si rivela essere una chiave di lettura molto convincente per l'esame delle altezze.

## Bernard

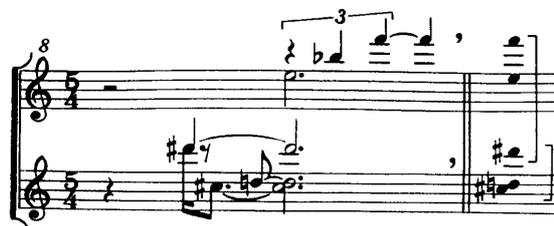
Fin dalla discussione della sua tesi di dottorato nel 1979,<sup>22</sup> il procedimento analitico di Bernard appare determinante nel contributo ad una maggior comprensione delle tecniche compositive varesiane. Facendo proprie alcune delle procedure analitiche e delle definizioni stabilite da Allen Forte<sup>23</sup> e dall'analisi insiemistica in generale, nonché riprendendo l'analisi tricordale di Chou, Bernard riesce a costituire un sistema teorico che individui alcune delle procedure seguite da Varèse per l'organizzazione degli intervalli e delle altezze. Sempre sull'esempio di Chou, ma con maggior sistematicità, Bernard parte dalle definizioni

dello stesso Varèse (lo stesso criterio segue anche Tedman).

Nel 1981, esce di Bernard un articolo in parte basato sulla precedente tesi, in cui l'autore perviene ad importanti conclusioni. Basilare l'osservazione che in Varèse "Il temperamento equabile serve semplicemente per tarare quella porzione dello spettro sonoro (più di sette ottave) disponibile sugli strumenti tradizionali".<sup>24</sup> Ma la realizzazione più completa dei suoi studi Bernard la compie nel 1987, quando pubblica il più importante libro teorico sinora uscito su Varèse, *The Music of Edgard Varèse*, dove confluiscono tutte le sue ricerche precedenti.

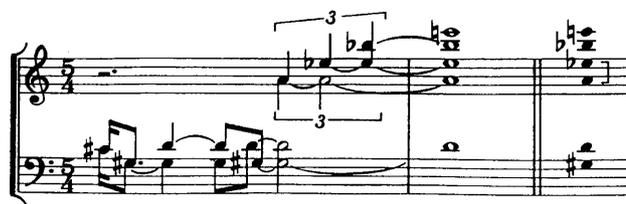
Secondo i criteri dell'analisi insiemistica, Bernard utilizza per il suo esame delle altezze e degli intervalli la conta a semitoni (per es. l'intervallo Do-Mib, che copre tre semitoni vale [3]). In questo modo il musicologo statunitense, dopo aver passato in rassegna alcune fondamentali definizioni di Varèse, individua nelle masse sonore o meglio negli accordi che comprendono le note strutturalmente e statisticamente più importanti, l'utilizzo di diverse strategie compositive, prima tra tutte la "simmetria", che può essere "parallela" o "a specchio". Nel primo tipo la massa, in pratica un accordo, può essere suddivisa in due o più gruppi che presentano il medesimo ordine intervallare, dalla nota più bassa a quella più alta.

Es. 5. *Intégrales*, batt. 36, legni. Simmetria parallela<sup>25</sup>



L'ordine degli intervalli è simmetrico a specchio quando è il medesimo dall'alto in basso e dal basso in alto.

Es. 6. *Déserts*, batt. 21-22. Simmetria a specchio<sup>26</sup>



I due tipi di simmetria possono anche sussistere contemporaneamente; essa comunque non si riscontra in tutte le masse sonore, oppure può essere localizzata soltanto a una parte dello strato armonico. Può anche succedere che Varèse utilizzi alcuni strumenti come demarcatori dei confini di diverse sezioni della massa sonora.

Es. 7. *Intégrales*, batt. 78. Suddivisione della massa sonora in tre gruppi [3][11][3]<sup>27</sup>

Anche il procedimento della “rotazione” (il capovolgimento dell’organizzazione intervallare di una massa) acquista in questo senso un’importanza notevole.

Es. 8. *Déserts*, batt. 85-93<sup>28</sup>

L’“espansione” è invece un processo di dilatazione degli intervalli verso l’alto e verso il basso, che può essere più o meno palesemente simmetrico, così come può esserlo il procedimento inverso della “contrazione”.

Es. 9. *Déserts*, batt. 46-53. Espansione<sup>29</sup>

Es. 10. *Déserts*, batt. 81-82. Contrazione<sup>30</sup>

Tutti questi processi raramente si trovano isolati; Varèse quasi sempre ne combina assieme diversi. Bernard passa ad esaminare casi più complessi e ammette: “Sul fatto che ci sia una struttura globale in ogni opera di Varèse, dello stesso tipo che si evince

da un gruppo di altezze (*pitch-class set*) o dall’analisi di una serie dodecafonica, è ancora una questione aperta” e prosegue affermando che nell’*opus* varesiano non vi sono segni evidenti di una possibile esistenza di questa struttura globale, sebbene gli stessi procedimenti che operano entro àmbiti ristretti potrebbero essere praticati anche su larga scala. Rimarchevole il fatto che Bernard applichi con successo la sua analisi a 154 delle 224 battute di *Intégrales*, pur non estendendola alle altre opere nella medesima proporzione. Paradossalmente, una delle leggi più sicure è che “nulla in Varèse è ovvio; questo è precisamente ciò che ha frustrato per così tanto tempo l’inchiesta analitica (...). Il fatto che Varèse sia metodico non vuol dire che sia sistematico”.<sup>31</sup> Nello scendere in particolari più minuti, Bernard nota che un’analisi volta alla catalogazione degli intervalli riuscirebbe quantomai vana, data la grande varietà di questi, anzi qualificherebbe come “incoerenti” i brani di Varèse, che è poi la trappola in cui sono caduti in tanti. Più successo ottiene invece l’analisi di gruppi di tre altezze, i famosi tricordi già esaminati da Chou. Ciò che interessa non è sapere di quali altezze si tratti, ma la loro distanza intervallare. Di ogni tricordo Bernard distingue la forma base e tre da essa derivate con contenuto intervallare diverso: il tutto viene a costituire una *costellazione*.

Es. 11. Costellazione (forma base, rotazione della forma base e tre derivate della forma base)<sup>32</sup>

Il musicologo ha cura di notare che le relazioni fra tricordi esistono anche per insiemi di altezze più consistenti, ma il numero di derivate cresce al punto di non poter essere più maneggevole per scopi analitici. Bernard anche se definisce la forma-base del tricordo e le sue derivate come una costellazione, chiarisce però che gli accordi di tre note non hanno in Varèse una funzione preferenziale, né debbono acquisire un valore statico che nella realtà della composizione non posseggono, ma possono essere utilizzati dall’analista come comodo strumento per efficaci misurazioni intervallari. Non tutte le forme di una costellazione necessariamente compaiono, e raramente, in ogni caso per poco tempo, una sola costellazione prende il sopravvento. Le varie combinazioni ruotano, si alternano, circolano: “Come Eraclito — afferma Bernard — che non poteva bagnarsi due volte nello

stesso fiume, mai udremo lo stesso Varèse due volte” e, aggiungiamo, nonostante la sua musica suoni inconfondibile e originale sin dalle prime battute. Ma il procedimento di segmentazione potrebbe apparire forse troppo arbitrario, se Bernard non passasse a spiegare come esso viene effettuato. Per distinguere diverse costellazioni, Bernard adopera criteri come il timbro, il timbro/durata, la successione lineare e le dinamiche, che quasi sempre identificano aree distinte di altezze. Successivamente Bernard esamina le intersezioni tra costellazioni diverse, che avvengono nel caso in cui posseggano una forma derivata in comune, proseguendo con alcuni esempi di interazioni complesse tra più gruppi tricordali, come avviene in realtà nelle composizioni di Varèse.

Dopo aver considerato come equivalenti le ottave (proposizione che non trova d'accordo Tedman), Bernard sottolinea che la musica di Varèse è caratterizzata da un cambiamento lento delle altezze rispetto al parametro temporale, se confrontata con quella di Schönberg e di altri, tale da rendere spesso l'idea di una “musica congelata”. In Varèse sono i repentini contrasti dinamici, la grande varietà timbrica ad evolvere più rapidamente e a segnare le fasi critiche del tessuto musicale. Ma vi sono anche casi in cui le altezze mutano così radicalmente da sembrare persino incongrue rispetto a ciò che le precede. Purtroppo, sottolinea Bernard, l'analisi dei tricordi può ancora essere utile, essa si effettua escludendo quei tricordi che compaiono solo una o due volte, e che quindi statisticamente risultano meno interessanti. Infatti l'esame delle batt. 53-70 di *Intégrales*, in particolare nelle batt. 62-69 contrassegnate da rapidi cambiamenti di altezza, porta ad una loro precisa giustificazione ancora mediante la teoria dei tricordi.

Bernard poi esamina il ritmo e le durate, specificando subito che la minor presenza di variazioni di altezza per unità di tempo rispetto ad altri compositori non significa per questo primazia del ritmo; anzi in Varèse sono le altezze a preesistere al ritmo e più in generale alle durate. Inoltre l'uso del ritmo è sempre complesso, tende a sfuggire la scansione metronomica ossia le tradizionali sedi forti per dilatarsi e disgregarsi, assumendo aspetti inusuali, al punto che è impossibile fissare in un modello il suo inesausto incedere. Infatti, se nel campo delle altezze alcune ricorrenze permettono di stabilire dei rapporti tra le diverse parti della composizione, in quello del ritmo Varèse sfugge a qualsiasi metodo o sistema compositivo schematizzabile in modo elementare, per cui non resta quindi che osservare in termini generali i suoi diversi “comportamenti”.

Bernard distingue diversi ruoli del ritmo durante i momenti di più o meno completa stasi delle altezze, ossia la predetta “musica congelata”, dove l'elemento ritmico-temporale acquista un ruolo di primo piano, assumendo una funzione tensoria, già notata da Marc Wilkinson, un allievo di Varèse, nel 1957.<sup>33</sup> Il ruolo

delle percussioni ad altezza indeterminata è indagato da Bernard, perché esse permettono la massima libertà a Varèse, potendo in quel caso oscillare tra la massima analogia con i procedimenti compositivi adoperati per gli strumenti ad altezza determinata, e l'uso libero, interrelante le percussioni nei modi più diversi, dall'omioritmia alla completa indipendenza. Ma qui, più che almanaccare esempi Bernard non può fare: Varèse, soprattutto relativamente al ritmo, sfugge a qualsiasi tentativo di generalizzazione analitica, perché le regolarità e le simmetrie sono attentamente evitate. Si può individuare tuttavia un certo *usus componendi*, certe attitudini, per esempio quella che vuole un decremento o una totale sparizione dell'attività delle percussioni ad altezza indeterminata in corrispondenza di una maggiore velocità di mutazione delle altezze. Il musicologo statunitense considera — come già fece Chou — l'importanza del ritmo come riferimento motivico in *Ionisation*. Se è vero che la musica di Varèse non può essere considerata a contenuto tematico, perché la trasformazione del motivo è tale da non poter essere considerata riproposizione di un tema, è pur vero che vi appaiono motivi che, più o meno ripetuti ed elaborati, attraversano alcune zone della partitura. Per elaborare questi motivi Varèse utilizza in misura massiccia le variazioni ritmiche. Bernard conclude il suo lavoro con due analisi, quella di *Hyperprism* e quella di *Density 21.5* — probabilmente il brano più analizzato di Varèse — in cui tenta di fondere le strategie dei capitoli precedenti in un discorso più organico.

### Tedman

Lo studio dell'inglese Keith Tedman rappresenta uno dei maggiori contributi alla conoscenza delle opere di Varèse e indaga soprattutto le tecniche di organizzazione delle altezze. Dopo un attento e sistematico esame delle dichiarazioni del compositore, con la stesura di un vocabolario varesiano per comprendere che cosa esattamente il compositore intendesse per “forma”, “timbro” e altri termini, Tedman riassume brevemente il lavoro dei suoi predecessori. Secondo lo studioso britannico in genere si tende a trascurare il processo di sviluppo e la forma delle opere, a favore di un'analisi delle altezze su scala ridotta. È proprio questa la principale critica che Tedman muove alle dettagliate analisi tricordali di Bernard, quella cioè di restare ancorate a un livello locale, mentre le considerazioni introduttive sulla forma generale di un brano sono spesso in contraddizione con quanto segue.<sup>34</sup> Fondamentale è per Tedman l'articolo di Wilkinson del 1957,<sup>35</sup> ricco di spunti molto acuti ma il più delle volte soltanto accennati. Chi riprende e sviluppa le strategie di Wilkinson è David Cox,<sup>36</sup> che all'organizzazione delle altezze dà la giusta importanza, considerandola strutturalmente fondante a livello

formale. Per Tedman infatti è sempre necessario analizzare interi lavori per verificare la validità di un dato approccio analitico, il quale deve prima di tutto definire la forma di un brano: in questo si colloca non casualmente prossimo ai procedimenti di "riduzione" elaborati da Heinrich Schenker.<sup>37</sup>

Tedman prende in prestito la definizione di *interval-polarity* di Wilkinson,<sup>38</sup> ossia un intervallo, compreso nell'ambito di un'ottava, che comprende una serie di altezze o anche una nota singola, come nel caso di una melodia, utilizzate nella costruzione di un dato passaggio: la ribattezza però per chiarezza *pitch-polarity* ("polarità di altezze"), per non confonderla con la seconda definizione data da Wilkinson, quella di *pattern-polarity* ("polarità di struttura"), ossia "la sfera di attrazione basata questa volta su relazioni intervalari".<sup>39</sup> Dopo aver ribattuto efficacemente alle osservazioni negative di Bernard sull'analisi di Wilkinson,<sup>40</sup> Tedman sottoscrive un'affermazione di Cox, "la *pitch-polarity* è uno dei principali metodi usati da Varèse per la costruzione dei suoi accordi",<sup>41</sup> sebbene non sia usata ovunque allo stesso grado. Cox ha la cautela di glossare la sua affermazione: "non è sempre possibile distinguere tra accordi che adoperano un regolare metodo di costruzione ad intervalli sovrapposti e quelli costruiti secondo il principio della *pitch-polarity*".<sup>42</sup> Lo stesso Cox, come pure Bernard, considera il timbro un elemento fondamentale per distinguere classi di altezze diverse. Tedman esamina alcune battute di *Intégrales* individuando nella *pitch-polarity* sol-fa tre distinte polarità anche timbricamente individuate: i legni occupano la polarità Sib-Reb, i corni e le trombe operano tra sol e la, mentre i tromboni tra Re e Fa. (Cfr. *Intégrales*, batt 71-78.

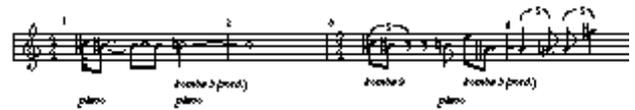
Le strutture ritmiche e le organizzazioni dinamiche distinguono ulteriormente i tre raggruppamenti di *pitch-polarity* della massa sonora. Da queste otto battute si genera anche il materiale successivo, "la *pitch-polarity* delle misure 71-76, sol-fa, è trasposta nelle seguenti battute a Re-Do".<sup>43</sup>

Se Cox aveva analizzato *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales* ed *Arcana*, ritenendo che in queste opere il principio di *pitch-polarity* fosse compositivamente preminente, Tedman osserva che esso è presente anche nelle due opere da lui esaminate, *Ecuatorial* e *Density 21.5*, e anzi in esse viene elevato a sistema di organizzazione dell'intero brano e non solo di alcune sezioni. *Density 21.5*, anche per il fatto di essere

opera breve e monodica, è costruito su strutture "congelate" di altezze, ossia adopera un materiale melodico ben limitato, divisibile in tre classi, che l'uso di registri distinti ora assimila ora differenzia, a seconda delle esigenze. Nel corso del brano le tre classi di altezze appaiono singolarmente o interagiscono tra loro. Dopo l'inizio che utilizza materiale della prima classe, il brano evolve fino a raggiungere la massima complessità nel finale, dove la melodia si sostanzia con il materiale di tutte e tre gli insiemi.

Parimenti, in *Ecuatorial* il musicologo inglese scopre "ordinamenti di classi di altezze", strutturati più rigidamente che altrove in successioni di note ordinate cromaticamente. Tedman porta ad esempio le prime quattro battute dell'opera.

Es. 12. Le battute iniziali di *Ecuatorial*



Tedman raccoglie le *pitch-polarity zones* di *Ecuatorial*, escludendo le note di passaggio meno importanti, in tre livelli di analisi che procedono paralleli e che ricordano, strutturalmente parlando, i procedimenti schenkeriani, in particolare la ricerca di una "struttura fondamentale", anche se ci troviamo fuori da un contesto tonale: il primo mostra le altezze nel registro originale, senza trasposizioni, nel secondo invece le comprime, trasportandole entro l'ottava per evidenziare le *pitch-polarities*, e nel terzo mostra gli estremi delle varie "polarità".

Es. 13. Inizio della tabella delle *pitch-polarities* di *Ecuatorial*<sup>44</sup>

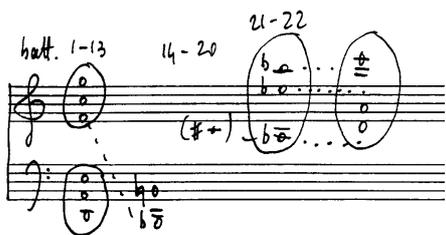


"I gruppi polari mostrati nel pentagramma più basso generalmente corrispondono a cambiamenti formali", afferma lo studioso britannico, che scopre ogni polarità essere distinta dalle altre anche con accorgimenti timbrici, di registro, dinamici, di durata, e mediante contrasti melodico-armonici. Vi è inoltre presente, parallelamente, una serie di motivi elaborati in vario modo. "In genere", osserva Tedman, "le altezze delle zone polari sono organizzate nella successione linea-

re di zone correlate cromaticamente”, come avviene nelle quattro battute d’esordio. “Il metodo della *pitch-polarity* rende conto del 93% del materiale delle altezze di *Ecuadorial*”,<sup>45</sup> ma i gruppi polari sono rinforzati e arricchiti da intervalli sovrapposti, pedali, etc. Secondo Tedman infine, la logica delle “polarità” è meno stringente per le opere precedenti le due esaminate.

Dopo essersi soffermato nuovamente sull’andamento cromatico delle altezze, sia melodicamente che in senso verticale, Tedman passa ad esaminare l’organizzazione intervallare, argomento non distinto ma distinguibile per comodità d’indagine da quello delle *pitch-polarities*. Conseguenza del cromatismo di queste ultime e della loro disposizione verticale è il frequente uso di intervalli di settima maggiore e di nona minore; inoltre Varèse, come già avevano notato Chou e Bernard, usa sovrapporre intervalli uguali (quarte, quinte, seste, tritoni). Tedman riprende, come già detto all’inizio del paragrafo, la *pattern-polarity* di Wilkinson, così come la definisce quest’ultimo: “una sfera di attrazione basata su una relazione intervallare”.<sup>46</sup> Sebbene la definizione non sia chiara, nota Tedman, la sua applicazione lo è. Si tratta della scoperta di un modello intervallare, per esempio delle quinte sovrapposte (Lab-Mib-Sib, *Intégrales*, batt. 172-3, tromboni), che si rinviene altrove in forma trasposta, dilatata, contratta (cfr. paragrafo su Bernard). La *pattern-polarity*, che sia costituita da intervalli uguali sovrapposti o meno, è un modello intervallare che assume un ruolo importante nel corso di una composizione; questo accade quando sono riconoscibili le sue ripetizioni, trasposizioni e trasformazioni di vario genere, quando cioè assume un’importanza strutturale. Tedman applica la sua analisi ad alcuni passi di *Déserts*, presentati come esempio della permanenza di un modello intervallare nel procedere di una composizione. Va detto però che il fenomeno della *pattern-polarity* raramente si presenta allo stato puro, ma si combina più spesso con altre strategie compositive, come accordi irregolari, pedali e *pitch-polarity*.

Es. 14. *Déserts*, batt. 1-22. *Pattern-polarity* e sue modificazioni<sup>47</sup>



Tedman poi avanza alcune obiezioni al metodo tricordale di Bernard, perché si limita ad indagare aree ristrette della partitura dimenticando l’analisi del pro-

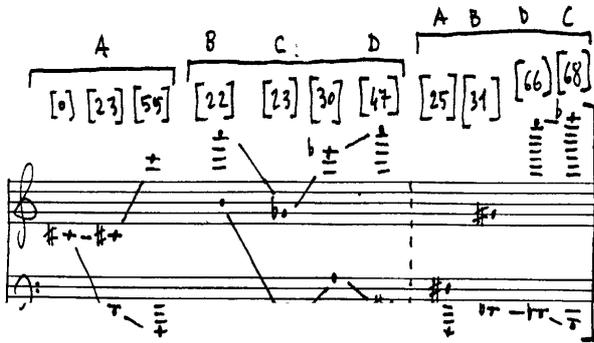
cesso formale complessivo, e per alcune inesattezze e per il rifiuto di considerare equivalenti le ottave (che Bernard giustifica con motivazioni timbriche). Ma è innegabile che Bernard raggiunga il suo scopo, che è quello di dimostrare la preferenza da parte di Varèse di un numero ristretto di intervalli. Tedman ha ragione di notare che Bernard accomuna i tricordi in base alla vicinanza di registro, ma che “frequentemente queste associazioni sono temporalmente e timbricamente distanti”.<sup>48</sup> Ed è proprio al timbro e alla prossimità temporale che Tedman invece conferisce la maggior importanza.

Le analisi di *Déserts*, *Nocturnal* e *Offrandes* rappresentano il cuore dello studio di Tedman, anche se sono difficilmente riassumibili. Riprende comunque la procedura attuata già per *Ecuadorial* e utilizza a tutto campo la *pitch-polarity* e la *pattern-polarity* ereditate da Wilkinson. Tedman esamina il materiale intervallare, *content*, e i metodi d’uso di questo materiale, *process*. La cosa più importante delle analisi tedmaniane, che le rende fondamentali per la comprensione di Varèse, è l’esame dei rapporti tra le varie parti dell’opera. Per *Déserts*, su cui svolge l’analisi più articolata, Tedman alla fine stila una tabella delle masse sonore, costruite con intervalli ricorrenti che attraversano tutta l’opera. Viene confermata così l’esistenza di una forma generale e di sezioni contraddistinte dall’uso di materiale intervallare diverso. D’altra parte, quest’ultima caratteristica non è riscontrabile in *Offrandes*, composta nel 1921, formalmente più tradizionale e legata anche musicalmente alle ripetizioni del testo cantato, ma anche nella prima sezione dell’opera vi è il predominio di alcuni intervalli (secondo maggiori e minori e terze), mentre nella seconda non sembrano esistere *pattern-polarities* preferenziali.

L’ultimo capitolo dello studio di Tedman è dedicato all’utilizzo del registro in rapporto alla forma. Nelle opere successive ad *Intégrales* il registro interviene assieme ad altri elementi, come l’organizzazione intervallare o lo sviluppo di cellule motiviche, a distinguere diverse masse sonore. Al contrario nei primi lavori, come *Amériques* per esempio, un mutamento di registro serve a segnalare a chiare lettere il passaggio ad una nuova sezione dell’opera, passaggio che avviene comunque grazie a un cambiamento armonico.

“In *Hyperprism* la relazione formale tra registro e contenuto tematico è molto evidente”,<sup>49</sup> sottolinea Tedman. Lo sviluppo dello spazio verticale acquista un ruolo formale, l’organizzazione delle altezze procede di pari passo con quella timbrica. A diverso registro corrisponde una diversa sezione del brano e la massima espansione delle altezze coincide con la fine del brano).

Es. 15. *Hyperprism*, schema dei registri con relative ampiezze.<sup>50</sup>



Anche *Intégrales* presenta uno sviluppo simile di materiale tematico attraversante diverse situazioni di registro, ma “le divisioni formali principali appaiono confuse da processi compositivi sovrapposti”.<sup>51</sup> Inoltre appaiono nel brano sette motivi melodico-ritmici ben definiti, che si sviluppano variamente. Per *Intégrales* Tedman presenta una tabella di analisi tematica e di *pitch-polarity*, una sui processi di trasformazione timbrica e di altezza delle masse sonore iniziali, un'altra che rende conto delle altezze di ogni massa sonora in rapporto al tempo, e un'ultima che traccia, in semitoni, le ampiezze degli intervalli delle masse.

## Conclusioni

Gli approcci di Tedman e di Bernard rappresentano i due risultati di maggior rilievo nel campo dello studio delle opere di Varèse. Mentre il primo si rivolge alla struttura formale complessiva delle opere in rapporto alle altezze e agli intervalli, il secondo analizza in modo particolareggiato settori e processi entro contesti formali più ristretti. Da essi si deve partire per mettere a punto una strategia globale d'indagine. Non esiste almeno finora, una “chiave” universale per penetrare le opere di Varèse, un sistema compositivo univoco. D'altra parte lo stesso compositore aveva affermato di non adoperare “nessun insieme prefissato di intervalli come una scala o una serie”. Per indagare efficacemente i “mutevoli e contrastanti piani e volumi” delle opere di Varèse non rimane che combinare adeguatamente analisi tricordale, *pitch-polarity* e *pattern-polarity*.

NOTE

- 1 VIRGIL THOMPSON, *American Music Since 1910*, New York, 1970, p. 45. Questa e tutte le successive traduzioni sono mie.
- 2 EDGARD VARESE, "Jerome s'en va-t'en guerre", *The Sackbut*, 4, dicembre 1923, p. 147.
- 3 JONATHAN BERNARD, *The Music of Edgard Varèse*, Yale U.P., New Haven e Londra, 1987, p. 39. Di questa tendenza sono esempi i lavori di Martin Gumbel, Robert Erickson e John Strawn.
- 4 MILTON BABBIT, "Edgard Varèse: A Few Observations of His Music", *Perspectives of New Music*, 4/2 (1966), pp. 14-22; Robert P. Morgan, "Notes on Varèse's rhythm" in *The New Worlds of Edgard Varèse*, Brooklyn, New York, 1979, pp. 9-25; András Wilhelm, "The Genesis of a Specific Twelve-tone System in the Works of Varèse", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 19, 1977, pp. 203-226.
- 5 JOHN STRAWN, "The *Intégrales* of Edgard Varèse: Space, Mass, Element and Form", *Perspectives of New Music*, 17/1 (1978), p. 146.
- 6 Ivi, p. 152.
- 7 Ivi, p. 153.
- 8 JEAN-JACQUES NATTIEZ, "*Density 21.5*" de Varèse: *Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, 1975.
- 9 JONATHAN BERNARD, "On *Density 21.5*: a Response to Nattiez", *Music Analysis*, 5, 2-3, 1986, pp. 231.
- 10 Nattiez ha analizzato anche *Intégrales* facendo uso di tabelle distribuzionali, cfr. IAN BRENT e WILLIAM DRABKIN, *Analisi musicale*, Torino, 1990, p. 122.
- 11 CHOU WEN-CHUNG, "Varèse: A Sketch of the Man and His Music", *Musical Quarterly*, 52, 1966, pp. 151-70.
- 12 FERNAND OUELLETTE, *Edgard Varèse*, Parigi, 1989, p. 182.
- 13 HENRY COWELL, "Current Chronicle", *Musical Quarterly*, 41, luglio 1955, p. 372.
- 14 EDGARD VARESE, "The Liberation of Sound", p. 12, in Chou Wen-chung, "Open rather than bounded", *Perspectives of New Music*, 1, 1966, pp. 1-6.
- 15 CHOU WEN-CHUNG, "Varèse: A Sketch of the Man and His Music", *Musical Quarterly*, 52, (1966), pp. 151-70.
- 16 Ivi, p. 161.
- 17 CHOU WEN-CHUNG, "Open rather than bounded", p. 3.
- 18 CHOU WEN-CHUNG, "Ionisation: the function of timbre in its formal and temporal organization", in *The New Worlds of Edgard Varèse* (cfr. nota 4), pp. 27-74.
- 19 Ivi, p. 27.
- 20 JONATHAN BERNARD, *A Theory of Pitch and Register for the music of Edgard Varèse*, Ph. D. diss., Yale University, 1977.
- 21 KEITH TEDMAN, *Edgard Varèse: Concepts of Organized Sound*, Ph. D. diss., University of Sussex, 1982, pp. 4-12.
- 22 A tal scopo cfr. BRENT e DRABKIN, *Analisi musicale*, pp. 125-34 e sua Bibl.
- 23 JONATHAN BERNARD, "Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse", *Music Theory Spectrum*, 3, (1981), pp. 1-25.
- 24 BERNARD, "Pitch/Register...", p. 4.
- 25 BERNARD, *The Music of...*, p. 45.
- 26 Ibidem
- 27 Ivi, p. 46.
- 28 Ivi, p. 50.
- 29 Ivi, p. 51.
- 30 Ibidem
- 31 BERNARD
- 32 BERNARD, *The music of...*, p. 74.
- 33 MARC WILKINSON, "An introduction to the music of Edgard Varèse", *The Score and I.M.A. Magazine*, 1957, n. 19, p. 10.
- 34 TEDMAN, *Edgard Varèse...*, p. 22.
- 35 Cfr. nota 33.
- 36 DAVID H. COX, *The Music of Edgard Varèse*, Ph.D. dissertation, University of Birmingham, 1976.
- 37 BENT E DRABKIN, *Analisi musicale*, pp. 100-104 e relativa Bibl.
- 38 WILKINSON, p. 12.
- 39 Ivi, p. 13.
- 40 TEDMAN, pp. 35-9.
- 41 COX p. 126, in Tedman, op. cit., p. 39.
- 42 COX p. 126, in Tedman, op. cit., p. 40.
- 43 TEDMAN, p. 69.
- 44 Ivi, p. 76.
- 45 Ivi, p. 69.
- 46 WILKINSON, p. 13.
- 47 TEDMAN, p. 121.
- 48 Ivi, p. 146.
- 49 Ivi, p. 271.
- 50 Ivi, p. 274.
- 51 Ivi, p. 276.

