

Note introduttive a

**In-abstracto complexu: (l') attività della musica<sup>1</sup>**

per 2 pianoforti e 8 mani

(tradotto in inglese)

*In-abstracto complexu:*

(l') attività della musica consta di quattro Stadi sovrapposti, ciascuno dei quali riferito a un esecutore:

1. Ogni Stadio è, al medesimo tempo, autonomo e interagente in modo reciproco con tutti gli altri.
2. Ogni microcellula compositiva ha esistenza specifica di per sé contemporaneamente all'interazione con tutte le altre, assumendo in tale (ulteriore) contesto la valenza peculiare di *sistema (a-sistema)<sup>2</sup> a intreccio complesso (a-complesso) = in-abstracto complexu*.

*Cellula musicale* è il *singolo accordo*, il *singolo frammento melodico*, il *singolo gesto*, il *singolo Stadio* ovvero la *complessità della composizione nella sua interezza*: la composizione ha struttura concettuale ed espressiva del genere *olistico [sistema (complesso) unitario]*.

3. Ciascuna cellula manifesta uno specifico modo espressivo ed espositivo (*activitas*), detto *affettivo*: ciò indica che ciascuna unità - di cui il pezzo è composto, secondo la caratteristica della non subalternità, della libertà di (ri-)suonare in autonomia - possiede la proprietà di essere generatrice di ulteriore espressione sonora (è *in potentia matrice* di ulteriori vincoli tra *cellule sonore=attività della musica*). Ciascuna cellula *non si esaurisce* in sé stessa (non è autorispecchiante in modo sterile), ma, dato il suo iniziare e cessare al di fuori dei legami di dipendenza diretta e preordinata con altre cellule adiacenti o lontane - è in relazione per lo più paritaria -, s'apre e apre a numerose possibilità e direzioni vincolate unicamente al *campo relazionale* con cui essa s'intrattiene nel momento in cui *suona* (entra nel tempo dell'esecuzione): è *matrice d'alterità*.

---

<sup>1</sup> P. Ferrari, V. Zago, *In-abstracto complexu: (l') attività della musica*. Per due pianoforti e otto mani, Rugginenti Editore, Milano, 2001.

La composizione musicale ha vinto il I premio al Concorso Internazionale di Composizione "Città di Pavia" (1999).

È stata selezionata per il Festival Internazionale pianistico di Sofia (2000).

<sup>2</sup> a *come* differenza e *non come elemento privativo*. La *a* che viene utilizzata in codesta presentazione e che precede i concetti di *sistema=a-sistema*, ed altri, non ha valore privativo, nel senso comune della mancanza o dell'assenza. Deve essere invece intesa come indicazione di luogo particolare, d'una particolare *differenza*, data la quale i sistemi di tali domini hanno le proprietà loro connesse espresse nel modo più pregnante, così che, ad esempio, le capacità relazionali a distanza, ovvero i mutamenti che nel sistema possono accadere al variare di uno qualsiasi dei suoi elementi, sono portati all'eccesso, tanto che nessun elemento e nessuno stadio del sistema ha la possibilità di restare fisso, uguale cioè a sé stesso. Ogni elemento è mutante non solo in relazione ad altri, ma anche a sé medesimo. E' assolutamente improbabile un fenomeno di autorispecchiamento, in cui l'immagine allo specchio sia uguale all'immagine specchiante e, in generale, nessun elemento (monade) potrà ripetersi (uguale). A sistemi di tal specie abbiamo pertanto premesso la *a* della *differenza* (rispetto a qualsiasi sistema noto in precedenza). Un'ulteriore specificità di tali complessi è espressa dalla proprietà di *autorganizzazione* dei medesimi, ovvero dalla possibilità che, dati più elementi nella relazione *a-complessa*, questi ne aggregino di ulteriori, sia a livello potenziale (*attività potenziale della musica*) sia a livello effettuale (se ad alcuni elementi della rete complessa sono aggiunti in modo congruo nuovi componenti strutturali e a-strutturali, ad esempio di tipo musicale, il sistema si pone attorno ad essi e li *include* in una sintesi superiore, adeguandosi ad essi ed esaltandone le caratteristiche, fino a dare il via a una sorta di *inizio di narrazione del processo medesimo dell'inclusione avvenuta*).

A tale *processo di autorganizzazione* possono partecipare oltre ai compositori e agli interpreti del pezzo, anche i cosiddetti *ascoltatori* che, con i loro *processi attivi* entrando a *contatto della rete inclusiva complessa*, da quella sono interagiti, essendo al medesimo tempo essi gli agenti del manifestarsi del fenomeno musicale=*ri-creatori*, in quanto dotati di pensiero-attività musicale e linguistica in generale, e perciò generanti (*a-generatori*) di *nuovi processi astratti non fissi*, poiché essi stessi *inclusi* in una rete oscillante (*a-complessa (inclusiva)*), libera in ogni suo elemento della fissità (*coazione a ripetere*) di vecchio ordine.

4. Il *regime ritmico* è strettamente correlato alla proprietà *affettiva* suddetta: l'*andamento temporale* è *fluttuante*: c'è transizione da una condizione ritmica all'altra *senza soluzione di continuità*. La *fluttuazione temporale*, che agisce all'interno del pezzo, ha azione anche all'interno di *ogni singola* particella. Codesto genere di *tempo* ha la proprietà-capacità di *oscillazione intrinseca*, in correlazione con la modalità (*ultra-*)*sistemica* della composizione (la caratteristica temporale non è disgiunta dalle altezze, dalla timbrica, dalla dinamica: il *tempo interpretativo* si accorda con il tempo ritmico *anticipandone il battito*).
5. La caratteristica temporale suddetta si manifesta sia all'interno di ciascuno Stadio sia nella loro sovrapposizione, lasciando al singolo interprete (l'interprete di ciascuno Stadio) di interagire con gli altri (interpreti degli altri Stadi) nel modo più consono (*congruità temporale*) a seconda dell'interazione (e della necessità) interpretativa. Ciò coinvolge sia la volontà interpretativa propria della sensibilità dell'esecutore (caratteristica *soggettiva*) sia la relazione di questa con l'ambiente in cui è prevista o è in atto l'esecuzione, in particolare con la risposta del pubblico (inclusione di *parametri oggettivi*).
6. Dati i punti 1 e 2 - che descrivono la contemporaneità di autonomia e di interdipendenza di ogni singolo elemento rispetto gli altri e dato il punto 4 che indica la capacità-proprietà dell'*oscillazione temporale* (di ogni singola cellula nell'insieme con tutte le altre) - ha emergenza una delle caratteristiche principali della composizione qui presentata e di altre ideate e scritte secondo codesti nuovi principi *a-sistemici*. Questa consiste nella potenzialità intrinseca del pezzo (e degli altri di egual genere) di mostrarsi ad ogni esecuzione rinnovato profondamente - alcune volte persino non riconoscibile all'evidenza nella sua identità specifica, ma sempre nella sua specifica *differenza d'appartenenza* -, la musica si mostra sensibilissima all'interpretazione, che è a sua volta vincolata alle condizioni con cui questa ha relazione complessa (punto 5).
7. L'esecutore sarà pertanto in massimo grado interprete e *ri-creatore* del pezzo suddetto ad ogni nuova performance. A tale fine l'interprete è chiamato ad esprimere in modo coinvolgente e ricco la sua *espressività astratta=attività della musica*.
8. L'insieme degli esecutori (ensemble) sarà veicolo (*medium*) di trasformazione di volta in volta del pezzo musicale, essendo ogni singolo esecutore soggetto di cambiamento e contemporaneamente egli *luogo mutante (attività della musica)*.
9. L'autonomia di ogni singola parte, l'oscillazione temporale, la non fissità della scelta dinamica (entro limiti che indicheremo), la sospensione del tempo (tempo *rubato* e *oscillatorio=tempo subliminale o interno*), includono in tale contesto musicale delle variabili mai prima d'ora espresse in musica. Tali variabili, come detto, permettono all'esecutore d'essere sensibile interprete e valido *ri-creatore* ogni volta del pezzo musicale cui si applica. Così che il pezzo musicale ad ogni esecuzione si presenterà pressoché nuovo, mantenendo comunque *costante* una sua identità principale di fondo; questa è espressa dalla sommatoria delle proprietà suddette e dall'*unità complessa* che queste includono (*a-sistema musicale ad intreccio complesso*)
10. Ciò determina *libertà espressiva*, che tuttavia deve muoversi (*oscillare*) entro i *limiti delle relazioni* poste in scrittura. La libertà d'esecuzione (libertà espressiva e ri-creativa) è vincolata alla scrittura musicale e si pone in una *relazione oscillatoria* con essa: ciò significa che è *partecipante della scrittura* e la *ri-scrive*

secondo una *variabilità* ad essa *congrua* [non si specifica appositamente la misura di tale *congruenza* e la si indica come *idoneità affettiva (a-)comunicazionale: attività ad intreccio astratto e complesso (in-abstracto complexu)]*.

11. In ultima istanza, la composizione qui presentata richiede un *atteggiamento interpretativo* da parte del pubblico diverso dal semplice ascolto passivo; compositori ed esecutori non gratificano l'ascoltatore con una *offerta musicale* ma lo coinvolgono attraverso una (fra le possibili) delle *proposte musicali* che l'opera, nella sua composizione e nella sua esecuzione, contempla. L'ascoltatore è invitato a dialogare lui stesso - non con un banale e sterile intervento interattivo esterno - immergendosi nelle *congruità ricreative* della performance in atto, così da stimolare le sue capacità ricettive (senza limitarsi ad accogliere la contingenza esecutiva del momento) a rielaborare la composizione svelandone i caratteri di *potenziale inesauribilità* e rendendosi infine partecipe della delucidazione dei *molteplici intrecci (di significati)* raggiungibili.

P.F. e V.Z.

#### *Note per l'esecuzione*

- I. Le indicazioni di carattere inserite nelle varie sezioni hanno un'azione di suggerimento interpretativo nei confronti dell'esecutore; la sensibilità dell'esecutore deve *oscillare* con tali suggerimenti in modo da essere coinvolto a più livelli:
- livello agogico, attraverso le *fluttuazioni ritmiche e temporali* di metronomo (in un ambito relativo per poter ri-allinearsi con gli altri interpreti nei tratteggi verticali; del resto solo questi ultimi, insieme alle corone, sono sincroni indispensabili all'esecuzione della composizione);
  - livello timbrico, scegliendo le sonorità e i colori più consoni al momento interpretativo *intrecciandosi* con i rimanenti interpreti (si veda il livello successivo);
  - livello di concertazione: non tutte le sezioni hanno una eguale *libertà di ri-creazione*<sup>3</sup>, di conseguenza il risultato (ultimo) dell'esecuzione è dato anche dalla capacità e dall'intesa degli interpreti di finalizzare le loro scelte contingenti (specificate nei due livelli precedenti) ad un unico intento che, non essendo necessariamente lo stesso per ogni performance, può essere modificato persino durante l'esecuzione in base a suggerimenti musicali proposti da uno qualsiasi degli esecutori<sup>4</sup>.  
Detto questo risulta chiaro che l'indicazione metronomica suggerita (q = 48-66) non è altro che l'inizio

---

<sup>3</sup> Anche i diversi gradi di possibilità ricreative delle sezioni sono lasciati alla discrezionalità degli esecutori; queste differenze però dovrebbero essere chiare prima dell'esecuzione, quale progetto interpretativo definito in fase di studio (studio a 4 stadi).

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'andamento ritmico-temporale in genere suggerirà l'esecutore di una sezione soggetta a possibilità ricreative meno libere.

di un iter interpretativo molto libero che troverà concretizzazioni plausibili (*congruità interpretativa*) in base ad una equilibrata *oscillazione* con la partitura scritta.

- II. L'accordo  $\pi$  deve essere eseguito con un'articolazione *prensile* effettuata con un rapido movimento orizzontale verso l'esecutore; tale *prensione* comporta un utilizzo libero e sciolto dell'intero arto: braccio ed avambraccio seguono infatti il gesto della mano senza creare alcun impedimento e permettendo un abbandono (distacco) immediato dalla tastiera; ne segue che l'eventuale prolungamento del suono non può che essere ottenuto con l'utilizzo del pedale di risonanza.
- III. "*Con ampio respiro*" (IV stadio): riferito ad arcate espressive molto dilatate nel tempo, che dialogano con i silenzi e le singole cellule musicali (in sé autonome e indipendenti) in modo da interiorizzare gli uni e le altre. Questo aspetto interpretativo tiene in dovuta considerazione l'agire espressivo dei tre precedenti stadi: non prescindendo mai da essi, ma ascoltandoli come riverberi dei propri segnali comunicativi cerca sempre di riassumerli e sussumerli, così che l'aspetto timbrico ad esse specifico si trasformi continuamente in funzione dell'evento musicale contingente dovuto all'azione ri-creativa degli interpreti.

P.F. e V.Z.