

**Nota introduttiva a *In-divenire ulteriore*¹
per Doppio pf. (2° pf. in-Raddoppio),
percussioni e violino facoltativo,
cum scaena**

1

In-divenire ulteriore è composizione musicale costruita (e decostruita) secondo i criteri d'un (*a*^{*}) sistema complesso a più piani, a più direzioni, a più foci; è unità (complessa) fluttuante nel tempo (e nello spazio), aperta a ulteriori livelli d'interazione e d'interpretazione musicale e teoretica [è posta in un rapporto particolare d'interazione (e d'interpretazione) con chi la suona, chi la pensa (e chi l'ascolta)].

2

La peculiarità dei costrutti e dei significati del titolo ad essa dato hanno una stretta corrispondenza con le caratteristiche proprie della composizione stessa.

- a. Il termine *divenire* esprime una condizione di *non fissità*. Indica *passaggio da una situazione all'altra; mutamento, trasformazione, evoluzione* (Dal Vocabolario della lingua italiana Sabatini e Colletti). E' condizione che ha svolgimento in una dimensione temporale: un passaggio continuo tra essere e non essere.
- b. A ciò vanno aggiunte ulteriori considerazioni circa la formulazione del suddetto titolo in parallelo con la modalità costruttiva e il modo interpretativo del pezzo musicale.

Al termine *divenire=mutazione* è preposta la preposizione-particella di stato *in*. Tale particella è connessa con il sostantivo da un trattino che ad esso la unisce (e contemporaneamente segnala l'esistenza d'una disgiunzione). Questo intervento di unione-disgiunzione tra termini non solitamente connessi l'un l'altro è un procedimento particolare, che spesso abbiamo adoperato e che si trova ad esempio nell'opera di Célan, il poeta d'origine rumena, autore di diverse raccolte poetiche e, in particolare, di *Luce coatta* e *Di soglia in soglia*.

¹ Vince il 4° Concorso Internazionale "Alice Bel Colle" (Belveglio) nel 2005.

* La *a* che premettiamo ad alcuni termini utilizzati per la costruzione (e de-costruzione) degli assunti dell'*a-sistema* cui questa musica obbedisce, non ha valore privativo. Indica la direzione cui l'(*a*)sistema (complesso) di nuova specie tende con il disporsi nel divenire della *differenza=in divenire ulteriore*, come sarà spiegato nel testo. Questa nuova condizione (*asistemica*) implica un'ulteriore (*dis-*)posizione del pensare, del sentire e dell'essere in generale, in accordo con alcune proprietà particolari che definiscono un dominio ulteriore del comporre e dell'ascoltare (partecipare) *in-musica*. Una delle proprietà più interessanti pare essere la tendenza, che in ogni tratto della musica si manifesta, alla capacità d'*inclusione narrativa* specificatamente rivolta alle leggi medesime che governano la composizione. E' attuato un *divenire (ulteriore)* in cui è dominante una *cangianza continua*, una libertà d'espressione e di *a-comunicazione* che, nel suo autorigenerarsi incessante, fa emergere *costanti spazio-temporali* d'altra specie, d'altra origine, idonee a indurre il venir meno d'ogni genere di *fissità e ripetizione*, senza indulgere tuttavia in alcun luogo e in alcun tempo del farsi *in-musica* alla tentazione d'un'*entropia* povera di forma e senso, ma spesso associabile ad una ingannevole totipotenza.

La presenza del trattino tra *in* e *divenire*, termini solitamente non interconnessi in questo modo, intende evidenziare una peculiare associazione tra le due entità, così da costituire la premessa per l'esistenza d'una nuova entità significativa e d'un suo diverso stadio relazionale.

Il mutamento, espresso dal termine *divenire*, ora assume un significato *ulteriore*. Non soltanto in esso è contenuto il senso d'una situazione in svolgimento secondo l'*unidirezionalità della freccia del tempo*; è *ulteriormente* espressa, tramite l'accorpamento tra la particella di stato e il verbo (sostantivato) proprio della trasformazione, una direzione (temporale e spaziale) maggiormente complessa (e astratta) verso l'*ulteriorità (in-divenire ulteriore)*.

- c. Ciò sta ad indicare l'emergenza d'un grado del *divenire* diverso, un *divenire ulteriore=divenire*: nella *differenza=differire* nel mutamento.

La dimensione temporale, dunque, contenuta nel termine *divenire*, a cui s'è congiunta (in unione e separazione) la preposizione di stato *in*, fino a produrne l'eventuale trasmutazione (*in-ulteriorità*), assume una connotazione *differente, oltre (ulteriore)* rispetto a quella d'una linearità semplice in una sola direzione: *diviene una condizione d'ordine complesso* propria d'un sistema *in-divenire* ulteriore, che è pronto a trasformarsi in *a-sistema*, ovvero in (-) *asistema*.

- d. *In-divenire ulteriore* è condizione allora che si fa equivalente a un *asistema* complesso a più direzioni, a più foci, in cui il *parametro tempo* si arricchisce di nuove componenti atte a contribuire a costruire e de-costruire (materializzare e *de-materializzare*) il contesto (a-) sistemico stesso cui esso appartiene.

- e. Le monadi musicali, di cui il pezzo è costituito - e che nella loro interazione reciproca ne costituiscono l'*oscillatoria, irregolare (non-fissa=asimmetrica) unitarietà, a più foci, a più direzioni* -, appartenendo a un *asistema complesso non sono esauribili* nei piani dell'*evidenza coatta*, quella propria dell'*immediato* riscontro, appannaggio degli apparati sensoriali-percettivi di *Homo sapiens*: esistono in continuazione livelli *paralleli e virtuali (ulteriori)* che assumono esistenza in concordanza con le particolarità *asistemiche* che stiamo descrivendo. Divengono *in-ulteriorità* secondo una dimensione temporale capace essa stessa di divenire (intorno ed entro se medesima): essa prende forma (e senso) nel suo stesso divenire - *altra* - secondo un'*incessante trasformazione-trasfigurazione*. Il tempo si costruisce e si decostruisce (*si materializza e si de-materializza*) nello stesso dominio in cui il pezzo si mostra *in-musica*, risuonando di tutte le sue componenti e di tutte le molteplici interazioni fra gli armonici *in-gioco*: nel rapporto *simultaneo* con l'insieme (*condizione sincronica* che è altresì *anticipatrice* dell'insieme) e nel rapporto *diacronico* che è storia-narrazione dello svolgimento dell'accadere sonoro (a seconda del punto in cui si pone di volta in volta dello sguardo-ascolto degli esecutori, del pubblico e della realtà più ampia). La dimensione temporale perde pertanto della fissità consueta, intesa come svolgimento regolare e continuo lungo una direzione; diviene essa stessa *fattore di organizzazione* della relazione tra i suoni e della loro propensione ad aggregarsi (e disaggregarsi) in uno spazio irregolare e asimmetrico, in un tempo d'occupazione e di *disoccupazione*, in stati di vuoto e di pieno, che (di-)segnano un campo che si situa parallelo e ricco d'informazioni in opposizione (*in-Raddoppio*) a un possibile suo *altro (virtuale)*, a causa d'un disordine semplicemente entropico.

- f. Si attua nel corso dello svolgimento del pezzo un moto di andata e ritorno, di accumulo e di dissipazione, di costruzione e decostruzione continui: l'andamento non si limita a una *contrapposizione* di ordine *duale*, ovvero di semplice *oscillazione* intorno a un punto fissato a priori. Le cellule sonore si aggregano e si disaggregano in modo non lineare (non regolare), secondo procedimenti di *feed-back* sia *negativo* (semplice), sia *positivo (iterativo)*, costituendo l'*asistema* capace d'una *cangianza*, quale suo parametro costante: in esso nessun elemento si ripete identico a sé, proponendo una condizione di *differenza (ulteriorità=differenza=alterità=svincolo da legami consueti)*.

- f₁. Ciò significa anche rompere la *coazione a ripetere* che, se da un lato è uno dei fattori portanti della possibilità della conoscenza e dell'evoluzione dell'esperienza umana (*fattore memoria*), dall'altro è anche la trappola entro cui è finito, fissandosi, il processo evolutivistico di tale specie, condannata ad essere identica e *speculare* a se medesima, pena il timore di *smarrire per sempre il senso di sé e delle cose (a sé corrispondenti)*.

- a. Il modo d'aggregarsi e di raggrupparsi del suono e del suo roteare nel tempo-spazio, essendo ora *sostrato a due dimensioni*, ora *complesso a tre o più dimensioni*, si ritrova in massimo grado espresso in questo pezzo dalla particolarità delle 2 linee pianistiche poste *in-Raddoppio*: di esse il **pf. 2** rappresenta il *fattore raddoppiante* della linea del **pf. 1**, come discuteremo in un paragrafo successivo.
- b. Come già abbiamo indicato in altre composizioni, l'ascoltatore è invitato a una presenza attiva nella relazione con l'evento musicale: in questo caso non è sufficiente per la comprensione e il godimento della musica *in atto* che, in modo passivo, egli si lasci pervadere dagli elementi timbrici o dal ritmo musicale ovvero dalla dialettica tra gli strumenti; occorre invece che si disponga *attivamente* a ricevere la *complessità* che dall'(a-) *sistema* emana, *in-divenire ulteriore*. Occorre che chi ascolta si ponga nella *differenza*, e cioè non solo interagisca con i suoi apparati percettivi ai suoni e alla loro costruzione, ma che egli stesso divenga parte integrante dell'(a)*sistema* in atto, facendo emergere la complessità non tanto relativa ai primi stadi dell'ascolto, ma quella appartenente al *divenire ulteriore*: in quello spazio(-tempo) dove il tempo si costruisce (e decostruisce), dando forma a una sorta di *tappeto-sostrato* di suoni in cui tutto appare, al primo impatto, essere fermo in un'*interrogazione continua*. Ma nulla in realtà è lì fermo, ché si manifesta una cangianza senza soluzione di continuità, capace di non cedere a un disordine casuale, ma di organizzarsi senza sosta entro una condizione in cui la dimensione temporale fa capolino situata in una differenza peculiare, sostenuta proprio dalla *costante* insita nel cambiamento privo di ritorno, e mai casuale. Al divenire consueto unidirezionale, a un solo livello, è sostituita allora una *complessità relazionale* a *feed-back negativo e positivo*, in rapporto con la quale appare emergere un'ulteriore dimensione temporale profonda che ha la proprietà d'un divenire, d'uno spostarsi passo a passo, con grande lentezza: simile a un *sostrato* che lentamente tende a spostarsi e a disporsi entro uno *stare-diveniente* e a produrre tramite un simile peculiare moto l'esistenza fondativa d'una realtà *ulteriore* capace d'un divenire non funzionale, non lineare entro uno stadio complesso dell'esserci. Si autodefinisce in tal modo uno stadio (nuovo) nella differenza, con la peculiarità d'aprirsi costantemente alla ricchezza di ulteriori nessi interattivi con sistemi della stessa specie o anche di altri di specie diversa, mai esaustivi in sé medesimi*.

- a. Come accennato precedentemente i due **pf** (le due linee pianistiche) sono disposte secondo uno specifico rapporto reciproco, detto *in-Raddoppio*; è una delle modalità che caratterizzano questo genere di musica; essa è l'espressione di *relazioni complesse e asimmetriche* (rispetto ai sistemi consueti) che s'instaurano nell'intreccio dei suoni, del pensiero, delle emozioni degli esecutori, degli ascoltatori e delle realtà, in generale, tutti chiamati a partecipare in modo specialmente attivo.
- b. Anche in questo caso esiste uno spostamento del valore semantico dei termini che andiamo proponendo.

* Vedi anche *In-abstracto complexu: (!)attività della musica*.

Il termine *Raddoppio* non ha il significato che solitamente è usato in musica. E cioè non è "la duplicazione simultanea di un suono o di una melodia, all'unisono o a intervalli di più ottave (...)". *Enciclopedia della musica Garzanti*. Inoltre tale termine è legato attraverso un trattino alla preposizione di stato *in*, analogamente a quanto abbiamo osservato per *in-divenire*. L'unione (e la separazione) indicata esprime l'emergenza-esigenza d'un nuovo tipo di significato per quell'insieme e, nel campo suo specifico musicale, un nuovo tipo di rapporto *in-Raddoppio* fra due o più strumenti.

- c. *In-Raddoppio* è perciò un termine nuovo coniato appositamente per questo genere di musica: la linea *raddoppiante*, in questo caso il **pf 2**, accoppiandosi con il **pf 1** dà luogo a un'entità musicale capace d'*ulteriore astrazione*. Ciò indica specificatamente l'introduzione nella *verticalità* del *fattore generatore* di quella (*a-*)*complessità* (*complessità astratta*), propria d'un sistema nuovo *in-musica*: la dimensione temporale assume quelle caratteristiche che abbiamo indicato e le linee musicali nella reciproca e specifica interazione (*in-Raddoppio*) *apprendono ad ondeggiare fluttuanti* tra costruzione e decostruzione, in due, tre o ulteriori dimensioni nell'intreccio tra il *procedere* orizzontale e l'*integrazione* verticale.
- d. Un siffatto campo d'interazione sonora è pronto a dar luogo in chi ascolta a un analogo *campo d'oscillazione-fluttuazione*, in un'*assenza di stabilità* e di soluzione (secondo i paradigmi consueti e attesi). Emerge una sorta di *sospensione del tempo*, i cui battiti (*astratti e oscillanti in modo asimmetrico*) si fanno adatti ad *abbracciare e comprendere* i battiti (gli stati soggettivi mentali e corporali) dell'esecutore: questi si ampliano in un rapporto che, se da un lato è caratterizzato da un *accoppiamento strettissimo* con le linee musicali, dall'altro s'apre al *distacco* (*affettivo e astratto*) con quelle stesse che (ormai) si sono disposte in un *tempo oggettivato e libero* secondo le proprie ragioni interne (*autoreferenziali*).
- e. *Specificazione del significato della linea del pf 2.*

In seguito a queste considerazioni non è difficile arguire come quello che potrebbe chiamarsi *Raddoppio astratto* (*in-Raddoppio*) è quel gesto musicale espressamente indotto al fine di impedire qualsiasi stato di *fissazione* del sistema (**pf 1**), già di per se stesso smosso dal continuo confrontarsi con i suoi stessi parametri di tempo e di organizzazione non stabilita (stabilizzata) a priori ma con ciò *non indefinito in modo casuale* (essendo equivalente a un (*a-*)*sistema* ad organizzazione complessa, capace di *autodefinizioni relazionali*).

La linea 2 del *Raddoppio*, che mostra una sorta di *contrappunto* - nella *differenza con il contrappunto consueto* -, adottando proprie regole interne dell'ordine della complessità di *sistemi sui margini del caos*, potrebbe essere ideata, scritta e interpretata anche in modo difforme (*differenza=in-divenire*, ovvero *in-ricercare*) rispetto all'unicità e tendenza alla stabilizzazione d'un sistema che di solito la sua messa in scrittura comporta: questo secondo stadio è difatti *incline ad accoppiarsi* secondo differenti modalità relazionali, proprie di (*a-*) *sistemi* capaci di *oscillazione non standard*. L'esecutore è invitato a *disporsi* in una *libertà interpretativa* - anche d'*improvvisazione* (*astratta e creatrice*, come siamo soliti denominarla per distinguerla da quella consueta, dell'ordine *consueto*), così come del resto tale linea è stata composta, prima della sua elaborazione in scrittura: il vincolo fondamentale cui occorre attenersi è dato dalla necessità di produrre quell'accoppiamento di ordine complesso entro la *differenza* (*in-divenire=in-differire*) che la linea del **pf 1** continua a proporre.

- f. Oltre l'*oscillazione* (non-stabilizzazione) espressa dalle 2 linee di **pf**, l'inserimento delle percussioni induce l'insieme a un ulteriore senso di svincolo (*in-differenza=in-divenire*) dell'intero: ciò permette l'emergere d'un senso di libertà espressiva con analogo valore di comunicazione (*a-comunicazione*) che, nel sistema ricevente (nell'ascoltatore e, in generale, nel sistema ampio della *res extensa*), si traduce in valore *affettivo* (*astratto*), (secondo i significati che per tale termine abbiamo adottato nella premessa a *In-abstracto complexu...*).

L'esecutore si fa pertanto massimo interprete della sua parte, creatore secondo le specificità a sé connaturate, non disgiunte dal rapporto con l'insieme della formazione musicale e, nell'ampio (*a-*)*sistema*, con le condizioni presenti al momento della

performance [tipo di pubblico, relazione con gli altri interpreti, medium di trasmissione (radio, televisione, sala da concerto), e, in generale, con il contesto della realtà in atto].

- g. C'è inoltre da tener presente circa l'inclinazione di questo pezzo musicale alla libertà espressiva e *(a)comunicativa* - anche giocosa - l'invito per altro esplicito rivolto all'esecutore - posto in scrittura in alcuni punti specifici della partitura - ad abbandonare i suoi strumenti usuali, per cimentarsi con altri, ad esempio come strumenti a fiato - il flauto a coulisse - , a percussione - il wasamba. Con ciò si è manifestato *ad-ulteriora* l'intenzione di liberare gli strumentisti dalle loro abitudini e sicurezze esecutive, dall'altro a dare al pezzo quei caratteri anche d'improvvisazione e di leggerezza che ne rappresentano un aspetto importante.

In più quei momenti di *(di)stacco* e di sottile trasgressione, pur circoscritta, permettono l'inverarsi in partitura come di brevi e rapidissime *cesure*, punture di spillo che trapassano il tessuto di prima ricezione, per aprire varchi sul piano più profondo, dove un sottotesto, quale *continuum astratto*, come già in precedenza discusso, va formandosi entro l'*asistema (in-differenza) in-divenire*.

Questo piano va a completare l'*a-struttura* dell'insieme, mentre sollecita senza sosta - in modo sia pure non appartenente all'evidenza immediata - le proprietà superiori dei sistemi in ascolto, a loro volta sospinti a produrre un'attività almeno pari alla complessità contenuta nella tessitura del pezzo musicale.

- a. L'inserimento della parte del violino, quale ulteriore elemento che partecipa del gioco della complessità *asistemica*, ha la funzione di *aggiunta* e, simultaneamente, di *sottrazione* dell'intero (è comunque strumento facoltativo). Questa parte riassume e sussume l'insieme, in qualità di voce che, nel suo leggero, quasi assente, manifestarsi, fa roteare l'intero e lo porge (*ulteriormente*) astratto e affettivo: il violinista è posto ad una certa distanza dagli altri esecutori ed è situato nei pressi del pubblico; qui sta quale luogo di *mediazione* avendo la funzione di *catalizzatore astratto* della trasformazione dei suoni percussivi in un *continuum* sottile, etereo, talvolta anche straniante; fuori e oltre gli schemi dell'ordine consueto. Rappresenta una specie di *Raddoppio* dell'universo sonoro preso (sussunto) nella sua unità globale: mutazione-rotazione (rivoluzione) dell'intreccio così composito (*abstractus complexus*) cui l'ascoltatore e la realtà tutta sono invitati a partecipare quali entità pensanti e affettive *in-divenire ulteriore*.

Da ultimo vogliamo citare una proposizione critica wittgensteiniana, in cui tutto è rimesso in discussione ogni volta daccapo, in una continua rotazione e metamorfosi senza che vi sia mai la possibilità di posarsi in alcun luogo.

"Le mie proposizioni illustreremo così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse - su esse - oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettare via la scala dopo che v'è salito).

Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo.

Ciò di cui non si può dire, si deve tacere".

(Wittgenstein. *Tractatus logicus philosophicus*)

Appendice

Disposizione degli strumentisti e dei Plotter-paintings sulla scena

É prevista una particolare disposizione degli strumentisti, relativa al significato (sistemico complesso) della musica proposta; questi, a loro volta, sono disposti avendo rapporti specifici con alcuni pannelli digitali (*Plotter-paintings*).

Questi sono stati ideati e realizzati appositamente per il pezzo musicale secondo una procedura costruttiva (e de-costruttiva) analoga a quella dell'oggetto musicale: ne costituiscono il *Raddoppio* rappresentando l'ambito degli oggetti (artistici) visivi, con la funzione di segnare il campo (*energetico*) relazionale tra gli esecutori (nei loro rapporti reciproci) e il pubblico che ascolta e *vede*.

I 2 pf sono disposti in orizzontale, nel modo consueto, parallelamente alla linea che demarca il limite della scena, situati in prossimità di questa, il più vicino possibile al luogo dove il pubblico si dispone.

Alle spalle dei pianisti, su una pedana rialzata, sta il percussionista con i suoi strumenti. Sul lato sinistro (destro per chi osserva) sta il violinista, sul punto più avanzato della linea di demarcazione, quasi a contatto con il pubblico a fare da *cerniera (astratta)* tra le due entità interattive. E' tuttavia separato da chi ascolta e, in parte, dagli altri interpreti, per mezzo d'un paravento (*Plotter-painting*) che funge da attenuatore dell'intensità sonora del violino così da segnalarne l'*ulteriore estraneità*, pur *in-prossimità*.

Calano dall'alto, sui lati dei pf, 2 *Plotter-paintings* con sviluppo orizzontale (lato più lungo orizzontale, **Fig. 2-3**); sono vincolati tramite *due* catenelle e sono lasciati *ondeggiare* nello spazio con *moto pendolare*. Nel punto più centrale (in prossimità del percussionista) scende 1 *Plotter-painting* con figure da entrambi i lati (**Fig. 1 e 1 bis**) con sviluppo verticale, sostenuto da un vincolo unico: è lasciato oscillare e roteare *liberamente* nello spazio (elemento *oscillante e rotatorio*).

Dal lato sinistro per chi osserva è posto in terra 1 *Plotter-painting* a fare da *pendant* al violinista [è struttura in equilibrio stabile, come *Raddoppio astratto (doppio astratto)* del musicista situato sul lato apposto sulla medesima linea, ovvero un poco più indietro (**Fig. 4**)]. Il violinista, dal lato opposto, è disposto dietro a un *Pannello* (**Fig. 5**) che fa da *velatura* al suono del suo strumento, così che il suono risulti capace dell'*estraneità* prevista, pur in prossimità del pubblico (*luogo-spartiacque*).

Metodo di costruzione e significato dei Plotter-paintings in relazione (in-Raddoppio) alla musica in-divenire

I *Plotter-paintings* sono costruiti secondo una forma-modello che segue lo stesso procedimento con cui la musica è stata ideata e realizzata. Consistono nella riproduzione digitale su carta fotografica (applicata a un supporto di vario materiale rigido) d'una fotografia più volte elaborata a stratificazioni successive secondo tecniche diverse [fotocopia in bianco e nero, elaborazione con acrilico, ulteriore fotocopia ed eventuale fotografia analogica, sovrapposizione di colore e infine riproduzione digitale. Talvolta si prevede un ulteriore intervento con eventuali applicazioni di acrilico al di sopra della superficie fotografica lucida e liscia (intervento pittorico analogico)].

L'immagine di partenza è la fotocopia in bianco e nero della fotografia (scattata da Lisetta Carmi) d'un gesto musicale di uno degli autori di codesto pezzo: la mano sinistra alzata è pronta a calare sulla tastiera del pf, compiendo quel gesto che abbiamo indicato come π in partitura e descritto nell'Introduzione.

La suddetta immagine, più volte elaborata, con materializzazioni e de-materializzazioni successive è elemento di base e costituisce la **Fig. 1 e 1 bis**. Nei passaggi ulteriori fa da sfondo all'insieme e rappresenta una sorta di memoria in via di trasfigurazione e di estinzione. È così testimonianza della nuova temporalità espressa *in-musica in-divenire ulteriore*, data la quale, per autorganizzazione complessa, è possibile la formazione di entità d'altro genere: *trasformazioni delle unità a due dimensioni* (ciascuna comprendente l'intero) in entità *a tre o più dimensioni* di valore differente (sfondo in bianco e nero o a colori con elementi ellissoidali a colori **Fig. 2**). Queste sono pronte a *trasformazioni polimorfiche* con organizzazione di oggetti di diversa tipologia (musicali-formali e di altro genere artistico-concettuale), accoppiandosi *ulteriormente* con il profilo della calotta e con il volume (*astratto*) del cranio umano, come segno dello sviluppo dell'encefalo e della sua centralità d'elaborazione complessa *in ulteriore divenire*, in un campo che è in via di ulteriore trasfigurazione: in esso il gesto-segno concavo e il suo accoppiamento con il profilo fluttuante del cranio diventano *segni d'astrazione* idonei a una generale comprensione-sintesi equivalente a un *tutto in-mutazione* (**Fig. 3**).

Il *Pannello* digitale, dietro cui è disposto il violinista, è la trasformazione dell'intero con l'intervento d'un'onda condensatrice (**Fig. 4**). Dall'altro lato sta un altro *Pannello*, anch'esso ottenuto dalla **Fig. 2** per condensazione e rarefazione-trasfigurazione dell'intero. Rappresenta il *Doppio astratto* di quanto succede dal lato opposto: l'onda confluisce entro la condensazione di quel *Pannello* e lo trasforma in un tutto ulteriormente articolato in unità compiuta aprendolo ad ulteriori mutazioni (*in-divenire ulteriore*) già nell'evidenziare i profondi *interstizi* (**Fig. 5**).

Note per l'esecuzione

1

All'interno dei riquadri presenti nel pianoforte II è possibile una libera attività interpretativa i cui orizzonti siano talmente vasti da permettere all'esecutore di riordinare i ritmi, le frequenze e le dinamiche pur tenendoli in debita considerazione: tali parametri sfumano così da una stesura precisa e vincolante ad una condizione di suggerimento e di invito creativo per l'esecutore, il quale proporrà la sua interpretazione attraverso un proprio intervento creativo-affettivo (*astratto*). Ha luogo così una mediazione di nuovo tipo equivalente a un *raddoppio* che *ulteriormente* s'instaura fra l'elemento sorgivo - i suggerimenti all'interno dei riquadri - e la loro riorganizzazione compositiva grazie al nuovo approccio intervenuto.

L'individuazione delle sezioni con i riquadri evidenzia quelle sospensioni della scrittura e quegli interstizi che, presenti in partitura, infondono ad essa proprietà di svuotamento e libertà sino a giungere ad un distacco - e quindi anche all'alleggerimento - circa le preoccupazioni consuete dell'esecutore: questi, divenuto ora interprete ulteriore, assume la specificità di vero e proprio *ente mediatore* d'un nuovo *a-sistema*, i cui riferimenti, comunque significativi, si situano - per quanto riguarda le frequenze, gli intervalli dinamici e le figurazioni ritmiche - entro i confini del paradigma esposto.

2

L'accordo π 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.