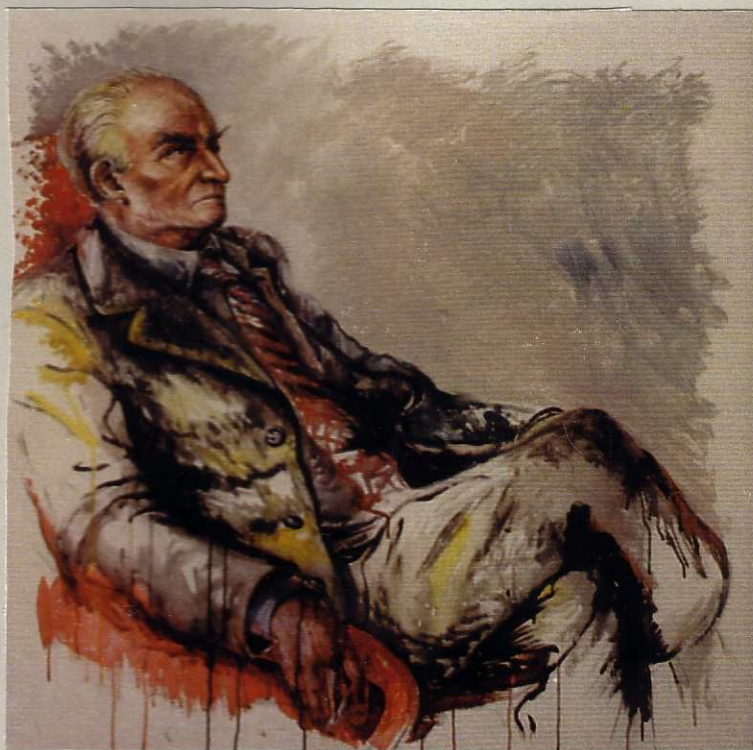


Giuseppe Gavazza



Rigore e invenzione nei processi compositivi di Guido Ferraresi

Rigor and invention in the composing method of Guido Ferraresi



COMPOSITORI ASSOCIATI - TORINO

In copertina: Salvatore Zito «Ritratto di Guido Ferraresi»

GIUSEPPE GAVAZZA

RIGORE E INVENZIONE NEI PROCESSI COMPOSITIVI DI GUIDO FERRARESI

RIGOR AND INVENTION IN THE COMPOSING METHOD OF GUIDO FERRARESI

Compositori Associati - Torino

1997



GIUSEPPE GAVAZZA

RIGORE E INVENZIONE NEI PROCESSI COMPOSITIVI

DI GUIDO FERRARESI

Premessa

Ricordo nitidamente il primo incontro con Guido Ferraresi, nell'autunno 1980; dovevo scrivere le note di sala per un concerto che proponeva in prima esecuzione assoluta *Incontrari* per basso tuba e percussioni. Ferraresi, con calma e chiarezza, mi espone le caratteristiche di quel suo ultimo lavoro che, scritto su misura per i due bravissimi solisti che lo avrebbero eseguito, nelle pieghe di una scrittura strumentale virtuosistica e spettacolare realizzava, con sorprendente precisione, una personale e rigorosa tecnica compositiva dodecafonica. Da allora ho spesso avuto occasione di ritornare a parlare con Ferraresi del suo via via ultimo lavoro ed ogni volta mi sono trovato di fronte alla stessa situazione; i brani in questione, scritti per i più diversi organici, dallo strumento solo alla orchestra, univano sempre questi due elementi differenziati ma non contraddittori: ad una immediata comunicabilità, fatta di fantasia e invenzione continua, capace di colpire e coinvolgere al primo ascolto, corrispondeva una struttura compositiva rigorosissima, meticolosamente attenta ad ogni singola nota del brano.

Si individuano dunque due livelli costruttivi: uno che cura la formazione dei materiali e l'altro che li organizza. Un primo punto essenziale è questo: il rigore compositivo di Ferraresi si organizza in metodo soltanto al primo livello con il controllo del solo parametro dell'altezza in tutte le sue implicazioni melodiche - regolate dai rapporti orizzontali tra i suoni - e timbrico-armoniche - regolate dai rapporti verticali.

Diversamente dalle tendenze dominanti negli anni cinquanta e sessanta, anni in cui ha impostato e sviluppato la propria formazione e la propria tecnica compositiva, Ferraresi non ha esteso lo stesso rigore agli altri parametri del suono, nella ricerca utopistica o metafisica di una totale coerenza interna del linguaggio, ma ha concentrato la propria attenzione in una direzione arrivando a sviluppare un processo compositivo nei cui confronti Bruno Maderna affermò: «*Ecco la musica che manca, la musica che noi non abbiamo avuto il coraggio di scrivere*».

Appare interessante affrontare questa dualità, o apparente tale, e capire quanto il lavoro microcompositivo, cioè il processo costruttivo operato sulle minute fibre di una composizione, influisca sul lavoro macrocompositivo che, determinando la forma totale dell'opera, maggiormente emerge al primo ascolto.

Considerando che dal 1954 Ferraresi compone sulla base dello stesso metodo compositivo dodecafonico è interessante indagare quanto questa tecnica sia divenuta ormai, all'interno dell'opera del compositore, non solo un elemento portante ma un presupposto irrinunciabile del suo comporre, una sorta di patrimonio genetico; diventa infine importante tentare di comprendere quanto questa scelta si rifletta sulla impostazione estetica, quanto soddisfi una necessità di coerenza interna oppure, ancora, quanto sia un artificio - nel senso positivo del termine - per fornire la materia cui dare la forma voluta, un modo per fabbricare l'argilla da plasmare nelle forme volute.

Rapporti con la tradizione

Abbiamo accennato ad un doppio livello nel trattamento dei materiali. Il primo livello microformale cura la costruzione, l'elaborazione e la combinazione di una cellula di tre note, molecola base di ogni composizione, in base a processi di tipo seriale applicati alla altezza dei suoni; il secondo livello, macroformale, organizza e dà forma alla materia sonora e musicale così costruita.

La scelta di concentrare l'attenzione speculativa ed il rigore sul solo parametro delle altezze, lasciando gli altri parametri ad un altro tipo di controllo, rimanda alla tradizione dodecafonica della Seconda Scuola di Vienna ed è motivata dal compositore come una scelta tecnica per soddisfare la necessità di costruire partendo da un materiale che sia inequivocabilmente non tonale: (1)

«Nel mio metodo di comporre si può dimostrare che la presenza costante della serie, strutturata su intervalli di seconda e terza minori, elimina ogni rapporto teorico-estetico con la musica tonale. Stabilito questo dato di fatto, il mio procedere compositivo affidandosi al concetto di 'massima libertà in massima disciplina' tralascia il rigore troppo restrittivo della tecnica tradizionale dodecafonica per spaziare sotto l'impulso creativo in quella libertà incondizionata di comportamento verificatasi in ogni epoca, concepita, intrapresa e maturata nel "grembo fecondo", forse irripetibile, della musica tonale.»

Il debito verso la Scuola di Vienna è, del resto, esplicitamente dichiarato dal compositore:

«Esiste, a mio avviso, un naturale e diretto rapporto tra il processo evolutivo teorico-tecnico-estetico e il percorso effettuato dalla musica attraverso l'arco creativo che congiunge le origini ai giorni nostri. La serie di cui tratteremo, che ho chiamato serie tetragonale e che utilizzo dal 1954, la cui cellula germinativa è caratterizzata dalla successione di una seconda

e di una terza minori, la troviamo nell'op. 24 di A. Webern e nell'Ode a Napoleone di A. Schönberg.

A. Schönberg
Ode a Napoleone, op. 41

A. Webern
Concerto per 9 strumenti op. 24

G. Ferraresi
Serie tetragonale (dal 1954)

equivalente a specchio

[es.1]

Fu agli inizi degli anni cinquanta che, durante l'ascolto di un lavoro di Schönberg, la mia attenzione si soffermò su una struttura di tre suoni, sol-si bemolle-fa diesis, per il grado di massima tensione espressiva dell'intervallo di settima maggiore (sol-fa diesis) in aggiunta a quelli di quinta eccedente (si bemolle-fa diesis) e terza minore (sol-si bemolle). Gli intervalli che si configuravano nelle permutazioni canoniche di questa cellula (originale, retrogrado, contrario e retrogrado-contrario la cui somma copre il totale cromatico), non solo in virtù delle innumerevoli possibilità in esse connaturate, ma anche per il non trascurabile rapporto matematico ivi ricorrente mi indussero ad operare autonomamente nell'ambito strutturale di questa serie così raggiunta che, trasportata allo stato fondamentale (fa diesis-sol-si bemolle-mi bemolle-re-si-la bemolle-fa-mi-la-do-re bemolle) mi ha permesso di entrare in quel fantastico universo tecnico-estetico che la genialità di Schönberg ha individuato nel nuovo concetto di tecnica compositiva in cui si esclude ogni rapporto di interdipendenza fra i dodici suoni nell'ambito del totale cromatico.»

Ma il rapporto di Ferraresi con la tradizione va al di là degli insegnamenti della Scuola di Vienna per arrivare, indietro nel tempo, fino alle radici della nostra tradizione musicale:

«In questa sede non si vuole percorrere tutto il cammino evolutivo che ha determinato il progressivo sviluppo tecnico-estetico della musica occidentale ma ci soffermeremo

principalmente sulla forza propulsiva rappresentata dalla alterazione il cui valore costituisce l'elemento fondamentale della nostra indagine. Evitando di intrattenerci sulle alterazioni del sistema tetracordale della musica greca considereremo come la prima autentica alterazione si trovi nell'ambito del sistema esacordale quando nel terzo esacordo (molle) fa-sol-la-si-dore, la nota si venne abbassata di un semitono, perchè il si naturale rappresentava una forzatura alquanto "sgradevole" alla sensibilità di quei tempi e di difficile intonazione ma soprattutto perchè nell'ambito intervallare tra il fa e il si (naturale) si veniva a trovare il tritono, tre intervalli consecutivi di tono, oggetto di discussioni e definito "diabolus in musica". Con l'affermarsi della tonalità, che si basa sui due modi minore e maggiore entriamo nell'affascinante avventura dell'alterazione. Già nel modo minore, in virtù delle alterazioni, troviamo, oltre il tritono, un rapporto intervallare di terza maggiore e quinta eccedente in senso orizzontale, cioè melodico, tra il III il V e il VII grado della scala minore melodica. Attingendo al repertorio della tradizione ci possiamo soffermare sull'Ave Maria di Schubert dove troviamo nel modo di do maggiore - oltre le alterazioni di si bemolle e la bemolle e di fa diesis, re diesis e do diesis - il folgorante passaggio armonico cromatico dalla triade do-mi-sol a quella do-mi-la attraverso do-mi-sol diesis (altro rapporto intervallare di terza e quinta eccedente, qui in senso verticale, quindi armonico) che costituisce un esempio eclatante della forza propulsiva della alterazione. Inoltre, se sulla scorta della scala minore melodica, dove in virtù delle alterazioni sono già compresi il tritono e la terza quinta eccedente, si effettua una ulteriore alterazione abbassando di semitono il secondo grado, procedimento frequente nell'ambito dell'armonia cromatica, troviamo tra il II e VII grado una successione di cinque toni che ci conduce alle soglie del sistema esafonico. Si giunge così, sotto l'effetto delle alterazioni, alla formazione della scala cromatica di dodici suoni che, opportunamente suddiviso ci dà due gruppi di sei suoni equidistanti un tono l'uno dall'altro che si configurano nell'ambito del sistema esafonico che, a mio avviso, rappresenta per natura e contenuto, posizione storica ed estetica, il passaggio teorico tecnico obbligato tra tonalità e dodecafonia.»

Appare dunque diretto il rapporto con la tradizione musicale europea; in essa si è sviluppato un linguaggio, quello tonale, che ha formalizzato con particolare rigore e complessità proprio le altezze ed i rapporti che le regolano lasciando gli altri parametri del suono a mezzi di controllo meno rigorosi e formalizzati (ma non meno importanti) come le indicazioni dinamiche e agogiche e quelle relative ai modi esecutivi.

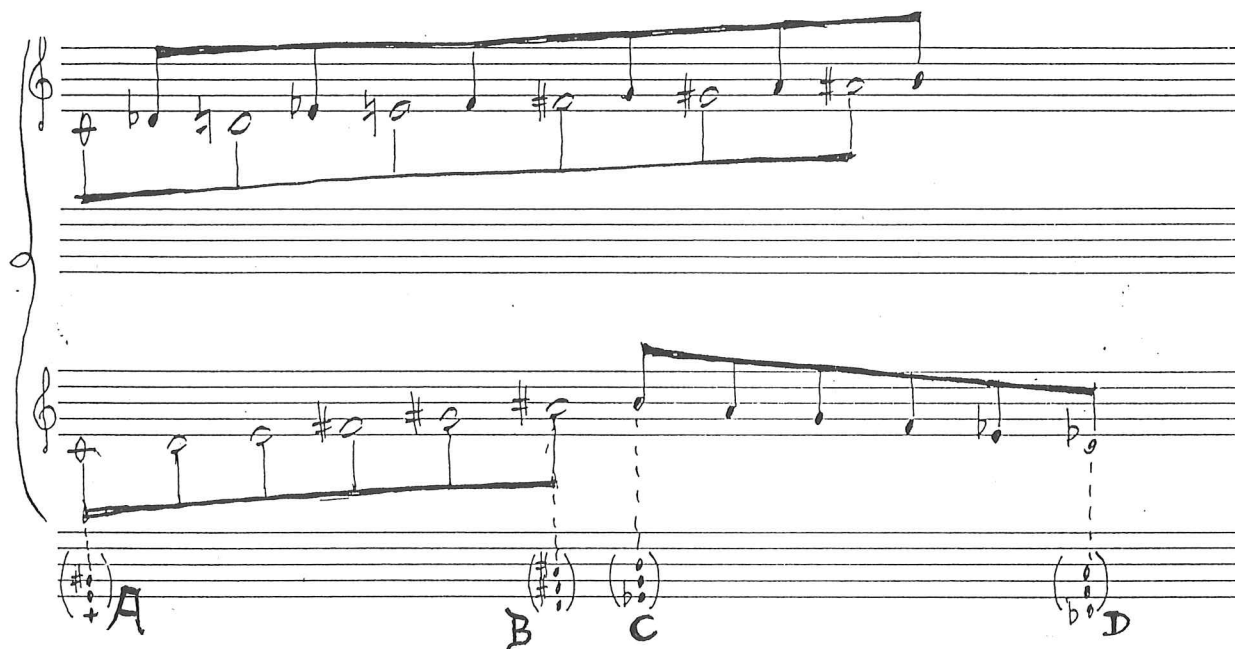
Anche la precisione riservata, nella nostra scrittura musicale, alla durata dei suoni è parzialmente riconducibile alla necessità di controllo verticale di una esecuzione polifonica: la verticalità di scrittura corrisponde alla contemporaneità di ascolto e questa genera l'armonia, e ci rimanda quindi nuovamente al controllo dei rapporti di altezza. Solo in tempi molto recenti la musica di tradizione europea ha cercato di formalizzare e strutturare in modi altrettanto

articolati, rigorosi e complessi tutti i parametri del suono, a dire il vero con esiti finora incerti probabilmente per limiti fisiologici e percettivi nella capacità di discriminare all'ascolto o di organizzare "discretamente" la comprensione di certe troppo sottili differenze.

Aspetti teorici del metodo compositivo

Ferraresi indica dunque nel sistema esafonico il passaggio obbligato verso la dodecafonia, ed è proprio da considerazioni sulla disposizione esafonica che basa la propria tecnica di composizione dei suoni.

Una prima divisione separa i dodici suoni in due insiemi complementari esattamente simmetrici costituiti dalle due scale per toni interi.



[es.2]

Allo stesso modo, rispettando identici rapporti di simmetria, possiamo separare le due scale o gruppi di sei suoni in quattro gruppi di tre suoni (A: do-mi-sol diesis; B: re-fa diesis-la diesis; C: si-sol-mi bemolle; D: la-fa-re bemolle) che potremo, per analogia, interpretare come scale ma che più facilmente siamo portati a interpretare come accordi di terza e quinta eccedente. Ci troviamo in tal modo ad avere il totale dei dodici suoni diviso in quattro gruppi di tre suoni o, meglio, in un gruppo o accordo di tre suoni presentato nel suo stato originale e nelle sue tre possibili trasposizioni. Questo accordo, formato dalla doppia sovrapposizione di uno stesso intervallo (terza maggiore), è simmetrico e non rivoltabile, perchè ad ogni rivolto si presenta la stessa configurazione intervallare; la terza maggiore è infatti l'intervallo che divide esattamente in tre parti uguali l'ottava temperata.

Proviamo inoltre a collegare le diverse coppie di accordi A-D e C-B, escludendo gli accoppiamenti A-B e C-D che riporterebbero alle disposizioni esafoniche da cui si è partiti. Le quattro triadi trattate non hanno note comuni, coprono quindi il totale cromatico. In più, disponendo in direzione ascendente le note della prima coppia di accordi e in direzione discendente quelle della seconda coppia ci troviamo di fronte alle quattro posizioni canoniche (originale, retrogrado, contrario, retrogrado-contrario) di un'unica cellula di tre suoni costruita sugli intervalli melodici di seconda minore (un semitono) e terza minore (tre semitoni), che separano i suoni contigui della cellula; ad essi possiamo aggiungere la terza maggiore (quattro semitoni), intervallo che costituisce la somma dei due precedenti e separa i suoni estremi della cellula indipendentemente dalla sua posizione.

4 triadi di 3^a 5^a ecc^{te}

1^a serie (fondamentale)
2^a min^{re}
3^a min^{re}

2^a serie (fondamentale)
3^a min^{re}
2^a min^{re}

3^a serie (derivata)
3^a mag^{re}
3^a min^{re}

4^a serie (derivata)
3^a mag^{re}
3^a min^{re}

[es.3]

Questi intervalli con le loro diverse combinazioni saranno presi nuovamente in considerazione relativamente agli sviluppi melodici della cellula. Possiamo - ritornando alla triade di terza quinta eccedente e all'intervallo di terza maggiore che la costituisce - far derivare tutto ciò proprio da intervalli di terza maggiore costruiti su note diverse; queste terze potranno essere divise in due dall'inserimento al loro interno di un'altra nota che scompone

l'intervallo simmetricamente, in due intervalli di seconda maggiore, o asimmetricamente in due intervalli diversi - uno di seconda minore e in uno di terza minore - disposti nei due possibili ordini di successione.

La divisione simmetrica è stata scartata da Ferraresi per motivi intuibili: il trattamento contrappuntistico delle cellule così generate sarebbe estremamente povero e poco articolabile, avendo a disposizione il solo intervallo di seconda maggiore. Tale situazione condurrebbe inoltre o alla disposizione esafonica o a disposizioni coincidenti con porzioni considerevoli di scale del modo maggiore; nell'uno come nell'altro caso situazioni non compatibili con i presupposti di allontanamento da sonorità che richiamino il tradizionale e il già ascoltato che sono alla base della tecnica compositiva del compositore.

Ferraresi ci suggerisce che possiamo arrivare agli stessi risultati anche in modo diverso, lavorando, con criteri di simmetria aritmetica, sulla base dei dodici suoni disposti cromaticamente in senso ascendente o discendente numerati da uno a dodici. Se escludiamo i suoni numero 1-2, 5-6, 9-10, (cioè tre intervalli di semitono disgiunti da 3 semitoni l'uno dall'altro) ci resteranno i sei suoni complementari disposti secondo una identica simmetria intervallare: 3-4, 7-8, 11-12. Dunque: 1-2 (3-4) 5-6 (7-8) 9-10 (11-12). (cellula A)

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff, labeled '1ª serie', contains twelve notes in a chromatic scale (ascending and then descending), numbered 1 through 12. A bracket groups the notes 3, 4, 7, 8, 11, and 12, labeled 'cellula A'. The second staff, labeled '2ª serie', also contains twelve notes in a chromatic scale, numbered 1 through 12. A bracket groups the notes 3, 4, 7, 8, 11, and 12, labeled 'cellula B'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

[es.4]

I sei suoni di uno dei due gruppi possono essere disposti scalarmente ed essere divisi a metà: 1-2-5 / 6-9-10. Si individueranno così due cellule melodiche di tre suoni costruite con intervalli di seconda minore (1-2 e 9-10) e terza minore (2-5 e 6-9). Possiamo considerare queste due cellule come l'originario ed il suo retrogrado-contrario (trasposto). La disposizione retrograda dell'altro gruppo di sei suoni (12-11-8 / 7-4-3) completa la serie aggiungendo le due posizioni mancanti (contrario e retrogrado) della cellula originale.

Cellula A:

1-2-5 = originale

12-11-8 = contrario

7-4-3 = retrogrado

6-9-10 = retrogrado contrario

Allo stesso modo possiamo operare sull'altra suddivisione possibile per cellule complementari di semitono: 1 (2-3) 4-5 (6-7) 8-9 (10-11) 12

Cellula B:

1-4-5 = originale

6-3-2 = contrario

11-10-7 = retrogrado

8-9-12 = retrogrado contrario

Con identici criteri possiamo operare sulla scala cromatica discendente.

Veniamo ora alle possibilità contrappuntistiche. Partendo dalla prima disposizione proposta [vedi es.4, cellula A] possiamo combinare la disposizione orizzontale (melodica) con quella verticale (armonica) della serie. Scrivendo a quattro parti presentiamo le quattro combinazioni possibili di sovrapposizione verticale, nota contro nota, delle quattro posizioni canoniche della cellula oppure, detto in modo diverso, sovrapponiamo verticalmente le quattro possibili successioni orizzontali della cellula nelle sue quattro posizioni canoniche.

In tal modo otteniamo la disposizione dodecafonica completa sia in senso orizzontale che verticale, in quella che Ferraresi indica come «*serie tetragonale*».

Verticalmente tale disposizione forma tre diversi accordi di quattro suoni (sol-sol bemolle-do-do diesis; re diesis-si bemolle-si-re; mi-la-la bemolle-fa) che si ripetono ciclicamente in sempre diverse posizioni e rivolti, partendo da una posizione stretta - compresa in un intervallo di quinta giusta - per arrivare nel punto mediano ad una posizione larga che copre un ambito di ottava più settima maggiore. In questa disposizione "a griglia" in cui sono assenti, verticalmente e orizzontalmente, gli intervalli di seconda maggiore, è racchiusa in

nucleo la realizzazione estesa che negli sviluppi strumentali, dettagliati in seguito, costituisce il tessuto sonoro e compositivo dell'opera di Ferraresi.

In questa disposizione a 4 voci, sono assenti gli intervalli di 2^a magg. e 7^a min. sia in senso orizzontale che in senso verticale

[es. 5]

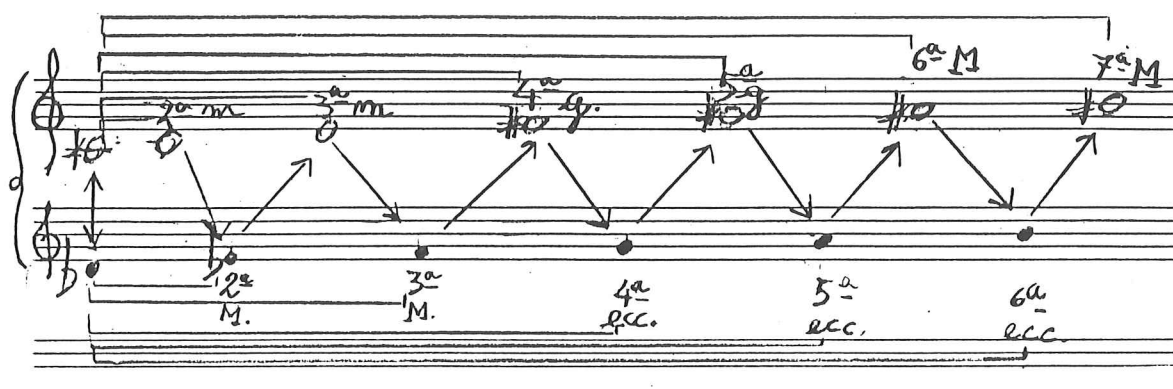
Abbiamo visto [vedi es.3] che la cellula originaria propone gli intervalli melodici di seconda minore e terza minore che, sommati, formano l'intervallo aggiunto di terza maggiore.

La disposizione a quattro parti sopra presentata [vedi es.5] può anche essere letta come doppio contrappunto a due parti. Il primo, che inizia con il do diesis, è costituito dalle due parti scritte nei pentagrammi superiori ed è formato dalla serie contrappuntata, nota contro nota, dal suo contrario che parte dalla nota ad un semitono inferiore (do). Il secondo contrappunto è la trasposizione del primo, alla quinta diminuita; l'intervallo di quinta diminuita è l'esatta divisione a metà della ottava temperata, e questo consente di trasportare indifferentemente all'intervallo superiore o inferiore. Ritroveremo tra poco nei materiali preparatori che sono alla base delle composizioni di Ferraresi una disposizione di tale tipo, a due parti, che dall'intervallo minimo di semitono si divaricano per poi richiudersi.

Da questo contrappunto doppio ricaviamo inoltre gli intervalli verticali che costruiscono i tre accordi nelle differenti posizioni. Sono presenti sei intervalli differenti. In ordine di ampiezza: seconda minore, terza minore, quarta giusta, quinta giusta, sesta maggiore e settima maggiore. Se però consideriamo la complementarietà gli intervalli realmente usati sono tre: seconda minore (complementare di settima maggiore), terza minore (sesta maggiore) e quarta giusta (quinta giusta).

Sono presenti dunque sei intervalli dei dodici possibili nell'ambito dell'ottava temperata; i sei intervalli mancanti (seconda maggiore-settima minore, terza maggiore-sesta minore, tritono e

ottava) disposti ascendendo da una unica nota di riferimento formano una scala: la scala esafonica. E così il cerchio si chiude, con il ritorno alla scala esafonica indicata da Ferraresi come il punto di partenza tecnico e storico del procedere dodecafonico.



[es.6]

Il metodo compositivo nella sua realizzazione pratica

Sin qui la teoria. Vediamo ora alcune possibili realizzazioni pratiche che tengono conto anche delle possibilità strumentali. Una prima proposta è di sviluppo verticale, o armonico, delle quattro triadi di terza e quinta eccedente. Le diverse disposizioni qui proposte sono tratte dagli schizzi preparatori del compositore e riguardano una possibile scrittura per strumenti ad arco, a dodici parti reali. In esse si esemplificano varie disposizioni del totale cromatico, suddiviso nei quattro accordi detti, partendo dalla posizione più stretta, quella di una scala cromatica, per arrivare alla posizione estrema consentita dalle possibilità degli strumenti ad arco, che è anche una disposizione che si avvicina ai limiti di udibilità dell'apparato uditivo umano, sia nel grave che nell'acuto. Tra queste due posizioni estreme troviamo esposta una serie sfumata di possibili posizioni intermedie. [vedi es. 7]

Veniamo ora invece alla disposizione in senso orizzontale, o melodico. La cellula di tre suoni è costituita dai due intervalli successivi di seconda e terza minore; i tre suoni della cellula possono però essere disposti in diverso ordine. Si esplicita così anche l'intervallo di terza maggiore e si creano successioni intervallari diverse per direzione e ampiezza. Disponiamo le diverse possibilità della cellula A [vedi es.4] nella sua posizione originaria e nelle sue posizioni derivate [vedi es.3] e analogamente facciamo con la cellula B [vedi es.4]. Non procediamo oltre con tale disposizione sulle altre due posizioni della cellula (inverso e retrogrado) perchè ovviamente si genererebbero, in riferimento alla stessa nota base, un'altra volta le stesse cellule derivate.

Torniamo ancora agli appunti del compositore relativi alle diverse posizioni possibili e strumentalmente realizzabili. [vedi es. 8: a, b, c]

posizioni estreme Sol
Si
Re

*Disposizione in senso
verticale nel rispetto delle
triadi di 3^a 5^a eccedente*

*emissione
in fase
secondaria* *emissione
in fase
scalare* Sol
Do

posizioni intermedie

a)

2^a 3^a minui

b)

3^a minui

c)

3^a maggiore minui

disposizione intervalle
a "specchio riflesso"

Ad un passo successivo vediamo le possibilità, ancora in un contrappunto nota contro nota, generate dalla cellula nelle sue differenti permutazioni canoniche e dalle cellule derivate appena considerate; gli esempi qui riportati realizzano per esteso diversi esempi di scrittura contrappuntistica da quella più semplice a due parti, a quella di estrema complessità a quarantotto parti reali.

L'interesse in questi esempi è da un lato pratico - tutto ciò che è scritto è realizzabile da strumenti ad arco - dall'altro teorico, con una attenzione rigorosa dedicata agli intervalli usati sia orizzontalmente che verticalmente. Un solo esempio: nella tessitura a quarantotto parti non si realizzano incontri di unissono. [vedi es. 9]

Relativamente alla *serie tetragonale* prima esposta è importante considerare come, al di là dell'interesse teorico, essa sia un microcosmo della tecnica compositiva di Ferraresi, ed allo stesso tempo la tavolozza o la miniera a cui attingere i materiali per comporre. I diversi aspetti teorici del metodo compositivo fin qui esemplificati nel dettaglio sono infatti impliciti in questa disposizione ordinata e simmetrica che, a ragione, appare come una tavola pitagorica musicale; i rapporti orizzontali e verticali impliciti ed espliciti in questa tavola sono uno specchio esatto e completo delle possibilità realizzabili e non relativamente ai rapporti intervallari (melodici e armonici). Come scritto in margine all'esempio 5 mancano due soli intervalli: la seconda maggiore e la settima minore, suo complementare. Verticalmente e orizzontalmente quindi non si realizzerà mai questo intervallo identificato da Ferraresi come l'intervallo più caratteristico, all'ascolto, della tonalità, come il suo mattone fondamentale, il suo segno di riconoscimento. L'assenza di questo intervallo è dunque, secondo Ferraresi, il presupposto necessario, anche se non sufficiente, per realizzare un tessuto musicale che voglia suonare diverso dal linguaggio tonale.

La *serie tetragonale* è una compattazione estrema di potenzialità il cui dispiegamento, percorrendo in tante direzioni, a rovescio, il cammino prima descritto per arrivare alla sua formulazione, rappresenta l'universo delle possibili realizzazioni concrete; è il carburante del comporre musicale ma niente di più. Lo scrivere, che concretizza nero su bianco una sola tra le infinite possibilità, è invece il senso vero del brano, lo specchio delle scelte artistiche del compositore, che può, anzi deve, sapersi liberare dalla rigida astrattezza delle regole per realizzare un pensiero musicale articolato liberamente che tenga conto della realtà dello strumento, dell'esecutore e degli ascoltatori.

L'applicazione dei presupposti teorici potrebbe infatti facilmente divenire un modo per innescare automatismi di scrittura di scarso significato musicale.

Gli esempi proposti nella Appendice I, sono frammenti tratti dalle opere di Ferraresi che esplicitano, "al vivo", i presupposti teorici sopra esposti.

Si potranno scegliere diversi percorsi attraverso questi reperti di un catalogo di partiture che va dalla voce umana allo strumento solista all'orchestra; quello che si coglie è la conferma immediata, già al primo colpo d'occhio, di quanto detto sulla capacità di stemperare il rigore

a 2
parti

a 4
parti

a 6
parti

a 8
parti

a 10 parti

Handwritten musical score for 10 parts. The notation is dense, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs across multiple staves. The music is written in a system with a grand staff (treble and bass clefs) and continues across several lines.

a 12 parti

Handwritten musical score for 12 parts. The notation continues the complex polyphonic texture from the previous system, with many accidentals and slurs. The system includes a grand staff and continues across several lines. The word *(segue)* is written at the end of the system.

sviluppiamento a intervalli stretti per sviluppo a 48 parti

Handwritten musical score for 48 parts. The notation shows a very dense polyphonic texture, with many accidentals and slurs. The system includes a grand staff and continues across several lines.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of staves, with some staves labeled "V. lini" (Violini) and others labeled "V. uchi" (Violini). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. There are also some handwritten annotations and markings, including "a. 28 parti" and "s. r. (5/4)".

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of staves, with some staves labeled "V. lini" (Violini) and others labeled "V. uchi" (Violini). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. There are also some handwritten annotations and markings, including "a. 28 parti" and "s. r. (5/4)".

di una tecnica compositiva di aritmetica astrattezza in una scrittura strumentale veemente, di piglio improvvisativo e virtuosistico: le tracce della tradizione strumentale sono ben presenti in un comporre che prende la "forma" dello strumento, ricalcandone i limiti, anche umani, dell'esecuzione.

L'algida astrattezza di molta musica di questi anni che ha cercato di far dimenticare la soggettività fisica dello strumento musicale, la sua personalità, la sua voce per oggettivarlo come tassello acustico di una tessitura più ampia e frantumata è lontana dall'estetica di Ferraresi.

Ed ecco che, solo per isolare qualche esempio [vedi Appendice II, b] la necessità di una scrittura violinistica porta ad un incipit che espone un arpeggio di do maggiore: qui, suggerisce l'autore, basta scambiare la quarta nota (la bemolle) con la prima (sol) per rientrare nelle regole. Ancora alla Appendice II, alla lettera c, la scrittura violinistica propone una successione di diciotto bicordi di sesta ma solo al sedicesimo e diciassettesimo (terzultimo) bicordo viene fatta eccezione al succedersi regolare di cellule di tre suoni costruite sugli intervalli di seconda e terza minore. Anche qui la pratica si impone sulla teoria che richiederebbe un fa diesis come nota grave dell'ultimo bicordo; la nota più grave per il violino, quarta corda, è sol ed a questa necessità è dovuto lo scambio tra il sol ed il fa diesis che viene anticipato come nota acuta del terzultimo bicordo [vedi *opp.* Appendice II, c].

Negli esempi qui riportati, così come in qualunque partitura di Ferraresi, al di là delle eccezioni alle regole viene comunque sempre rispettata la successione dei dodici suoni. La libertà espressiva si gioca all'interno di questo limite, quello di una scrittura dodecafonica non sempre seriale in cui la formulazione e l'applicazione di un personale codice compositivo articolato intorno a pochi intervalli e ai loro rapporti non conduce mai a sacrificare al rigore teorico né le ragioni della musica né le scelte individuali, anche quelle dettate da "istinto" e "ispirazione".

Con l'analisi attenta possiamo ritrovare in tutte le opere il "codice genetico" delle tecniche strutturali sulle altezze esposte precedentemente in dettaglio, quasi una firma dell'autore; quello che però esce, anche all'ascolto, è un profilo diverso, vivo, che implicitamente o esplicitamente, come negli esempi riportati dal Concerto per violino e orchestra, è erede di una tradizione di prassi esecutiva oltreché compositiva.

Infine, con l'Appendice III, offriamo una tavolozza già preparata; materiali non tratti da opere esistenti, pronti per uno specifico uso strumentale non ancora realizzato e possibili ipotesi embrionali di composizioni a divenire.

L'organizzazione formale delle composizioni

Più difficile, se non impossibile, cercare un percorso altrettanto schematizzato o schematizzabile nella macroforma dei brani di Ferraresi. Questo è suggerito e confermato

dalle dichiarazioni del compositore stesso che definisce la trattazione così rigorosa dell'altezza di ogni singolo suono come il presupposto per una libertà di lavorare sui materiali così generati secondo un percorso legato alla inventiva musicale e, in ultima analisi, alla fantasia creativa; la disciplina e la precisione severa nel controllo e nella cura del dettaglio come garanzia di non cadere nella routine del già ascoltato, che suggerisce o impone certi percorsi "naturali e obbligati", per lasciare veramente libere ali all'invenzione.

Anche là dove pare essere esplicitamente presente un richiamo alla tradizione nelle sue forme più consolidate (*Concerto* per violoncello e orchestra, *Concerto rinascimentale* per clavicembalo e orchestra, *Concerto barocco* per viola e archi, *Concerto romantico* per violino e orchestra), tale collegamento con il passato è più nella formulazione del titolo, (che è un suggerimento di prima intenzione comunque da non trascurare) quindi nelle suggestioni da esso evocate, che non in un rispettoso o affettuoso riproporre quegli schemi formali, pur con materiali di oggi, nè tantomeno un rileggere quelle forme con spirito neoclassico.

La macroforma delle composizioni di Ferraresi non rispetta modelli classici o accademici e non segue neppure schemi preferenziali personali e predeterminati; nasce piuttosto dagli stessi materiali utilizzati, si sviluppa da essi e, poco a poco, cresce su sé stessa secondo un processo di variazione continua, di germinazione e sviluppo in coerenza con il concetto caro al compositore di «*massima libertà in massima disciplina*».

Torino, gennaio 1991-novembre 1993

Giuseppe Gavazza

(1) Tutte le frasi citate dell'autore sono tratte dalla conferenza tenuta il 23 aprile 1990, nell'ambito dei *Pomeriggi di Musica Nuova* organizzati dai *Compositori Associati* a Torino presso il Circolo degli Artisti.

Per gentile concessione dei *Quaderni di Musica Nuova - Compositori Associati*, Torino, 1993

da = Dialoghi per Basso e Fonte (1863)
= Cadenza =

Handwritten musical score for guitar, featuring a complex melodic line with triplets and various articulations like 'pizz', 'arco', and 'gliss'. The score is written on three staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes and a 'Cadenza' marking. The second staff includes 'pizz arco' and 'gliss' markings. The third staff features 'pizz' and 'arco' markings, along with a 'b.v.' (basso continuo) marking. The notation includes various accidentals, including sharps and naturals, and a key signature change to one sharp (F#).

dal Conc. per V. ^{alto} e Onch. (1961)

dal Conc. per V. ^{alto} e Orch. (1961)

V. ^{alto}
pag. 12

pixx.

pag. 54

ultimate pas. (56)

da Resonari per Fl. (1987)

da Resonari per V. (1987)

A handwritten musical score on two staves. The top staff begins with the title 'da Resonari per V. (1987)'. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some non-standard symbols, including a large 'X' and a '3' with a wavy line. The bottom staff continues the composition with similar notation, including a '3' with a wavy line and a '6' with a wavy line. The score is written in ink on aged paper.

(1968)

Vocal

pag. 1

o - od na

e di i - i

irru nos

pag. 17

oăi ie

coția

ti co tui

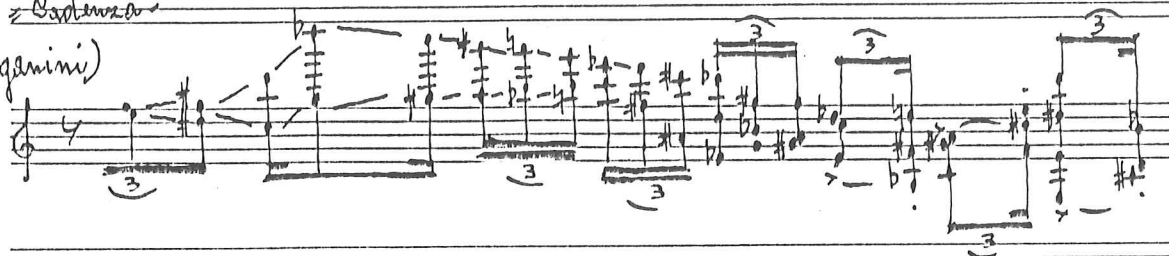
A handwritten musical score on a five-line staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). A large bracketed section in the middle of the staff contains a complex sequence of notes and accidentals. The handwriting is in black ink on a white background.

Tema

Conc. (romantico) per Violino e Orch. (1982)

Capotono

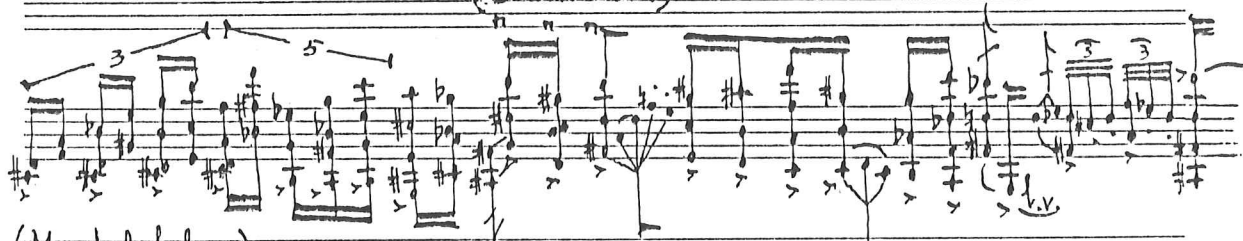
(Paganini)



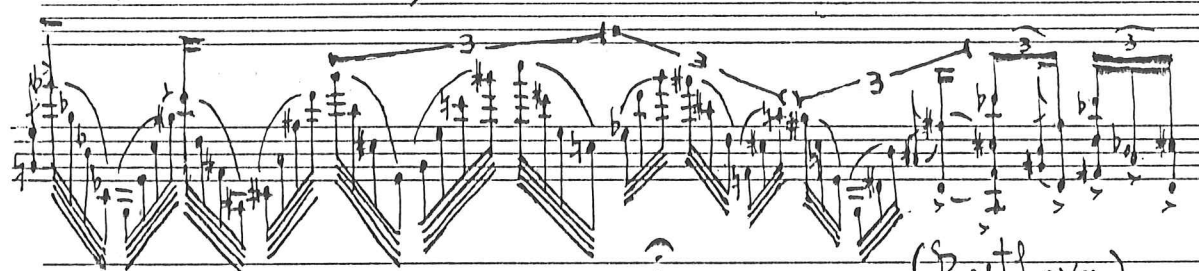
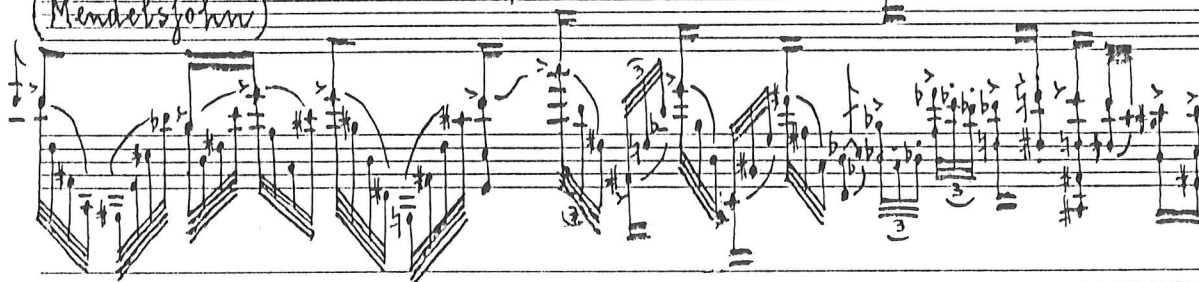
(Bach)



(Glinka)



(Mendelssohn)



(Beethoven)



Alcune strutture (12 suoni) per Violino
(# Viola, 9: v. u. subito trasportati)

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Alcune strutture (12 snoni) per Pianoforte

a.)

b.)

c.)

d.)

e.)

be 4 pos. m
con figurazioni asprate

c. no
c. mte

idem
con figurazioni disperate

c. no
c. mte

Handwritten musical score for piano (piano) and flute (flauto).

The score is written on multiple staves, with the piano part on the left and the flute part on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Key annotations and markings include:

- gliss.* (glissando) written above the first staff.
- formazione* (formation) written below the piano part.
- totale il suono* (total the sound) written below the piano part.
- a posizione stretta* (to a narrow position) written below the piano part.
- (maxima rarefazione)* (maxima rarefaction) written below the piano part.
- (maxima densità)* (maxima density) written below the piano part.
- e viceversa* (and vice versa) written below the piano part.

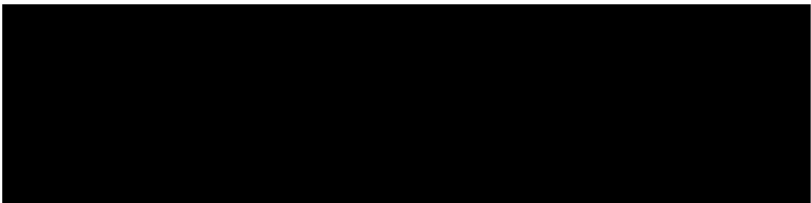
The score is marked with various musical symbols, including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piano part is marked with *piano* and the flute part with *flauto*.



Guido Ferraresi

GUIDO FERRARESI

Guido Ferraresi è nato a Crevalcore (Bologna) nel 1920. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Bologna diplomandosi in violino nel 1941 e in viola nel 1947 sotto la guida di Sandro Materassi. Nel 1949 si è diplomato in composizione con Guido Spagnoli e Lino Liviabella. In seguito ha ottenuto l'abilitazione alla direzione d'orchestra presso l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1951 si è trasferito a Torino dove ha lavorato in qualità di *Ton-master* presso la sede regionale della Rai sino al 1977.





James Dashow, Guido Ferraresi, Giuseppe Gavazza, Giulio Castagnoli

GIUSEPPE GAVAZZA

RIGOR AND INVENTION IN THE COMPOSING METHOD
OF GUIDO FERRARESI

Introduction

I clearly remember the first time I met Guido Ferraresi in autumn 1980; he had to write the programme notes for a concert featuring the first performance of his work *Incontrari* for bass tuba and percussion. Ferraresi calmly and clearly explained to me the characteristics of his latest work, which was specifically written with two brilliant soloists in mind. In this case his instrumental writing gave full rein to some spectacular virtuoso playing and was typified by a personal, rigorous dodecaphonic composing technique evidencing remarkable precision. Since then I have often had the opportunity of talking to Ferraresi on his latest works and each time I was faced with the same situation; the works in question, written for a wide array of instrumental formations (soloist to full orchestra) always allied two distinct but not contradictory elements: on one hand, instant communication forged through imagination and constant invention making an impact at first hearing and involving the listener; to counter-balance this, a rigorous composing structure with meticulous attention given to every single note in the work.

Two constructional levels are therefore manifest: the formation of materials at one level and their organization at the other. A first, essential point: Ferraresi's composing precision is organized into a method only at the first level, but this level embraces (in order to control it) purely the height parameter in all its melodic implications, governed by horizontal relationships between sounds, and its tone color/harmony implications, controlled by vertical relationships.

Contrary to the trends in the fifties and sixties, when he established and honed his musical personality and composing technique, Ferraresi did not extend this precision to the other sound parameters in a utopian or metaphysical quest for absolute coherence within his musical language. Instead, he focussed his composing in one particular direction, succeeding in developing a personal language of which Bruno Maderna said: «*This is the music we have waited for, music we have not had the courage to write*».

It is interesting to examine this duality, or apparent duality, and to understand to what degree microcomposition (i.e. weaving together the tiny fibers of a composition) influences macrocomposition which determines the overall shape of a work and is the salient point at the first hearing.

In view of the fact that for over thirty years Ferraresi has composed using the same dodecaphonic method, it would be interesting to inquire how much this technique has become, within the composer's work, not merely a load-bearing element but also an essential presupposition of his composing, a kind of genetic heritage. Finally, it is also important to try to understand to what extent this choice reflects on the aesthetic approach - how much it satisfies the need for interior coherence - or to what degree it is an artifice (in the positive sense) aimed at furnishing the material for shaping as desired, a means to prepare the clay then to be molded at will.

Relationships with tradition

We have mentioned two levels of treating materials. The first level is microformal and deals with the construction, elaboration and combination of a three note cell, the basic molecule of every composition, founded on serial processes applied to sound heights. The second level is macroformal, organizing and shaping the sonic and musical material thus built. The decision to center speculative attention and precision purely on the height parameter, leaving the remaining parameters under a different type of control, echoes the dodecaphonic tradition of the Second Vienna School and is motivated, in the composer's own view, as a technical choice required for construction using unquestionably non tonal material (1):

«On examining my composing method, it can be shown that the constant presence of a series built up on minor second and third intervals, eliminates any theoretical-aesthetic relationship with tonal music. Having established this fact, my composing procedure observing the concept of "maximum freedom within maximum discipline" discards the over restrictive rigor of traditional dodecaphonic technique to roam, sparked by a creative impulse, in that unreserved freedom of expression to be seen in every age, conceived, undertaken and maturing in the "fruitful womb" (perhaps unique) of tonal music.»

Furthermore, the composer explicitly declares his debt to the Vienna School:

«In my opinion, there is a natural, direct relationship between the theoretical-technical-aesthetic process of evolution and the voyage of music along the creative bridge linking the origins with the present day. The series we shall deal with has a germ cell characterized by a succession of intervals comprising a minor second and minor third, and can be seen in op. 24 by A. Webern and in the Ode to Napoleon by A. Schoenberg [see example 1].

In the early fifties, as I listened to a work by Schoenberg, I was struck by a structure of three sounds - G, B flat, F sharp - due to the maximum expressive tension of the major seventh interval (G - F sharp) in addition to the augmented fifth (B flat - F sharp) and minor third (G - B flat) intervals. The intervals in the customary permutations of this cell (original, retrograde, contrary and retrograde-contrary which together cover the entire chromatic range), not only by virtue of their countless innate possibilities, but also through their distinct, recurrent mathematical relationship, induced me to work independently in the structural environment of this series. Transposed to its root state (F sharp-G-B flat-E flat-D-B-A flat-F-E-A-C-D flat) this series opened for me the doors of that fantastic technical-aesthetic universe which Schoenberg's genius discovered in a new concept of composing technique ruling out any relationship of interdependence between the twelve sounds within the framework of total chromaticism.»

The image displays three handwritten musical examples on staves. Each example consists of a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and handwritten annotations above and below the staff. The first example is by A. Schönberg, titled 'Ode a Napoleone, op. 41', and includes the handwritten note 'equivalente a "spechio"'. The second example is by A. Webern, titled 'Concerto per 9 strumenti, op. 24'. The third example is by G. Ferraresi, titled 'Serie tetragonale (dal 1954)'. The notation is in a single melodic line on a five-line staff.

[example 1]

However, Ferraresis' relationship with tradition pre-dates the teachings of the Vienna School, delving back to the roots of our musical tradition:

«It is not our intention here to trace the evolutionary trail that proved to be decisive on the gradual technical-aesthetic development of western music, but we shall chiefly discuss the propulsive force of altered notes whose value constitutes the fundamental element of our enquiry. By-passing the altered notes in the tetrachordal system of Greek music, we consider that the first real alteration can be distinguished within the hexachordal system as follows: when the note B is lowered by a semitone in the third hexachord (flat), i.e. F-G-A-B-C-D, since B natural was felt to be a rather "unpleasant" constraint in those times as well as being

difficult to pitch, but above all, because the intervals between F and B natural contained the tritone, i.e. three consecutive whole tone intervals, a subject of heated discussions, defined "diabolus in musica".

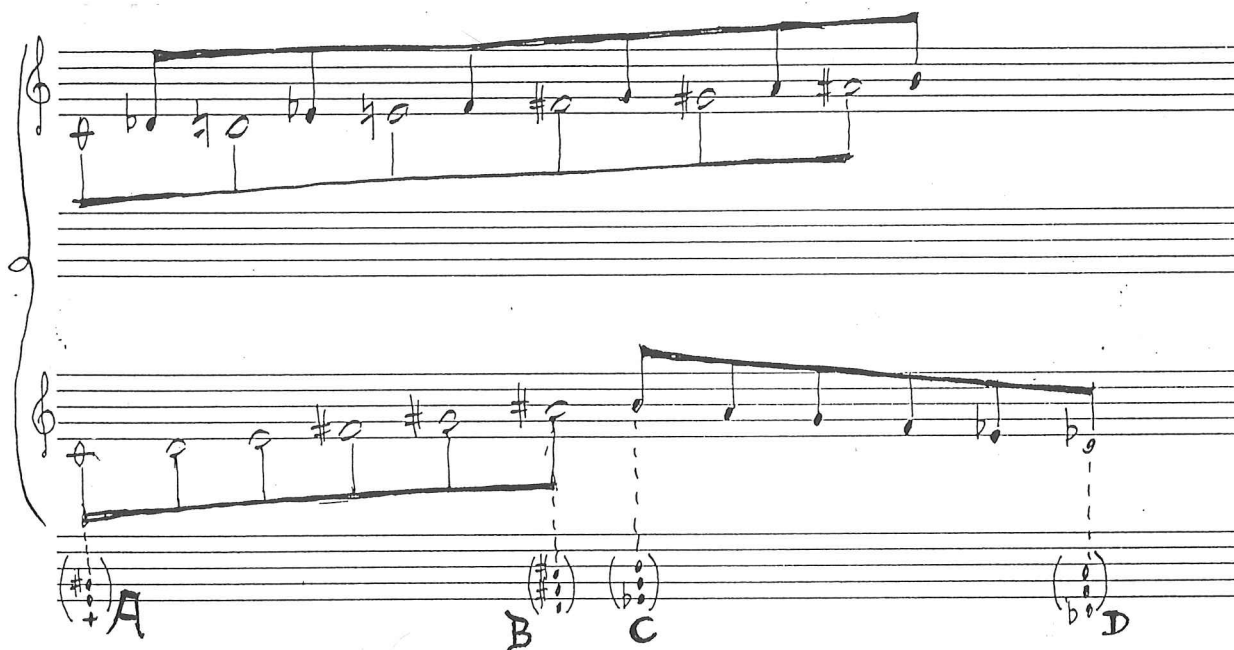
With the establishment of tonality, based on the minor and major modes, we set out on the fascinating adventure of altered notes. By virtue of alterations, we can perceive in the minor mode (in addition to the tritone) a relationship of intervals comprising the major third and augmented fifth in a horizontal (melodic) direction, between the III, V and VII degree of the minor melodic scale. Drawing on the traditional repertoire, we can examine Schubert's Ave Maria where in the C major mode - in addition to the alterations of B and A flat and of F, D and C sharp - we find the stunning chromatic harmonic transition from the C-E-G to the C-E-A triad through C-E-G sharp (a further interval relationship containing a third and an augmented fifth, but a vertical one in this case and thus harmonic) which furnishes a striking example of the propulsive force of alterations. Furthermore, with regard to the melodic minor scale which, by virtue of the alterations, already includes the tritone and the third and augmented fifth, if we carry out a further alteration by lowering the second degree by a half-tone (common practice in chromatic harmony), we shall find between the II and VII degrees a succession of five tones that lead us to the threshold of the hexaphonic system. Thanks to the effect of alterations, one obtains the chromatic scale comprising twelve sounds which, if suitably divided, give us two groups of six equidistant sounds, separated by a whole tone from one another, configured in the framework of the hexaphonic system. In my opinion, this system represents by its very nature and content, as well as by its historical and aesthetic position, the obligatory theoretical-technical transition from tonality to twelve-tone music.»

There is therefore a direct relationship with the European musical tradition. A tonal language has developed within it and this has formalized, in a particularly rigorous and complex manner, the sound heights and the relationships ruling such heights, leaving the other sound parameters to less rigorous and formal (but nonetheless important) means of control, e.g. dynamic markings as well as performing methods. The precision afforded to the duration of sounds in our musical notation system can be explained in part by the need for vertical control in a polyphonic performance: vertical notation corresponds to hearing several sounds simultaneously and this is what generates harmony, beckoning us yet again to verify the sound-heights relationships. It is only in very recent times that music in the European tradition has attempted to formalize and structure all the sound parameters in an equally organized, precise and complex way. To be honest, the results have been hitherto uncertain, probably due to practical, perceptive limits in the ability to discriminate when listening, or to "discretely" organize an understanding of some over subtle differences.

Theoretical aspects of the composing method

Ferraresi thus points to the hexaphonic system as an essential stage towards twelve-tone music and, in fact, bases his own sound composition technique on considerations regarding the hexaphonic pattern.

The twelve sounds are first of all split into two complementary groups that are perfectly symmetrical and consist of two whole-tone scales.



[example 2]

In a similar way, taking care to respect identical symmetry relationships, we can separate the two scales or groups of six sounds into four groups of three sounds (A: C-E-G sharp; B: D-F sharp-A sharp; C: B-G-D sharp; D: F-A-C sharp) which, by analogy, we could describe as scales but which we are more inclined to interpret as third and augmented fifth chords. In this way, the twelve sounds are divided into four groups of three sounds or, better still, into a group or chord of three sounds presented in its original form or in its three possible transpositions. This chord, formed by a double superimposition of the same interval (major third), is symmetrical and cannot be inverted since the interval configuration is the same at every inversion; the major third is actually the interval which exactly divides the tempered octave into four equal parts. Let us also try to connect the chord pairs A-D and C-B, excluding the A-B and C-D pairings which would lead us back to the initial hexaphonic scheme. The four triads in question do not have notes in common and thus cover the entire chromatic range. What is more, as the notes of the first chord pair are placed in ascending order, and those of the second pair in descending order, we are faced with the four customary positions (original, retrograde, contrary, retrograde-contrary) of a single cell comprising three sounds

built on the melodic intervals of the minor second (a semitone) and minor third (three semitones), which separate the adjacent sounds of the cell.

4 triadi di 3^a 5^a ecc^{te}

1^a serie (fondamentale)
2^a serie (fondamentale)
3^a serie (derivata)
4^a serie (derivata)

[example 3]

We can add to these the major third (four semitones), an interval which makes up the sum of the two preceding ones and separates the most distant sounds of the cell irrespective of its position. These intervals and their different combinations will be reconsidered in connection with the melodic developments of the cell.

Turning back to the third-augmented fifth triad and to the major third interval it consists of, we can obtain all this from major third intervals built up on different notes; these thirds can be divided into two by inserting within them another note able to divide the interval either symmetrically into two equal major second intervals, or asymmetrically into two different intervals, a minor second and a minor third arranged in the two possible sequences.

The symmetrical division was rejected by Ferraresi for reasons which can be readily imagined; applying counterpoint to cells generated in this way would be an extremely poor and limited exercise, having at one's disposal only the major second interval. Further, this situation would lead to the hexaphonic scheme or to schemes coinciding with considerable portions of the major mode scale. In both cases, these situations would not be in keeping with

dodecaphonic theory which rejects sonorities evoking traditional and "heard-it-all-before" music. Such dodecaphonic precepts are the foundation of the composer's composing technique.

Ferraresi suggests that it is possible to obtain the same results in a different manner too, by employing arithmetic symmetry criteria based on the twelve tones chromatically arranged, ascending or descending, and numbered from one to twelve. If we leave out sounds numbers 1-2, 5-6 and 9-10 (i.e. three intervals of a semitone separated by 3 semitones from one another) we are left with the six complementary sounds arranged according to an identical symmetry of intervals: 3-4, 7-8 and 11-12.

The image shows two musical staves, each with two systems of notation. The first system, labeled '1ª serie' and 'cellula A', shows a sequence of twelve notes. The first group of six notes (1-6) is on a treble clef staff, and the second group (7-12) is on a bass clef staff. The notes are chromatically arranged, with specific intervals indicated by accidentals and slurs. The second system, labeled '2ª serie' and 'cellula B', follows a similar pattern with its own set of chromatic intervals.

[example 4]

The six sound of one of the two groups can be arranged scalewise and be divided halfway; they will therefore make up two melodic cells of three sounds built of minor second and minor third intervals. We can consider these two cells as an original position and its retrograde-contrary counterpart. The retrograde arrangement of the other groups of six sounds completes the series by adding the two missing positions (contrary and retrograde) of the original cell. We can apply the same process to the other possible sub-division for complementary semitone cells: 12-1, 4-5 and 8-9 corresponding to: 2-3, 6-7 and 10-11. We can elaborate the descending chromatic scale using identical criteria.

We shall now examine the contrapuntal possibilities. Starting off from the first suggested scheme [see example 4], we can combine the horizontal (melodic) scheme with the vertical (harmonic) scheme of the series. Writing for four parts, we can disclose (note against note) the four possible combinations of vertical superimposition of the four customary positions of the cell or, to put it another way, we can superimpose vertically the four possible horizontal sequences of the cell in its four customary positions.

In questa disposizione a griglia, sono assenti gli intervalli di 2^a magg. e 7^a min. sia in senso orizzontale che in senso verticale

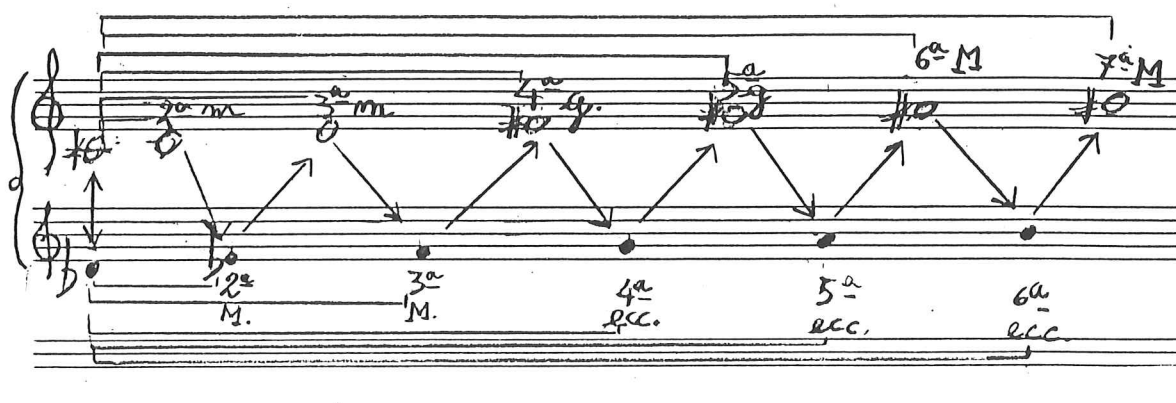
[example 5]

In this manner we obtain the full dodecaphonic placement, both vertical and horizontal, into what Ferraresi calls the «tetragonal series». Vertically, this scheme forms three different chords of four sounds (G-G flat-C-C sharp; D sharp-B flat-B natural-D; E-A-A flat-F) which are repeated cyclically in ever differing positions and inversions, beginning from a narrow position, bounded by a perfect fifth interval and reaching a wide position at the midpoint, spanning a octave plus a major seventh. This "grid" scheme, deprived vertically and horizontally of the major second intervals, encapsulates "in nuce" the large scale elaboration which constitutes, within the instrumental developments (described in detail below) the sound and compositional texture of Ferraresi's work.

We have already noted [see example 3] that the original cell includes the melodic intervals of a minor second and a minor third which, laid out in the same direction, form the additional interval of a major third which is the result of the two intervals combined. The four part scheme mentioned above [see example 5] can be read also as a double counterpoint in two parts. The first counterpoint, beginning with C sharp, is made up of the two parts written in the upper staves and is formed by the series, counterpointed note against note, and by its counterpart which begins from the note a semitone below (C). The second counterpoint is the

first one transposed to the diminished fifth; the diminished 5th interval is the exact division of the tempered octave at its halfway point and makes it possible to transpose without distinction either to the higher or to the lower interval, while obtaining the same results with respect to absolute heights. We will shortly examine a scheme of this type in Ferraresi's preparatory material (the springboard for his compositions); it is in two parts that expand from the smaller interval (semitone) and then newly contract. From this double counterpoint we also obtain the vertical intervals which make up the three chords in their different positions. Six different intervals are present which, in order of amplitude, are as follows: minor second, minor third, perfect fourth, perfect fifth, major sixth and major seventh.

If, however, the complementary aspect is considered, three intervals are actually employed: minor second (complementary of major seventh), minor third (major sixth), and perfect fourth (perfect fifth). Consequently, six intervals are present out of the twelve possible in the tempered octave. The six missing intervals arranged in ascending order from a single reference note, build a scale: the hexaphonic scale. And in this way the circle closes by returning to the hexaphonic scale described by Ferraresi as the technical and historical starting point of the dodecaphonic method.



[example 6]

The composing method in practice

So much for the theory. Let us now examine some possible practical realizations that take into account also the instrumental possibilities. Our first suggestion features vertical, or harmonic development of the four triads that include the third and augmented fifth. The different schemes put forward here were taken from the author's preparatory sketches and refer to a possible piece for strings in twelve effective parts. It includes various arrangements of the chromatic entity, subdivided into the four chords mentioned above, starting off from the narrowest position, i.e a chromatic scale, and arriving at the extreme position enabled by the possibilities of string instruments. This arrangement approaches the furthestmost limits of

posizioni estreme *posizioni intermedie*

Disposizione in senso
verticale nel rispetto delle
triadi di 3^a 5^a eccedente

emissione
in fase
accordata

emissione
in fase
scallare

Sol
Si
Re#

Sol#
Do

[example 7]

a) *2^a 3^a min^{ui}*

b) *3^a 2^a min^{ui}*

c) *3^a mag^{giore} min^{ui}*
(Ret)

*disposizione intervalle
a "specchio riflesso"*

[example 8]

human hearing, both in the lower and upper register. Between these two extreme positions we will note a gradual series of possible intermediate positions. [see example 7]

We shall now consider the horizontal, or melodic, lay-out. The three sound cell consists of two successive minor second and minor third intervals; the three sounds in the cell can, however, be arranged in a different order. This gives rise to another interval, the major third, and creates a succession of intervals of varying direction and breadth. We shall arrange the variegated possibilities of cell A [see example 4] in its original position and in its derived positions [see example 3] and shall do likewise with cell B [see example 4]. We shall not apply this arrangement to the other two cell positions (inverse and retrograde) as this would obviously generate yet again the same derived cells referred to the same basic note.

Let us return to the composer's notes regarding those positions that are both possible and instrumentally feasible. [see example 8: a,b,c]

A step further we can see the possibilities -as ever in note against note counterpoint - generated by the cell in its different customary permutations, and by the derived cells we have just examined. The examples shown here are full scale versions of contrapuntal writing, from the simplest in two parts, to an extremely complex one in forty eight effective parts.

These examples are of interest both from a practical standpoint - all the writing can be performed by stringed instruments - and from a theoretical one, in that rigorous attention is given to intervals used both horizontally and vertically. One example will suffice: there are no unison encounters in the forty eight part tessitura. [see example 9]

Referring to the tetragonal series mentioned above, it is important to consider that, in addition to its theoretical interest, it is a microcosm of Ferraresi's composing technique and, at the same time, the palette or mine providing his composing materials. The different theoretical aspects of the composing method hitherto mentioned in detail are in fact implicit in this well ordered, symmetrical disposition which, quite rightly, resembles a musical pythagoric table; the horizontal and vertical relationships implicit in this table are a precise, full mirror-image of the feasible possibilities, without reference to (melodic and harmonic) interval relationships. As can be seen in example 5, two intervals only are missing: the major second and its complement, the minor seventh. Therefore we shall never hear, either vertically or horizontally, this interval described by Ferraresi as tonality's archetypal interval, its foundation stone and finger print. Thus, in Ferraresi's opinion, the absence of this interval is the necessary premise - albeit an insufficient one - for realizing a musical texture aspiring at a sound other than tonal.

The tetragonal series is an extreme form of compacted potential arranged in a way (passing in many directions and reverse order, along the path we mentioned, to attain its formulation) that makes it the universe of possible, concrete realizations; it fuels musical composition, but no more than that. Writing, i.e. an exercise that gives a concrete shape to one of infinite possibilities, is instead the real significance of the work, the mirror of the composer's artistic

The image displays four systems of handwritten musical notation, each labeled on the left as 'a2 parti', 'a4 parti', 'a6 parti', and 'a8 parti'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a complex, highly chromatic melody in the upper voice and a more rhythmic, often octavated or intervallic, line in the lower voice. The notation is dense with accidentals (sharps, flats, naturals) and includes many beamed sixteenth or thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Above each system, there are several empty staves, likely for a vocal line or other instruments. The handwriting is in ink on aged paper, with some corrections and erasures visible. The overall style is that of a working manuscript or a composer's sketch.

[example 9 (p.1/3)]

a 10 parti

This system shows a musical score for 10 parts. The notation is dense, with many accidentals (sharps and flats) and complex intervallic structures. The music is written on two staves, with various notes and rests indicating a highly chromatic and complex texture.

a 12 parti

This system continues the musical score for 12 parts. The notation remains complex, with many accidentals and intricate intervallic patterns. The music is written on two staves, showing a continuation of the highly chromatic and complex texture from the previous system. The system ends with the word *(segue)*.

svolgimento, a intervalli stretti per sviluppo a 48 parti

This system shows a musical score for 48 parts. The notation is extremely dense, with many notes and accidentals, indicating a highly complex and dense texture. The music is written on two staves, showing a continuation of the highly chromatic and complex texture from the previous systems.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves grouped by brackets and others labeled with instrument abbreviations.

Key markings and annotations include:

- arm. ci* (arm. ci)
- 8a* (8a)
- 8b* (8b)
- 8c* (8c)
- 8d* (8d)
- 8e* (8e)
- 8f* (8f)
- 8g* (8g)
- 8h* (8h)
- 8i* (8i)
- 8j* (8j)
- 8k* (8k)
- 8l* (8l)
- 8m* (8m)
- 8n* (8n)
- 8o* (8o)
- 8p* (8p)
- 8q* (8q)
- 8r* (8r)
- 8s* (8s)
- 8t* (8t)
- 8u* (8u)
- 8v* (8v)
- 8w* (8w)
- 8x* (8x)
- 8y* (8y)
- 8z* (8z)
- 8aa* (8aa)
- 8ab* (8ab)
- 8ac* (8ac)
- 8ad* (8ad)
- 8ae* (8ae)
- 8af* (8af)
- 8ag* (8ag)
- 8ah* (8ah)
- 8ai* (8ai)
- 8aj* (8aj)
- 8ak* (8ak)
- 8al* (8al)
- 8am* (8am)
- 8an* (8an)
- 8ao* (8ao)
- 8ap* (8ap)
- 8aq* (8aq)
- 8ar* (8ar)
- 8as* (8as)
- 8at* (8at)
- 8au* (8au)
- 8av* (8av)
- 8aw* (8aw)
- 8ax* (8ax)
- 8ay* (8ay)
- 8az* (8az)
- 8ba* (8ba)
- 8bb* (8bb)
- 8bc* (8bc)
- 8bd* (8bd)
- 8be* (8be)
- 8bf* (8bf)
- 8bg* (8bg)
- 8bh* (8bh)
- 8bi* (8bi)
- 8bj* (8bj)
- 8bk* (8bk)
- 8bl* (8bl)
- 8bm* (8bm)
- 8bn* (8bn)
- 8bo* (8bo)
- 8bp* (8bp)
- 8bq* (8bq)
- 8br* (8br)
- 8bs* (8bs)
- 8bt* (8bt)
- 8bu* (8bu)
- 8bv* (8bv)
- 8bw* (8bw)
- 8bx* (8bx)
- 8by* (8by)
- 8bz* (8bz)
- 8ca* (8ca)
- 8cb* (8cb)
- 8cc* (8cc)
- 8cd* (8cd)
- 8ce* (8ce)
- 8cf* (8cf)
- 8cg* (8cg)
- 8ch* (8ch)
- 8ci* (8ci)
- 8cj* (8cj)
- 8ck* (8ck)
- 8cl* (8cl)
- 8cm* (8cm)
- 8cn* (8cn)
- 8co* (8co)
- 8cp* (8cp)
- 8cq* (8cq)
- 8cr* (8cr)
- 8cs* (8cs)
- 8ct* (8ct)
- 8cu* (8cu)
- 8cv* (8cv)
- 8cw* (8cw)
- 8cx* (8cx)
- 8cy* (8cy)
- 8cz* (8cz)
- 8da* (8da)
- 8db* (8db)
- 8dc* (8dc)
- 8dd* (8dd)
- 8de* (8de)
- 8df* (8df)
- 8dg* (8dg)
- 8dh* (8dh)
- 8di* (8di)
- 8dj* (8dj)
- 8dk* (8dk)
- 8dl* (8dl)
- 8dm* (8dm)
- 8dn* (8dn)
- 8do* (8do)
- 8dp* (8dp)
- 8dq* (8dq)
- 8dr* (8dr)
- 8ds* (8ds)
- 8dt* (8dt)
- 8du* (8du)
- 8dv* (8dv)
- 8dw* (8dw)
- 8dx* (8dx)
- 8dy* (8dy)
- 8dz* (8dz)
- 8ea* (8ea)
- 8eb* (8eb)
- 8ec* (8ec)
- 8ed* (8ed)
- 8ee* (8ee)
- 8ef* (8ef)
- 8eg* (8eg)
- 8eh* (8eh)
- 8ei* (8ei)
- 8ej* (8ej)
- 8ek* (8ek)
- 8el* (8el)
- 8em* (8em)
- 8en* (8en)
- 8eo* (8eo)
- 8ep* (8ep)
- 8eq* (8eq)
- 8er* (8er)
- 8es* (8es)
- 8et* (8et)
- 8eu* (8eu)
- 8ev* (8ev)
- 8ew* (8ew)
- 8ex* (8ex)
- 8ey* (8ey)
- 8ez* (8ez)
- 8fa* (8fa)
- 8fb* (8fb)
- 8fc* (8fc)
- 8fd* (8fd)
- 8fe* (8fe)
- 8ff* (8ff)
- 8fg* (8fg)
- 8fh* (8fh)
- 8fi* (8fi)
- 8fj* (8fj)
- 8fk* (8fk)
- 8fl* (8fl)
- 8fm* (8fm)
- 8fn* (8fn)
- 8fo* (8fo)
- 8fp* (8fp)
- 8fq* (8fq)
- 8fr* (8fr)
- 8fs* (8fs)
- 8ft* (8ft)
- 8fu* (8fu)
- 8fv* (8fv)
- 8fw* (8fw)
- 8fx* (8fx)
- 8fy* (8fy)
- 8fz* (8fz)
- 8ga* (8ga)
- 8gb* (8gb)
- 8gc* (8gc)
- 8gd* (8gd)
- 8ge* (8ge)
- 8gf* (8gf)
- 8gg* (8gg)
- 8gh* (8gh)
- 8gi* (8gi)
- 8gj* (8gj)
- 8gk* (8gk)
- 8gl* (8gl)
- 8gm* (8gm)
- 8gn* (8gn)
- 8go* (8go)
- 8gp* (8gp)
- 8gq* (8gq)
- 8gr* (8gr)
- 8gs* (8gs)
- 8gt* (8gt)
- 8gu* (8gu)
- 8gv* (8gv)
- 8gw* (8gw)
- 8gx* (8gx)
- 8gy* (8gy)
- 8gz* (8gz)
- 8ha* (8ha)
- 8hb* (8hb)
- 8hc* (8hc)
- 8hd* (8hd)
- 8he* (8he)
- 8hf* (8hf)
- 8hg* (8hg)
- 8hh* (8hh)
- 8hi* (8hi)
- 8hj* (8hj)
- 8hk* (8hk)
- 8hl* (8hl)
- 8hm* (8hm)
- 8hn* (8hn)
- 8ho* (8ho)
- 8hp* (8hp)
- 8hq* (8hq)
- 8hr* (8hr)
- 8hs* (8hs)
- 8ht* (8ht)
- 8hu* (8hu)
- 8hv* (8hv)
- 8hw* (8hw)
- 8hx* (8hx)
- 8hy* (8hy)
- 8hz* (8hz)
- 8ia* (8ia)
- 8ib* (8ib)
- 8ic* (8ic)
- 8id* (8id)
- 8ie* (8ie)
- 8if* (8if)
- 8ig* (8ig)
- 8ih* (8ih)
- 8ii* (8ii)
- 8ij* (8ij)
- 8ik* (8ik)
- 8il* (8il)
- 8im* (8im)
- 8in* (8in)
- 8io* (8io)
- 8ip* (8ip)
- 8iq* (8iq)
- 8ir* (8ir)
- 8is* (8is)
- 8it* (8it)
- 8iu* (8iu)
- 8iv* (8iv)
- 8iw* (8iw)
- 8ix* (8ix)
- 8iy* (8iy)
- 8iz* (8iz)
- 8ja* (8ja)
- 8jb* (8jb)
- 8jc* (8jc)
- 8jd* (8jd)
- 8je* (8je)
- 8jf* (8jf)
- 8jg* (8jg)
- 8jh* (8jh)
- 8ji* (8ji)
- 8jj* (8jj)
- 8jk* (8jk)
- 8jl* (8jl)
- 8jm* (8jm)
- 8jn* (8jn)
- 8jo* (8jo)
- 8jp* (8jp)
- 8jq* (8jq)
- 8jr* (8jr)
- 8js* (8js)
- 8jt* (8jt)
- 8ju* (8ju)
- 8jv* (8jv)
- 8jw* (8jw)
- 8jx* (8jx)
- 8jy* (8jy)
- 8jz* (8jz)
- 8ka* (8ka)
- 8kb* (8kb)
- 8kc* (8kc)
- 8kd* (8kd)
- 8ke* (8ke)
- 8kf* (8kf)
- 8kg* (8kg)
- 8kh* (8kh)
- 8ki* (8ki)
- 8kj* (8kj)
- 8kk* (8kk)
- 8kl* (8kl)
- 8km* (8km)
- 8kn* (8kn)
- 8ko* (8ko)
- 8kp* (8kp)
- 8kq* (8kq)
- 8kr* (8kr)
- 8ks* (8ks)
- 8kt* (8kt)
- 8ku* (8ku)
- 8kv* (8kv)
- 8kw* (8kw)
- 8kx* (8kx)
- 8ky* (8ky)
- 8kz* (8kz)
- 8la* (8la)
- 8lb* (8lb)
- 8lc* (8lc)
- 8ld* (8ld)
- 8le* (8le)
- 8lf* (8lf)
- 8lg* (8lg)
- 8lh* (8lh)
- 8li* (8li)
- 8lj* (8lj)
- 8lk* (8lk)
- 8ll* (8ll)
- 8lm* (8lm)
- 8ln* (8ln)
- 8lo* (8lo)
- 8lp* (8lp)
- 8lq* (8lq)
- 8lr* (8lr)
- 8ls* (8ls)
- 8lt* (8lt)
- 8lu* (8lu)
- 8lv* (8lv)
- 8lw* (8lw)
- 8lx* (8lx)
- 8ly* (8ly)
- 8lz* (8lz)
- 8ma* (8ma)
- 8mb* (8mb)
- 8mc* (8mc)
- 8md* (8md)
- 8me* (8me)
- 8mf* (8mf)
- 8mg* (8mg)
- 8mh* (8mh)
- 8mi* (8mi)
- 8mj* (8mj)
- 8mk* (8mk)
- 8ml* (8ml)
- 8mm* (8mm)
- 8mn* (8mn)
- 8mo* (8mo)
- 8mp* (8mp)
- 8mq* (8mq)
- 8mr* (8mr)
- 8ms* (8ms)
- 8mt* (8mt)
- 8mu* (8mu)
- 8mv* (8mv)
- 8mw* (8mw)
- 8mx* (8mx)
- 8my* (8my)
- 8mz* (8mz)
- 8na* (8na)
- 8nb* (8nb)
- 8nc* (8nc)
- 8nd* (8nd)
- 8ne* (8ne)
- 8nf* (8nf)
- 8ng* (8ng)
- 8nh* (8nh)
- 8ni* (8ni)
- 8nj* (8nj)
- 8nk* (8nk)
- 8nl* (8nl)
- 8nm* (8nm)
- 8nn* (8nn)
- 8no* (8no)
- 8np* (8np)
- 8nq* (8nq)
- 8nr* (8nr)
- 8ns* (8ns)
- 8nt* (8nt)
- 8nu* (8nu)
- 8nv* (8nv)
- 8nw* (8nw)
- 8nx* (8nx)
- 8ny* (8ny)
- 8nz* (8nz)
- 8oa* (8oa)
- 8ob* (8ob)
- 8oc* (8oc)
- 8od* (8od)
- 8oe* (8oe)
- 8of* (8of)
- 8og* (8og)
- 8oh* (8oh)
- 8oi* (8oi)
- 8oj* (8oj)
- 8ok* (8ok)
- 8ol* (8ol)
- 8om* (8om)
- 8on* (8on)
- 8oo* (8oo)
- 8op* (8op)
- 8oq* (8oq)
- 8or* (8or)
- 8os* (8os)
- 8ot* (8ot)
- 8ou* (8ou)
- 8ov* (8ov)
- 8ow* (8ow)
- 8ox* (8ox)
- 8oy* (8oy)
- 8oz* (8oz)
- 8pa* (8pa)
- 8pb* (8pb)
- 8pc* (8pc)
- 8pd* (8pd)
- 8pe* (8pe)
- 8pf* (8pf)
- 8pg* (8pg)
- 8ph* (8ph)
- 8pi* (8pi)
- 8pj* (8pj)
- 8pk* (8pk)
- 8pl* (8pl)
- 8pm* (8pm)
- 8pn* (8pn)
- 8po* (8po)
- 8pp* (8pp)
- 8pq* (8pq)
- 8pr* (8pr)
- 8ps* (8ps)
- 8pt* (8pt)
- 8pu* (8pu)
- 8pv* (8pv)
- 8pw* (8pw)
- 8px* (8px)
- 8py* (8py)
- 8pz* (8pz)
- 8qa* (8qa)
- 8qb* (8qb)
- 8qc* (8qc)
- 8qd* (8qd)
- 8qe* (8qe)
- 8qf* (8qf)
- 8qg* (8qg)
- 8qh* (8qh)
- 8qi* (8qi)
- 8qj* (8qj)
- 8qk* (8qk)
- 8ql* (8ql)
- 8qm* (8qm)
- 8qn* (8qn)
- 8qo* (8qo)
- 8qp* (8qp)
- 8qq* (8qq)
- 8qr* (8qr)
- 8qs* (8qs)
- 8qt* (8qt)
- 8qu* (8qu)
- 8qv* (8qv)
- 8qw* (8qw)
- 8qx* (8qx)
- 8qy* (8qy)
- 8qz* (8qz)
- 8ra* (8ra)
- 8rb* (8rb)
- 8rc* (8rc)
- 8rd* (8rd)
- 8re* (8re)
- 8rf* (8rf)
- 8rg* (8rg)
- 8rh* (8rh)
- 8ri* (8ri)
- 8rj* (8rj)
- 8rk* (8rk)
- 8rl* (8rl)
- 8rm* (8rm)
- 8rn* (8rn)
- 8ro* (8ro)
- 8rp* (8rp)
- 8rq* (8rq)
- 8rr* (8rr)
- 8rs* (8rs)
- 8rt* (8rt)
- 8ru* (8ru)
- 8rv* (8rv)
- 8rw* (8rw)
- 8rx* (8rx)
- 8ry* (8ry)
- 8rz* (8rz)
- 8sa* (8sa)
- 8sb* (8sb)
- 8sc* (8sc)
- 8sd* (8sd)
- 8se* (8se)
- 8sf* (8sf)
- 8sg* (8sg)
- 8sh* (8sh)
- 8si* (8si)
- 8sj* (8sj)
- 8sk* (8sk)
- 8sl* (8sl)
- 8sm* (8sm)
- 8sn* (8sn)
- 8so* (8so)
- 8sp* (8sp)
- 8sq* (8sq)
- 8sr* (8sr)
- 8ss* (8ss)
- 8st* (8st)
- 8su* (8su)
- 8sv* (8sv)
- 8sw* (8sw)
- 8sx* (8sx)
- 8sy* (8sy)
- 8sz* (8sz)
- 8ta* (8ta)
- 8tb* (8tb)
- 8tc* (8tc)
- 8td* (8td)
- 8te* (8te)
- 8tf* (8tf)
- 8tg* (8tg)
- 8th* (8th)
- 8ti* (8ti)
- 8tj* (8tj)
- 8tk* (8tk)
- 8tl* (8tl)
- 8tm* (8tm)
- 8tn* (8tn)
- 8to* (8to)
- 8tp* (8tp)
- 8tq* (8tq)
- 8tr* (8tr)
- 8ts* (8ts)
- 8tt* (8tt)
- 8tu* (8tu)
- 8tv* (8tv)
- 8tw* (8tw)
- 8tx* (8tx)
- 8ty* (8ty)
- 8tz* (8tz)
- 8ua* (8ua)
- 8ub* (8ub)
- 8uc* (8uc)
- 8ud* (8ud)
- 8ue* (8ue)
- 8uf* (8uf)
- 8ug* (8ug)
- 8uh* (8uh)
- 8ui* (8ui)
- 8uj* (8uj)
- 8uk* (8uk)
- 8ul* (8ul)
- 8um* (8um)
- 8un* (8un)
- 8uo* (8uo)
- 8up* (8up)
- 8uq* (8uq)
- 8ur* (8ur)
- 8us* (8us)
- 8ut* (8ut)
- 8uu* (8uu)
- 8uv* (8uv)
- 8uw* (8uw)
- 8ux* (8ux)
- 8uy* (8uy)
- 8uz* (8uz)
- 8va* (8va)
- 8vb* (8vb)
- 8vc* (8vc)
- 8vd* (8vd)
- 8ve* (8ve)
- 8vf* (8vf)
- 8vg* (8vg)
- 8vh* (8vh)
- 8vi* (8vi)
- 8vj* (8vj)
- 8vk* (8vk)
- 8vl* (8vl)
- 8vm* (8vm)
- 8vn* (8vn)
- 8vo* (8vo)
- 8vp* (8vp)
- 8vq* (8vq)
- 8vr* (8vr)
- 8vs* (8vs)
- 8vt* (8vt)
- 8vu* (8vu)
- 8vv* (8vv)
- 8vw* (8vw)
- 8vx* (8vx)
- 8vy* (8vy)
- 8vz* (8vz)
- 8wa* (8wa)
- 8wb* (8wb)
- 8wc* (8wc)
- 8wd* (8wd)
- 8we* (8we)
- 8wf* (8wf)
- 8wg* (8wg)
- 8wh* (8wh)
- 8wi* (8wi)
- 8wj* (8wj)
- 8wk* (8wk)
- 8wl* (8wl)
- 8wm* (8wm)
- 8wn* (8wn)
- 8wo* (8wo)
- 8wp* (8wp)
- 8wq* (8wq)
- 8wr* (8wr)
- 8ws* (8ws)
- 8wt* (8wt)
- 8wu* (8wu)
- 8wv* (8wv)
- 8ww* (8ww)
- 8wx* (8wx)
- 8wy* (8wy)
- 8wz* (8wz)
- 8xa* (8xa)
- 8xb* (8xb)
- 8xc* (8xc)
- 8xd* (8xd)
- 8xe* (8xe)
- 8xf* (8xf)
- 8xg* (8xg)
- 8xh* (8xh)
- 8xi* (8xi)
- 8xj* (8xj)
- 8xk* (8xk)
- 8xl* (8xl)
- 8xm* (8xm)
- 8xn* (8xn)
- 8xo* (8xo)
- 8xp* (8xp)
- 8xq* (8xq)
- 8xr* (8xr)
- 8xs* (8xs)
- 8xt* (8xt)
- 8xu* (8xu)
- 8xv* (8xv)
- 8xw* (8xw)
- 8xx* (8xx)
- 8xy* (8xy)
- 8xz* (8xz)
- 8ya* (8ya)
- 8yb* (8yb)
- 8yc* (8yc)
- 8yd* (8yd)
- 8ye* (8ye)
- 8yf* (8yf)
- 8yg* (8yg)
- 8yh* (8yh)
- 8yi* (8yi)
- 8yj* (8yj)
- 8yk* (8yk)
- 8yl* (8yl)
- 8ym* (8ym)
- 8yn* (8yn)
- 8yo* (8yo)
- 8yp* (8yp)
- 8yq* (8yq)
- 8yr* (8yr)
- 8ys* (8ys)
- 8yt* (8yt)
- 8yu* (8yu)
- 8yv* (8yv)
- 8yw* (8yw)
- 8yx* (8yx)
- 8yy* (8yy)
- 8yz* (8yz)
- 8za* (8za)
- 8zb* (8zb)
- 8zc* (8zc)
- 8zd* (8zd)
- 8ze* (8ze)
- 8zf* (8zf)
- 8zg* (8zg)
- 8zh* (8zh)
- 8zi* (8zi)
- 8zj* (8zj)
- 8zk* (8zk)
- 8zl* (8zl)
- 8zm* (8zm)
- 8zn* (8zn)
- 8zo* (8zo)
- 8zp* (8zp)
- 8zq* (8zq)
- 8zr* (8zr)
- 8zs* (8zs)
- 8zt* (8zt)
- 8zu* (8zu)
- 8zv* (8zv)
- 8zw* (8zw)
- 8zx* (8zx)
- 8zy* (8zy)
- 8zz* (8zz)

decisions. The composer can, or preferably, must succeed in freeing himself from the rigid abstraction of rules in order to achieve a freely articulated musical thought taking into account the reality of instrument, performer and listener.

Application of theoretical presuppositions could easily become a means of sparking off musically unimportant composing formulas.

The examples shown in Appendix I are fragments taken from Ferraresi's works that endow a living shape to the theoretical presuppositions expounded above. One can choose a variety of paths to explore these specimens from a catalogue of scores ranging from the human voice to the solo instrument and to the orchestra. The first impression provides immediate confirmation of what has been said about the composer's ability to coalesce his rigorous, arithmetically abstract composing technique with vehement instrumental writing displaying a touch of improvisation and virtuosity. There are clearly evident traces of instrumental tradition in his composing style which accepts the instrument's "shape" closely respecting its limits (human included) of execution.

The cool abstraction of much recent music in its attempt to overlook the subjective physical nature of musical instruments, their personality and sound, turning them into acoustic tools in a much more wide ranging and fragmented compass, is far removed from Ferraresi's aesthetic sense.

To focus on a few examples [Appendix II letter b] the need for violin orientated writing calls up a starting phrase comprising a C major arpeggio: in this case, it is sufficient to change the fourth note (A flat) with the first (G) in order to return to the rules. At letter C of the same page, the "violin-friendly" writing presents a series of 18 sixth bichords, but not until the sixteenth and seventeenth (third from the end) bichord is there an exception to the steady succession of three-sound cells built on the minor second and third intervals. Here too, practice overcomes theory which would demand an F sharp as the lower note of the last bichord. The violin's lowest note, on the fourth string, is G and is the reason for preferring G to F sharp which is anticipated as the high note of the third from last bichord. [*opp.*, Appendix II, letter c]

In the examples shown here, just as in any score by Ferraresi, apart from exceptions to the rules, the sequence of the twelve sounds is, in any event, always respected. Freedom of expression is given free rein within these bounds, i.e dodecaphonic writing, not always serial, within which formulation and application of a personal composing code structured around few intervals and their relationships never leads to the sacrifice of either the music's motivation or personal choices (including those dictated by "instinct" and "inspiration") in favor of theoretical rigor.

If we scrutinise the music analytically, we will discover, in all his works, a "genetic code" of the technical structures for the sound heights previously mentioned in detail, almost an author's signature. What is apparent, however, also at an aural level, is a different, live profile

which, either implicitly or explicitly (as in the examples taken from the *Concerto* for violin and orchestra) is heir to a tradition of procedures that concern execution in addition to composition.

Finally, a ready for use palette is provided in Appendix III: the material does not originate from existing works, is ready for new, specific instrumental use, and could be embryonic for future compositions.

The formal organization of the compositions

It is more difficult, nigh impossible, to attempt tracing an equally schematized or organizable path in the macroformal aspect of Ferraresi's pieces. This is suggested and confirmed by the composer's own statements: he defines this exceptionally rigorous treatment of each sound's height as a precondition towards freedom in elaborating material thus generated by following a path linked to musical invention and, in the final analysis, to creative imagination: discipline and strict precision over control and attention to detail as a guarantee against falling into the heard-it-all before routine which prompts or imposes certain "natural and unavoidable" paths, thereby allowing the wings of invention to flutter freely.

Even in those works which explicitly evoke tradition in its most entrenched forms (*Concerto* for cello and orchestra, *Renaissance Concerto* for harpsichord and orchestra, *Baroque Concerto* for viola and strings, *Romantic Concerto* for violin and orchestra), the link with the past has more to do with the title (used quite intentionally and not to be overlooked) and thus with what it suggests, rather than being a respectful yet affectionate voyage through formal patterns of yesteryear although using present day material. Neither is it a re-reading of those forms harnessed to a neo-classical or *post-modern* spirit.

The macroform of Ferraresi's compositions neither respects classical or academic models, nor follows preferential schemes, be they personal or predetermined. It is, instead, born of the very materials utilized, it develops from them and, little by little, it feeds of itself according to a process of continual variation, of germination and development in accord with the concept dear to the composer: «*maximum freedom within maximum discipline*».

Turin, January 1991 - November 1993

Giuseppe Gavazza

Translated by Vladimir Pauliny

(1): All quotations used by the author were taken from the lecture held on 23 April 1990 during the event *Pomeriggi di Musica Nuova* organized by *Compositori Associati* at the Circolo degli Artisti in Turin.

I wish to thank *Quaderni di Musica Nuova - Compositori Associati*, Turin 1993, for permission to use this material.

da "Dialoghi per O. basso e P. forte" (1963)

2. r. 6

gettato

pizz. arco

l.v.

pizz.

pizz. l.v.

pizz.

pizz.

pizz.

dal Conc. per V. alto e Orch. (1961)

V. alto

pag. 54

pizz.

pag. 54

ultima
pag. 56
(56)

pizz.

l.v.

da "Resonari per Fl." (1967)

pizz.

pizz.

(1968)

pag. 17

Vocel

pag. 1

o - od ne

e di i - i

irru nos

oai i

co tia

ti co lai

pag. 53 *actmo bal mi* *nat are cres* *iseiseiseise* *u sa e ia o a e i*
dal Cone. (barocco) per Viola e Archi (1981)

da: Bone. Varocco per Viola e F. (1981)

Handwritten musical score for Viola and F. (1981). The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and a large, multi-measure rest of 15 measures. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many accidentals and a large, multi-measure rest of 15 measures. The score is written in a highly stylized, handwritten manner.

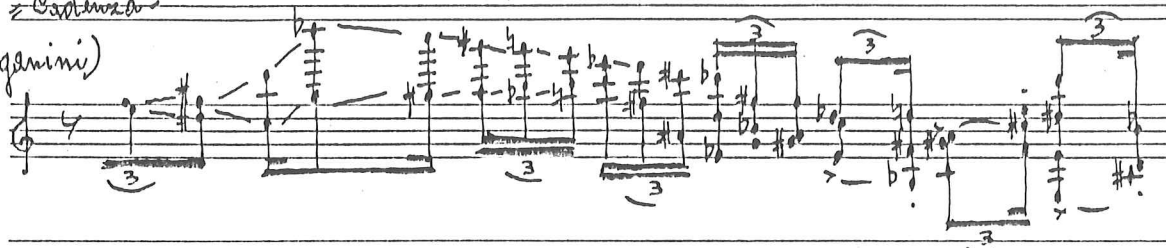
Tema

Handwritten musical score for a piece titled "Tema". The score is written on two systems of grand staves (treble and bass clef). The first system contains the first two measures, and the second system contains the next four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes quarter notes, half notes, and a triplet of eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Conc. (romantico) per Violino e Orch. (1982)

Capotono

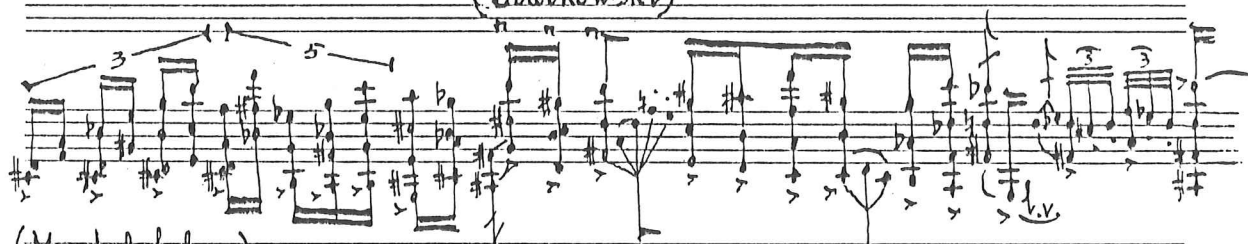
(Laganini)



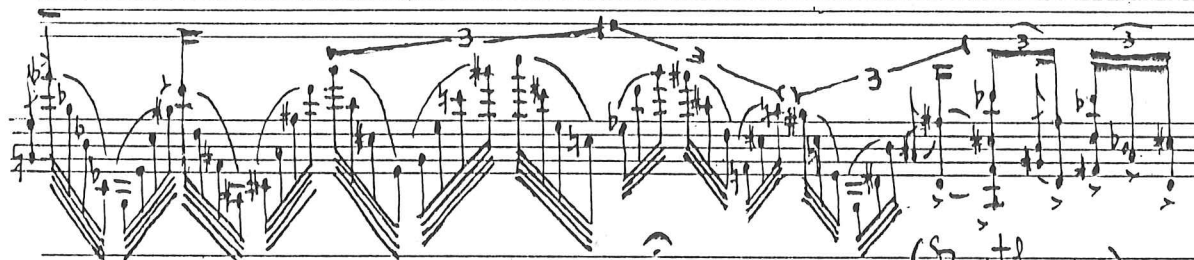
(Bach)



(Chaikowski)



(Mendelssohn)



(Bach)



Alcune strutture (12 suoni) per Violino
 (# Viola, 9: V. cello debitamente trasportati)

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Alcune strutture (12 suoni) per pianoforte

a.)

b.)

c.)

d.)

e.)

le 4 pos. m
 con figurazioni asprate

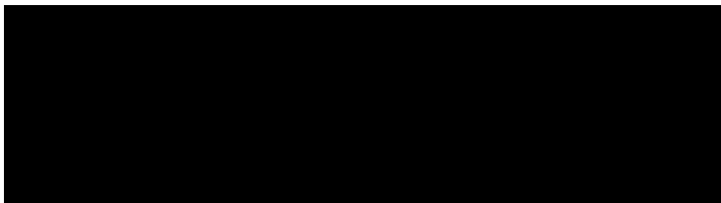
idem
 con figurazioni disperate

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score includes staves for M., piano, and various string and woodwind instruments. The notation is complex, featuring many triplets, slurs, and dynamic markings. Handwritten notes in Italian describe the formation of sounds and positions.

*formazione
totale il suono
da posizione data
(maxima rarefazione)
a posizione stretta
(maxima densità)
e viceversa*

GUIDO FERRARESI

Italian composer (Crevalcore, Bologna, March 7th, 1920). He studied at Bologna Conservatory with Sandro Materassi under whose guide he earned his violin and viola degrees in 1941 and 1947. A pupil of Guido Spagnoli and Lino Liviabella in composition, he graduated in the same Conservatory in 1949. Later he qualified as a conductor at the Chigi Academy of Siena. In 1951 he moved to Turin, where he worked as *Ton-master* for the Italian public broadcasting corporation (RAI) until 1977.





Daryl Smith, Guido Ferraresi

Elenco delle opere di Guido Ferraresi

1939-1941: periodo scolastico (Prof. Guido Spagnoli).

- 1 - *Fantasia di concerto* (1939) (12') per violino e orchestra.
- 2 - *Improvviso* (F.Schubert) (1940) (4') per pianoforte.
- 3 - *Studio* (1941) (5') per pianoforte.

1945-1949: periodo scolastico (Prof. Lino Liviabella):

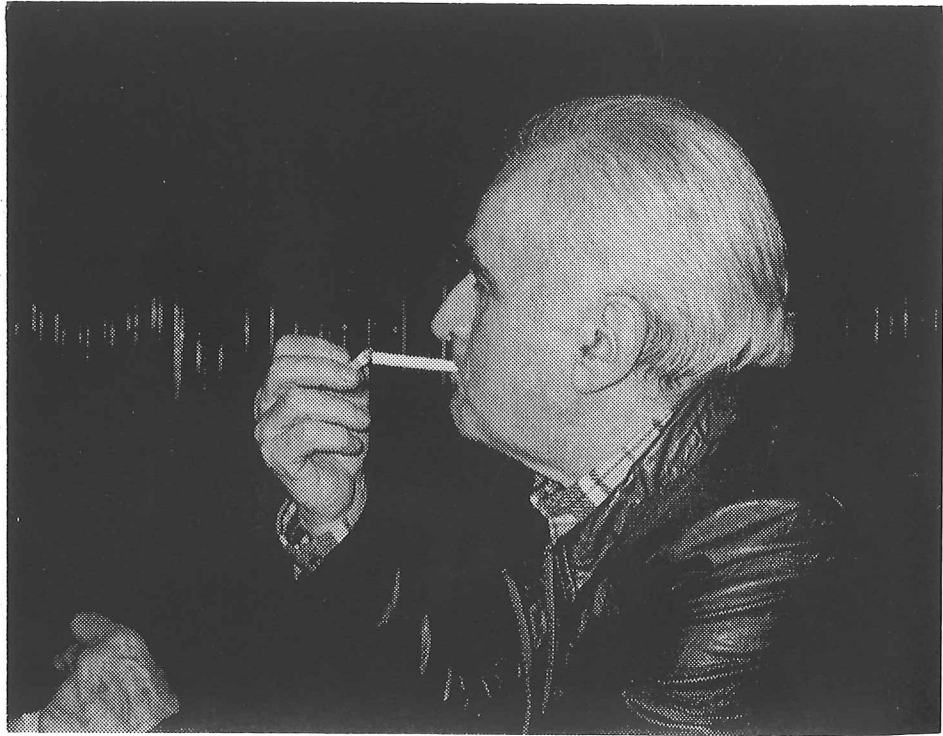
- 4 - *Tempo di sonata* (stile classico) (1945) (5') per violino e pianoforte.
- 5 - *Nel bosco* (C.Debussy) (1946) (9') poemetto per flauto, arpa e archi.
- 6 - *Quartetto per archi* (B.Bartok) (1947) (13').
- 7 - *Scena lirica dal "Mattutino d'Assisi"* di E. Moschino (M.P.Musorskij) (1948) (20') per soprano, baritono e orchestra.
- 8 - *Tre liriche: Canto d'autunno* (P.Verlaine), *La sera* (R.M.Rilke), *Levar di sole* (D.Valeri) (1949) (11') per voce e pianoforte.
- 9 - *Tre liriche: Canto d'autunno* (P.Verlaine), *La sera* (R.M.Rilke), *Levar di sole* (D.Valeri) (1949) (11') per voce e complesso da camera.

Opere successive:

- 10 - *Tre pezzi* (su testi di A. Passoni) (1952) (14') per voce e pianoforte.
- 11 - *Tre pezzi* (su testi di A. Passoni) (1952) (14') per voce e orchestra.
- 12 - *Ouverture* (balletto) (1953) (12') per orchestra.
- 13 - *Sonatina* (1954) (10') per pianoforte.
- 14 - *Sonata* (1955) (11') per viola e pianoforte.
- 15 - *Musica su un ritmo di tumbe* (1956) (10') per orchestra.
- 16 - *Quartetto per archi* (1957) (13').
- 17 - *Trio* (1958) (12') per violino, violoncello e pianoforte.
- 18 - *Concerto per oboe, archi e percussione* (per I.Toppo) (1959) (14').
- 19 - *Quartetto con pianoforte* (1960) (12').
- 20 - *Concerto per violoncello e orchestra* (1961) (16'). Ed. Semar.
- 21 - *Simmetrie* (1962) (15') per orchestra.
- 22 - *Dialoghi* (per E. Pederzani) (1963) (14') per contrabbasso, pianoforte e percussione.
Ed. Semar.
- 23 - *Risonanze* (da una poesia di F.G.Lorca, per C.E.Salio) (1964) (9') per chitarra sola.
- 24 - *Risonanze* (da una poesia di F.G.Lorca, per C.E.Salio) (1964) (11') per chitarra e quartetto d'archi.
- 25 - *Risonanze* (da una poesia di F.G.Lorca, per C.E.Salio) (1964) (13') per chitarra e complesso da camera.

- 26 - *Tempere* (per R. Annunziata) (1964) (10') per clarinetto solo.
- 27 - *Tre brevi rappresentazioni* (per il Circolo Musicale "A. Toscanini" di Torino su testi di A. Gatto, T. Balestra e C. Govoni) (1965) (14') per voce e undici strumentisti.
- 28 - *Divertimento* (per S. Materassi) (1966) (12') per violino e pianoforte.
- 29 - *Divertimento* (per S. Materassi) (1966) (12') per violino e orchestra.
- 30 - *Quartetto per archi* (1967) (12').
- 31 - *Metamorfosi* (per l'Unione Musicale di Torino) (1968) (16') per voce e strumenti.
- 32 - *Divagazioni* (per R. Brancaleon) (1969) (11') per violoncello solo.
- 33 - *Conversari* (1970) (7') per una serie di flauti (un esecutore) e piatto sospeso.
- 34 - *Recital* (1971) (10') per chitarra.
- 35 - *Farabole* (per A. Rosin) (1972) (16'30") per trombone solo. Ed. Semar.
- 36 - *Recordari* (per Antidogma) (1973) (7') per flauto, pianoforte e percussione.
- 37 - *Ritrovare* (per Antidogma) (1973) (7') per flauto, chitarra, pianoforte e percussione.
- 38 - *Nocturne tropical* (1974) (12') per chitarra.
- 39 - *Tempere* (1974) (10') per clarinetto solo.
- 40 - *Tre brevi rappresentazioni* (per F. Angius) (1975) (14') per soprano, piccolo coro e complesso da camera.
- 41 - *Farabole* (1975) (16'30") per trombone e orchestra d'archi. Ed. Semar.
- 42 - *Reprimenda* (per il Teatro Regio di Torino) (1976) (15') per orchestra.
- 43 - *Happening* (per F. Angius) (1976) (25') per coro e strumenti.
- 44 - *Periplo* (per A. Sacchetti) (1977) (30') per organo.
- 45 - *Punctum contra punctum* (1977) (18') per quartetto d'archi.
- 46 - *Micrografie* (1977) (16') per cinque strumenti e nastro magnetico.
- 47 - *Recital for Ador* (per D. Filippone) (1978) (30') per chitarrista.
- 48 - *Incontrari* (per D. Smith e M. Manocchi) (1979) (11') per basso tuba e percussione.
- 49 - *Dolce... ma non troppo* (per L. Donnini) (1980) (13') per pianoforte. Ed. Semar.
- 50 - *Concerto (barocco)* (1981) (16') per viola o violino e archi.
- 51 - *Concerto (romantico)* (1982) (44') per violino e orchestra.
- 52 - *Uno sguardo dalla collina* (1983) (15') per archi. Ed. Semar.
- 53 - *Blue moment* (1983) (1') per strumenti.
- 54 - *Virbel* (1983) (2'15") per chitarra.
- 55 - *Primordi* (per L. Torrebruno) (1984) (16') per timpano composito e archi.
- 56 - *Concerto (rinascimentale)* (per A. Sacchetti) (1985) (20') per clavicembalo e archi.
- 57 - *Resonare fibris* (per I. Gengaroli) (1986) (14') per cinque flauti (un esecutore) e tre percussioni metalliche. Ed. Semar.
- 58 - *Resonari* (per I. Gengaroli) (1987) (12') per cinque flauti (un esecutore).
- 59 - *Resonandi* (per I. Gengaroli) (1987) (10') per flauto solo.
- 60 - *Chiaroscuri* (per M. Kessick) (1987) (14') per ensemble di dodici flauti.

- 61 - *Concerto (arcaico)* (per A. M. Semolini) (1987) (20') per flauto, archi e percussioni.
- 62 - *Novelletta per clarinetto e pianoforte* (per V. Cochi) (1988) (7').
- 63 - *Novelletta per flauto e pianoforte* (1988) (8').
- 64 - *Novelletta per violino e pianoforte* (per F. e H. Liviabella) (1988) (9'). Ed. Semar.
- 65 - *C'era una volta* (1988) (12') per flauto, violoncello e pianoforte.
- 66 - *C'era una volta* (1988) (13') per violino, violoncello e pianoforte.
- 67 - *C'era una volta* (1988) (14') per fl./ott., cl./cl.basso, e pianoforte.
- 68 - *Primordi* (per D. Filippone) (1989) (17') per chitarra elettrica e archi. Ed. Semar.
- 69 - *In brevis* (per G. Donati) (1990) (16') per organo. Ed. Semar.
- 70 - *Quartetto per archi* (1987) (per il Quartetto d'archi di Torino) (1991) (14').
- 71 - *Concerto (crepuscolare)* (1992) (23') per pianoforte e orchestra.
- 72 - *Concerto (arcadico)* (per A. M. Morini) (1993) (30') per cinque flauti (un esecutore), archi e percussioni.
- 73 - *Tempere* (per E. Tedesco) (1994) (11') per clarinetto solo.
- 74 - *Concerto (rapsodico)* (1994) (20') per clarinetto e orchestra.
- 75 - *Stratografie* (per G. Frare) (1994) (15') per orchestra d'archi.
- 76 - *In brevis* (1994) (7') per orchestra.
- 77 - *Strutture* (1995) (11') per orchestra.



Guido Ferraresi