

## MARGINI DUE (2013) per viola e percussioni di Carla Magnan

### I - En plein air e II - Dance in B. Rhythm

Domande a cura di Arianna Bloise.

#### 1) Come nasce l'idea di Margini e quale è la chiave del titolo?

I brani di MARGINI due (I - En plein air e II - Dance in B. Rhythm) faranno parte di una raccolta intitolata:

“ai MARGINI (*di tutto, di niente e di altre cose*)” che ha come suo centro l'utilizzo della viola (in duo con il pianoforte e con le percussioni, in quartetto, in ensemble) e come punto d'unione una qualche personale sperimentazione.

Per *marginie* infatti si intende (da Treccani.it) la parte estrema ai due lati, o tutto intorno, di una superficie qualsiasi.

In locuzioni particolari: *al margine*, e più spesso *ai margini di...*, al limite, in una posizione di confine, in una situazione che non è più o non è ancora quella di riferimento.

Trasferendo questi significati su alcune pagine di partiture di partenza gioco, guardo le stesse da un diverso punto di vista, osservandone i bordi, i contorni dello spazio scritto ai lati del foglio, utilizzando la pagina e i suoi contenuti anche dal punto di vista semplicemente grafico, geometrico o soffermandomi su alcuni elementi musicali (anche solo semiografici) che non sono più o ancora quelli dell'intento del compositore.

#### 2) Come in Margini Uno esiste un riferimento diretto con la Mazurca op. 6 n. 3 di F. Chopin, anche in Margini Due una qualche forma di materiale preesistente ha influenzato o caratterizzato la composizione?

MARGINI uno è legato strettamente all'obbligo, dato dalla committenza (il Quartetto Michelangelo, in occasione dell'Anno Chopiniano) di prendere spunto da un brano della produzione di Fryderyk Chopin e io scelsi appunto la *Mazurka*.

Naturalmente per applicare questi giochi compositivi mi è necessario partire da un brano esistente e per MARGINI due ho scelto due delle Sei Danze in Ritmo Bulgaro dal vol.

VI del Mikrokosmos di Béla Bartok, in particolare partendo dalla prima per En plein air e dalla seconda per Dance in B. Rhythm.

Ma mentre il legame tra la seconda danza ed il secondo brano di Margini due è più stretto (anche in riferimento al titolo B. può essere messo in relazione tanto a Bartok quanto a Bulgarian), il margine tra la prima e En plein air è molto sottile, i suoni di partenza non sono più o non ancora quelli presenti nella partitura originale.

Alcuni degli elementi scelti vengono rielaborati nella loro intrinseca capacità di generare nuovi gesti, traendone sviluppi e riutilizzandoli all'interno dello nuovo spazio compositivo.

#### 3) Quali sono i presupposti ed i legami di Margini con autori che hanno già scritto per viola?

Il mio campo di osservazione è, per motivi professionali, l'ascolto e l'analisi di ciò che musicalmente mi ha preceduto e di ciò che musicalmente mi circonda. Ogni brano recentemente composto è per me fonte di interesse e curiosità.

Inevitabilmente ciò influenza sia il mio pensiero che il mio modo di comporre e forse all'ascolto alcuni scorgeranno i molteplici legami che ho sia con il passato che con l'attuale.

#### 4) Ci descrive il percorso compositivo di Margini Due?

Il *marginie* può essere un bordo, ciglio o un orlo, una parte estrema di una superficie, un contorno o uno spazio bianco ai lati di un foglio scritto o stampato, ma può essere anche

una quantità in più o in meno rispetto al necessario, un ambito entro il quale qualcosa si può manifestare.

In *En plein air*, come dicevo prima, tratto i suoni scelti in questo modo, espandendoli talmente da creare una nuova forma e linea musicale, dilatando il breve frammento suggerito, sfruttando la sua intrinseca capacità di generare nuovi gesti, traendone sviluppi e riutilizzandoli come motivi grafici riproposti su continui livelli.

Ascoltando *Dance in B. Rhythm* si possono riconoscere alcuni elementi isolati ed estrapolati dalla danza originale ed un *pattern*, ossia un modello, che viene riproposto ed utilizzato con regolarità all'interno della nuova partitura seguendo una precisa ripetizione schematica.

Ho osservato la pagina bartokiana da un diverso punto di vista, osservandone i bordi, i contorni dello spazio scritto ai lati del foglio, utilizzando la pagina e i suoi contenuti anche dal punto di vista semplicemente grafico, geometrico.

Una visione sonora (o un'illusione) che possiede dentro una piccola immagine di sé stessa, posta là dove dovrebbe trovarsi se si trattasse di un'immagine reale. Anche qui una dilatazione, come se la piccola immagine su cui mi sono soffermata vuol contenere a sua volta una versione ulteriormente ridotta di sé stessa, e così via all'infinito.

Questo procedimento compositivo è più marcato in *MARGINI* uno, perché amplificato dall'utilizzo di più strumenti (in questo caso quattro).

Tecnicamente infatti non c'è limite al numero di iterazioni, si potrebbe continuare illimitatamente, sebbene in pratica si continui fino a quando la risoluzione permette di distinguere il cambiamento, fino a quando i bordi, i *margini* sfumano e la sembianza iniziale svanisce totalmente o si ricompone.

##### **5) Se creare è immaginare ciò che non esiste utilizzando l'esistente, quali caratteristiche ha la viola nel suo immaginario e quali sensazioni può creare, quale personaggio può interpretare?**

L'immaginario viene costruito per il desiderio, la curiosità che vengono “pungolate” non solo da un personale feeling con un timbro per uno o più strumenti, ma anche da una serie di incontri con i relativi interpreti, che continuano a stuzzicare la tua fantasia, e rendono esistente ciò che non è ancora esistente. La fantasia, a questo punto, non ha più limiti, e come disse Goethe, dappertutto si destano le forme e i colori....

##### **6) Quanto conta per un compositore il rapporto personale con gli esecutori?**

Il rapporto con gli esecutori è fondamentale per un compositore. Al di là delle idee e delle competenze tecniche di partenza, il confronto continuo con l'interprete /gli interpreti è necessario per sviluppare la propria tecnica di scrittura.

Scrivere bene significa essere in grado di far trasparire all'ascoltatore la propria intenzione timbrica, agogica ed emozionale. Il che non significa che il brano deve essere piacevole per forza, ma che deve essere in grado di far arrivare il messaggio voluto dal compositore in modo chiaro, attraverso l'interprete, che ha facoltà di tradurli ed interpretarli con bravura.

Perché ciò avvenga è sempre più necessaria una stretta collaborazione tra l'uno e l'altro, in un rapporto di fiducia reciproca. Ed avverrà che alcune volte il compositore dovrà rinunciare a qualche buon proposito ma strumentalmente poco attuabile, l'interprete sarà portato a sfidare le proprie competenze ed il proprio limite per esaltare il fine da raggiungere.

Il brano finale si trasforma in “<sup>1</sup>una strada da percorrere insieme”.

---

<sup>1</sup> **Strade da percorrere**, di Luca Sanzò.

SuonoSonda, semestrale di ricerca musicale, n° III, La lente del tempo, giugno 2004.

Francesco Denini Editore, Genova.