



John Cage, Ferrara 1991. Foto di Roberto Masotti.

John Cage CONFESSIONI DI UN COMPOSITORE

Sto per raccontarvi la storia di come sono arrivato a scrivere musica e di come le mie idee musicali e le mie idee sulla musica si sono sviluppate.

Ricordo che quando avevo otto anni, a Santa Monica, in California, a due porte di distanza da dove io, mio padre e mia madre abitavamo vidi un'insegna: LEZIONI DI PIANO. Fu amore a prima vista: per mangiare e fare le cose che dovevo fare ci mettevo un attimo, mentre passavo tutto il mio tempo a sognare a occhi aperti. Non faceva differenza per me che cosa mi veniva insegnato: gli esercizi, un pezzo di Victor Herbert intitolato *Orientale* o *Für Elise*. Fui introdotto alla «musica del quartiere», quella branca dell'arte che a tutti piace suonare, e che piaceva anche a me.

Né mio padre né mia madre accolsero questa svolta degli eventi con la stessa passione e intensità con cui la vivevo io. Avevano davanti agli occhi gli esempi di due mie zie e di uno zio, e conoscevano bene le difficoltà economiche alle quali vanno incontro i musicisti. Ma sono sicuro che oltre a questo, il vero motivo era che mio padre, un inventore e ingegnere elettrotecnico, preferiva che seguissi le sue orme.

I miei genitori furono tuttavia indulgenti e concreti: mi comprarono un pianoforte. Niente mi avrebbe fatto più piacere. Ci trasferimmo in un altro quartiere di Los Angeles e ricordo che mentre i facchini portavano il piano nella casa nuova, prima ancora che montassero le gambe, io camminavo con loro e suonavo a memoria l'evocazione dell'Oriente di Victor Herbert.

La mia nuova maestra fu zia Phoebe che mi insegnò a suonare a prima vista. Era questo il suo principale interesse e ora le sono grato per questo. Mi aiutò ad ampliare la mia conoscenza della musica dell'Ottocento, evitando tuttavia i grandi maestri del secolo. Insieme suonavamo *Le danze spagnole* di Moszkowski, da solo suonavo il *Minuetto in sol* di Pederewski. Sembrava che la musica si dividesse in base alle difficoltà tecniche di esecuzione: c'era la musica del primo, del secondo, del terzo e del quarto anno.

In seguito studiai con un'insegnante che era anche compositrice: Fannie Charles Dillon. Mi insegnò a suonare la *Danza ungherese n. 5* di Brahms, ma zia Phoebe non era d'accordo con l'interpretazione di Miss Dillon.

Ricordo di avere provato un profondo senso di smarrimento ogni volta che zia Phoebe o Miss Dillon suonavano il piano per me o si esibivano in un saggio musi-

cale. La musica che loro sapevano suonare era straordinariamente difficile, e il mio senso di smarrimento derivava dalla consapevolezza che io non sarei mai stato in grado di suonare altrettanto bene.

Interruppi le lezioni e ritornai alla «formula magica» che zia Phoebe mi aveva dato: la lettura a prima vista. Quello, insieme a una tessera d'ingresso alla biblioteca, cambiò il mio modo di vedere la musica. Non era più musica dal primo al quarto anno; ora andava dall'A alla Z. Naturalmente mia zia mi aveva messo in guardia sulla musica di Bach e Beethoven (Mozart non venne neppure menzionato); inoltre le sue osservazioni sulla *Danza ungherese* contenevano anche riferimenti a un aspetto di Brahms che lei pensava che non mi sarebbe piaciuto. Così limitai la mia curiosità alle figure minori del secolo scorso. Divenni così devoto a Grieg, che per un certo periodo non suonai altro. Pensai anche di dedicare tutta la vita soltanto all'esecuzione della sua opera, perché non mi sembrava difficile e mi piaceva moltissimo.

Questa fu la mia prima ambizione. A scuola niente mi aveva sollecitato al punto da diventare un progetto per la vita. A dire il vero, andare in chiesa mi aveva fatto venire in mente di diventare un ministro. Ma questo sentimento non durò a lungo: bastarono due anni di *college* perché svanisse. Ero rimasto imprigionato dall'enorme libertà offerta dal sistema educativo americano e non sapevo proprio cosa fare di me stesso. Una cosa però sapevo con certezza: continuare al *college* sarebbe stato inutile. Perciò convinsi la mia famiglia a mandarmi in Europa per un anno perché, come dissi loro, avevo deciso di diventare uno scrittore e l'«esperienza» per uno scrittore era molto più importante della scuola.

Dopo un mese in Francia, mi sembrò che in quel posto non ci fosse altro che architettura gotica. Così trascorsi un altro mese nella Bibliothèqu Mazarin a studiare le balaustre in pietra del XV secolo. Un professore del *college*, passando da Parigi, scopri che cosa stavo facendo, mi diede letteralmente un calcio nel sedere, e fece in modo che andassi a lavorare in uno studio di un architetto moderno che, quando non dovevo sbrigare commissioni per l'ufficio, mi faceva disegnare colonne greche. Un giorno gli capitò di dire che per essere un architetto uno deve dedicarsi completamente all'architettura, e cioè dedicarle tutto il tempo che ha a disposizione. Il giorno seguente gli dissi che non potevo farlo perché c'erano molte altre cose che mi piacevano e che non facevano parte dell'architettura, e che c'erano anche molte cose che non conoscevo per niente e che ero ancora curioso.

Una sera a casa della Baronessa d'Estournelles de Constant, mi fu chiesto di suonare il piano. La baronessa trovò che il mio modo di suonare era decisamente brutto, ma era, a modo suo, musicale. E si offrì di organizzarmi delle lezioni con Lazare-Lévy che insegnava al conservatorio. Egli cominciò insegnandomi a suonare una *Sonata* di Beethoven e insistette perché assistessi a concerti di musica, in particolare a quelli di Bach. Non ero mai stato a concerti prima e adesso ci andavo ogni sera. Una sera ascoltai della musica moderna: Scriabin, Stravinsky. Avevo visto anche della pittura moderna a Parigi.

La mia reazione alla pittura e alla musica moderna fu subito entusiastica ma non umile: decisi che se altri potevano fare cose così, anch'io potevo farle.

Nel corso dei tre anni che seguirono lasciai Parigi, viaggiai un bel po', e ritornai in California dove trovai che la depressione era in pieno svolgimento, ma passai tutto quel tempo a dipingere quadri e a scrivere musica, senza poter beneficiare dell'aiuto di un maestro in nessuna delle due arti.

Ricordo pochissimo dei miei primi sforzi di composizione, se non che non avevano alcuna forza espressiva né sollecitavano alcuna sensazione. Derivavano da calcoli di natura matematica e questi calcoli erano così difficili da fare che i risultati musicali erano molto brevi. I pezzi che composi in seguito usavano dei testi e non la matematica: la mia ispirazione volava sulle ali di Eschilo e di Gertrude Stein. Improvvissavo al piano e cercavo di scrivere quello che avevo suonato prima di dimenticarlo. L'evidente debolezza di questo metodo mi portò a studiare i libri di Ebenezer Prout sull'armonia, il contrappunto e la forma musicale. Tuttavia, siccome desideravo essere un compositore moderno, distorcevo talmente le soluzioni degli esercizi suggeriti che essi assumevano uno straziante aspetto contemporaneo.

Ho fatto riferimento alla depressione e a quanto fosse diffusa al mio ritorno dall'Europa. Nulla nella mia esperienza mi aveva preparato a guadagnarmi da vivere, ma ora dovevo farlo. E lo feci tenendo conferenze sulla musica e la pittura contemporanea. Pubblicizzai queste conferenze dicendo che erano fatte da un giovane entusiasta dell'arte moderna, e nient'altro. Ammettevo di non sapere nulla dell'argomento, ma promettevo che ogni settimana avrei cercato di trovare tutto quello che potevo. In questo modo conobbi molta musica moderna. Quando la musica era facile da suonare, durante le conferenze facevo esempi al pianoforte, altrimenti usavo registrazioni. Quando si avvicinò il momento di fare una conferenza sulla musica di Arnold Schönberg, chiesi a Richard Buhlig, che viveva a Los Angeles, di suonare l'*Opus 11* perché avevo letto che in anni precedenti l'aveva eseguita alla sua prima esecuzione a Berlino. Egli disse: «Assolutamente no». Ma, a parte questo, lo incontrai. È un grande musicista e divenne mio amico e maestro. Mi disse che non avrebbe potuto insegnarmi la composizione, perché non era un compositore; avrebbe potuto però criticare quello che componevo. Dei primi pezzi che gli mostrai disse che non erano affatto composti. E poi mi fece capire che una composizione consiste nel mettere insieme dei suoni in modo che questi vadano bene insieme, e cioè che siano funzionali a un piano generale. Un giorno che giunsi a casa sua un'ora e mezza prima del dovuto, mi chiuse la porta in faccia dicendomi di tornare quando era ora. Avevo con me dei libri della biblioteca che decisi di restituire e così arrivai a casa sua con mezz'ora di ritardo. Quella volta mi parlò per due ore del tempo: quanto il tempo fosse essenziale nella musica e quanto debba essere osservato sempre con attenzione da chi voglia dedicarsi alla musica.

Poi finalmente giunse il giorno in cui Buhlig guardò una delle mie composizioni e disse che non poteva aiutarmi più. Mi suggerì di mandarla a Henry Cowell che forse l'avrebbe pubblicata nelle sua *New Music Edition*. L'incoraggiamento che

Buhlig mi diede fece sì che smettessi di dipingere perché ormai cominciavo a sentire che avevo bisogno di tutto il mio tempo per la musica. Avevo sviluppato un metodo molto rigoroso nella scrittura del contrappunto. Le due voci, ognuna delle quali aveva una gamma cromatica di 25 note, cioè di due ottave, e che avevano in comune una gamma di un'ottava o 13 note, si sviluppavano in modo tale che nessuna singola nota fra le due voci si sarebbe ripetuta prima che almeno altre 11 note fossero intervenute, e che nessuna nota di una singola voce si sarebbe ripetuta prima che tutte le 25 note fossero impiegate.

Spedii la mia composizione a Henry Cowell che mi propose di farla eseguire a San Francisco a un incontro della New Music Society. Ero molto agitato e contento, ma quando arrivai a San Francisco, stanco per il viaggio in autostop ma con grandi attese, scoprii però che gli esecutori non avevano preparato il pezzo; quando poi finalmente gli diedero uno sguardo dissero che era troppo difficile per una lettura a prima vista. In seguito incontrai Henry Cowell e suonai per lui i miei pezzi al pianoforte. Disse che avrei dovuto studiare con Schönberg perché la mia musica, nonostante usassi 25 note, assomigliava a quella a 12 note. Mi diede il nome di un allievo di Schönberg, Adolph Weiss, e mi suggerì di studiare prima con lui. Ero ansioso adesso di studiare composizione perché lavorare da solo e sviluppare le mie idee mi aveva lasciato con un senso di separazione dalle principali esperienze musicali, e quindi con un senso di solitudine. Inoltre, ciò che avevo scritto, anche se sembrava ben organizzato, non era piacevole da ascoltare.

L'anno seguente lo trascorsi a New York, studiando armonia con Adolph Weiss e ritmo con Henry Cowell; nei due anni successivi, tornato in California, studiai contrappunto con Arnold Schönberg.

C'erano talmente tanti esercizi da eseguire che mi rimaneva poco tempo per comporre. Quel poco che scrissi era atonale e basato sulla serie di 12 note. Allora ammiravo la teoria della musica dodecafonica, ma non mi piaceva la sua sonorità. Ideai un nuovo modo di scriverla che consisteva non solo nel definire un ordine di 12 note, ma nel dividere la serie in una successione di motivi statici e invariabili e nel dare a ogni motivo il proprio sistema di accenti. Questo mise l'elemento del ritmo in relazione integrale con quello delle altezze. Le composizioni che risultarono da questa procedura interessarono alcuni dei miei amici, in particolare la compianta Galka Scheyer, che portò un suo amico, Oskar Fischinger, un regista di film astratti, ad ascoltare la mia musica. Lui mi parlò di quello che chiamava lo spirito intrinseco ai materiali e sostenne che il suono prodotto con un legno aveva uno spirito diverso da uno prodotto con il vetro. Il giorno seguente cominciai a scrivere musica che doveva essere suonata con strumenti a percussione.

Quella notte mi convinsi che nonostante la musica dodecafonica fosse teoricamente eccellente, usando gli strumenti che erano stati sviluppati per la musica tonale, essa doveva continuamente essere scritta in modo negativo piuttosto che in modo diretto: doveva sempre evitare le relazioni armoniche che erano naturali per gli strumenti tonali, strumenti che così più che venire usati erano usurpati. Mi ero

convinto che erano necessari strumenti peculiari alla musica atonale.

Terminai un *Quartetto* per percussioni. Non avevo idea di quale sarebbe stata la sua sonorità, né quali strumenti sarebbero stati usati per suonarlo. Riuscii tuttavia a convincere tre altre persone a provare con me usando quello che avevamo a portata di mano: battemmo su tavoli, libri, sedie e così via. Quando ci stancammo di questi suoni, invademmo la cucina e usammo pentole e tegami. Diverse visite a demolitori di automobili e falegnami ci fruttarono altri strumenti: tamburi dei freni delle automobili, tubi di diverse misure, cerchi di acciaio, blocchi di legno duro. Dopo aver sperimentato per diverse settimane, lo spartito finale del *Quartetto* era pronto: comprendeva gli strumenti che erano stati trovati, integrati da dei timpani a pedali e un gong cinese che conferivano all'insieme un certo suono e un certo aspetto tradizionali.

Scrivere per soli strumenti a percussione non era per nulla una mia idea originale. Avevo ascoltato *Ionisation* di Varèse e le *Three Dance Movements* di William Russell. Avevo anche ascoltato, tramite Henry Cowell, molte registrazioni di musica provenienti da varie culture orientali. Ma non pensavo alla musica a percussione come a un'imitazione di certa musica esotica o come una derivazione da essa, ma piuttosto a una musica radicata nella nostra cultura: nell'opera di Luigi Russolo e dei Futuristi italiani che, intorno al 1912, pubblicarono un manifesto intitolato *L'arte dei rumori* e tennero molti concerti in Italia, Francia e Inghilterra, usando macchinari disegnati con l'intento di ottenere i rumori desiderati. Certe opere di Henry Cowell, Ernst Toch, Darius Milhaud e altri appartengono a questa stessa tradizione. Il termine «percussione» in questo contesto non significa che tutti i suoni usati sono ottenuti con l'atto di colpire o di battere; il termine è usato in un senso più ampio per riferirsi a un suono che comprendesse il rumore in opposizione ai suoni musicali o convenzionali. Perciò, come si può dire che la musica moderna in generale è stata la storia della liberazione della dissonanza, così la nuova musica è parte del tentativo di liberare tutti i suoni udibili dalle limitazioni del pregiudizio musicale. Un singolo suono in sé non è né musicale né non musicale. È semplicemente un suono. È indipendentemente dal tipo di suono che è, può diventare musicale nel momento in cui trova il proprio posto in un brano di musica. Questo punto di vista richiede che vengano apportate alcune correzioni alla definizione di musica data da mia zia Phoebe. Lei diceva che la musica era composta da melodia, armonia e ritmo. La musica mi sembrava ora l'organizzazione del suono, l'organizzazione di qualunque suono ottenuto con qualunque mezzo. Questa definizione ha il pregio di essere onnicomprensiva, fino a includere tutta la musica che non impiega l'armonia e che, senza dubbio, costituisce la maggior parte della musica prodotta su questo pianeta, in quanto comprende tutta la musica orientale, tutta la musica primitiva e dell'età di mezzo della nostra cultura e una larga parte, non trascurabile, della nostra produzione attuale.

Come molti altri prima di me, da Russolo a Varèse, non vedevo l'ora di esplorare il suono con i nuovi mezzi tecnologici: i macchinari, l'elettricità, la pellicola

e i congegni fotoelettrici, le invenzioni di nuovi mezzi e di nuovi strumenti. Tuttavia decisi a questo proposito di muovermi con cautela, perché sapevo che la strumentazione richiesta o non esisteva ancora o, se esisteva, non era accessibile perché troppo costosa e sotto il controllo delle grandi compagnie commerciali. Decisi così di lavorare con qualunque strumento di produzione avessi incontrato e di tenere sempre un orecchio a terra, in cerca di un nuovo suono.

Fortunatamente divenni parte del corpo insegnante della Cornish School a Seattle, nello stato di Washington, dove trovai una vasta raccolta di strumenti a percussione e uno studio di registrazione ben equipaggiato. In pochi mesi organizzai un gruppo di musicisti e presentai il primo concerto di musica per soli strumenti a percussione. Furono eseguite musiche di William Russell, Gerald Strang, Ray Green e mie. Prima di dare il secondo concerto, sei mesi più tardi, scrissi a numerosi compositori elencando gli strumenti disponibili e invitandoli a mandare uno spartito. In questo modo la letteratura per soli strumenti a percussione aumentò dai tre o quattro pezzi del 1934 ai circa cinquanta nel 1940.

La possibilità di accedere agli studi di registrazione della Cornish School mi condusse a scrivere una serie di composizioni dal titolo *Imaginary Landscapes*. Queste impiegavano dei dischi a frequenze costanti o variabili su dei piatti la cui velocità poteva essere variata. Le durate erano controllate alzando o abbassando il braccio della puntina. Era questo un uso degli strumenti di registrazione per scopi creativi piuttosto che per il fine solito della riproduzione. Fui anche in grado di lavorare con piccoli suoni che per essere udibili avevano bisogno di amplificazione.

Uno dei problemi più dolorosi che i compositori americani devono affrontare è trovare il modo di fare eseguire la propria musica dopo averla scritta. Ho incontrato molte persone che non hanno fatto altro che accumulare amarezza e solitudine nei loro studi. Personalmente ho risolto questo problema componendo musica che poteva essere eseguita da un gruppo di musicisti amatoriali in grado di leggere uno spartito, musicisti che non avevano capacità esecutive professionali, ma tuttavia avevano tempo per divertirsi suonando musica con gli amici. Il numero di quelli fra loro che poi, in breve tempo, divennero dei virtuosi fu forse dovuto al carattere naturale e non commerciale della situazione. Il problema dell'esecuzione venne inoltre risolto per me e per diversi altri compositori dai danzatori moderni, che sono insaziabili consumatori di musica moderna.

Quando scrivevo per la danza moderna, di solito componevo dopo che la coreografia fosse completata. Questo significa che scrivevo la musica sulla base del conteggio dei passi di danza che mi veniva dato dal danzatore. Il computo di questi passi era quasi sempre completamente privo, da un punto di vista musicale, di organizzazione: 3 misure di 4/4 erano seguite da una in 5/4, 22 battute in un nuovo tempo, una pausa, e due misure in 7/8. Credo che questo disordine mi abbia portato al principio del ritmo strutturale.

L'elemento strutturale della musica tonale fra Scarlatti e Wagner è l'armonia. Questo è il mezzo che mette in relazione fra loro le parti di una composizione. Fino

a questo punto avevo preso a prestito dalla musica dodecafonica le procedure seriali, e cioè la collocazione di ogni singolo suono in un punto preciso della serie, osservata per gli scopi della composizione. Questa procedura, come i controlli intervallari del contrappunto, è estremamente utile, ma tiene conto prima di tutto del progresso punto dopo punto di un brano piuttosto che delle parti, grandi o piccole, e della loro relazione con l'intero.

Se si ammette che le quattro caratteristiche fisiche del suono sono l'altezza, la sua dinamica, il suo timbro e la sua durata, si potrà dire che l'armonia e il carattere intervallare del contrappunto non derivano da nessuna delle caratteristiche fisiche del suono, ma piuttosto dalla mente dell'uomo e dalle modalità del pensiero. Questo, tra parentesi, può dar conto dell'aspetto cerebrale, persino psicoanalitico e sgradevole di molta della musica dodecafonica. Lavorando con i suoni delle percussioni, si percepisce immediatamente che, per la natura stessa del loro materiale, essi sono in gran parte indefiniti nell'altezza e sono autonomi per quanto riguarda la durata. Per esempio, nessuno può rendere il suono di un blocco di legno più lungo di quanto sia per natura.

Due fatti mi portarono, dunque, al ritmo strutturale: la natura fisica dei materiali con cui lavoravo, e l'esperienza acquisita scrivendo con i tempi prescritti dai danzatori moderni.

Fui anche in grado di avvicinarmi al problema in modo oggettivo per via di un atteggiamento estetico al quale mi sentivo all'epoca incline. Non aveva nulla a che fare con il desiderio di esprimersi, ma aveva semplicemente a che fare con l'organizzazione dei materiali. Mi accorsi che l'espressione aveva inevitabilmente due aspetti, quello che scaturiva dalla personalità del compositore e quello che scaturiva dalla natura e dal contesto dei materiali; sentivo però che la sua emanazione era più forte e più percepibile quando non era ricercata consciamente, ma quando veniva lasciata fluire in modo naturale. Sentivo che un artista aveva una responsabilità etica nei confronti di una società che lui doveva contribuire a tenere viva di fronte ai bisogni spirituali contemporanei; sentivo che se l'artista avesse fatto questo, per quanto sia una cosa decisamente indeterminata e vaga, il suo lavoro sarebbe stato, automaticamente, utile per gli altri. Ogni desiderio latente che posso naturalmente aver avuto di padroneggiare l'espressività in musica, venne dissolto dal rapporto che avevo con la danza moderna. Per loro dovevo di continuo comporre degli accompagnamenti espressivi e rappresentabili.

Propongo ora di descrivere la mia *First Construction (in Metal)*, che incarna quei principi relativi alla struttura ritmica ai quali, dopo dieci anni, mi sento di aderire ancora.

Contiene 16 parti, ciascuna delle quali contiene 16 misure. Ognuna delle 16 misure è divisa in 5 frasi di 4 misure, 3 misure, 2 misure, 3 misure e 4 misure ciascuna. Allo stesso modo le 16 parti nella loro interezza sono divise in 5 grandi sezioni che seguono la stessa proporzione: 4, 3, 2, 3, 4. La distinzione fra questo sistema e quello indiano del *tala* è che quest'ultimo ha a che fare con le pulsazioni e

non avviene in una struttura chiusa, mentre l'idea che sto descrivendo, concepita in modo indipendente, ha a che fare con la fraseologia di una composizione con un inizio e una fine. Chiamo questo principio micro-macrocosmico perché le piccole parti sono messe in relazione l'una con l'altra nello stesso modo in cui lo sono le parti più grandi. Il fatto dell'identità del numero di misure e del numero di parti, o, in altre parole, l'esistenza della radice quadrata dell'intero, è un *sine qua non* essenziale, se si vuole che il grande sia riflesso nel piccolo e il piccolo nel grande. Mi rendo conto che sono possibili anche altre strutture ritmiche. Appena ho concepito questa, ho pensato alla sua semplicità, dovuta alla perfetta simmetria. Le sue possibilità tuttavia sembrano essere inesauribili, e per questo, da quando l'ho trovata, non me ne sono mai discostato. La proporzione particolare delle parti è, naturalmente, un aspetto peculiare a ogni opera. In quella che sto ora descrivendo la situazione particolare è di 4, 3, 2, 3, 4. Si può notare che il primo numero è uguale al numero di numeri che lo seguono: 3, 2, 3, 4. Ciò determinava una situazione particolare in cui un'esposizione di quattro idee poteva essere seguita dal loro sviluppo nelle quattro sezioni seguenti (in altre parole: una forma sonata senza la riepilazione). Per i dettagli di questa composizione, aderivo alla procedura della serie di suoni che avevo utilizzato in precedenza. Organizzai tuttavia i miei materiali nel numero di 16, sia in riferimento al loro suono sia in riferimento al loro sistema di accenti.

La tappa successiva del mio lavoro avvenne fortuitamente, come, peraltro, tutto il resto. Mi venne chiesto da Syvilla Fort, una ballerina in seguito in rapporto con Katherine Dunham, di scrivere la musica per un balletto che aveva coreografato. Lavorava in un teatro che non aveva spazio nelle quinte per degli strumenti a percussione, tuttavia la sua danza, un *Bacchanale*, assai evocativa delle sue origini africane, suggeriva l'uso delle percussioni. Ma per motivi pratici dovetti limitarmi a usare il pianoforte. Per diversi giorni improvvisai, alla ricerca di un'idea che andasse bene. Niente mi soddisfaceva finché mi resi conto che era proprio il suono del pianoforte a non andar bene. Decisi di trasformare quel suono mettendo oggetti sopra e perfino fra le corde.

Questo fu l'inizio del pianoforte preparato, che è semplicemente un ordinario pianoforte a coda a cui viene messa una sordina fatta con diversi materiali: metallo, plastica, legno e tessuti. Il risultato è un'orchestra di percussioni dal suono originale e con l'ampiezza di decibel di un clavicembalo sotto il diretto controllo delle dita del pianista. Questo strumento rende possibile l'invenzione di una melodia che utilizza suoni con timbri molto diversi: per quanto ne so questa è una possibilità assolutamente nuova. Suoi analoghi esistono nel canto laddove viene sfruttata una varietà di colori, per esempio, nello *Yei-be-chai* dei Navajo, e nella tecnica esecutiva degli strumenti a corda, dove sono utilizzate tutte le varietà possibili nella qualità del suono (esempi se ne trovano in tutto il mondo e in tutte le epoche dall'antica Cina sino alla musica di Anton Webern).

Mettere la sordina a uno strumento, come tutti sanno, non è per nulla un'idea

originale. Conosciamo tutti bene la sordina degli ottoni o del violino. L'alterazione del suono di un pianoforte è stata ottenuta dai musicisti di hot jazz a New Orleans collocando della carta fra le corde. Henry Cowell, che aveva usato i pugni e le braccia per suonare la tastiera del pianoforte, aveva messo la sordina alle corde servendosi della punta delle dita o del palmo della mano. Le Bach Societies, che non possedevano un clavicembalo, collocavano delle puntine da disegno nei martelletti dei pianoforti verticali per simulare il suono di cui avevano bisogno.

Il pianoforte preparato rende possibile l'uso di microtoni, ossia di differenze di altezza inferiori al nostro convenzionale semitono. Questo procura un particolare piacere all'ascolto che da tempo si conosceva nel jazz, nel folk e nella musica orientale, ma che era stato in gran parte tenuto fuori dalla tradizionale musica colta, con l'eccezione, fra i contemporanei dell'impiego di quarti di tono, ottavi di tono, sedicesimi di tono, e persino di 43 toni per ottava, nelle opere di Alois Hába, Julian Carrillo, e Harry Partch. Non posso fare a meno di menzionare qui che, come si legge nel «Sunday Times», uno dei principali direttori d'opera di New York, ritornato di recente da una visita in Europa, ha detto che non c'era nulla di nuovo nel campo dell'opera in Europa, con l'eccezione, in Cecoslovacchia, della recente opera di Alois Hába in quarti di tono che, ci dice il nostro informatore, noi in America naturalmente non troveremmo interessante.

Ho imparato molte cose sul pianoforte preparato solo col trascorrere degli anni. All'inizio, per esempio, non sapevo che devono essere fatte delle misurazioni esatte in riferimento alla posizione dell'oggetto fra le corde, e non sapevo che per riottenere un certo risultato si doveva conservare quella particolare vite o quel particolare bullone usati in origine. Tutto quello che sapevo all'inizio era il piacere che provavo in quel continuo scoprire. Questo piacere rimane a tutt'oggi inalterato perché le possibilità sono illimitate.

A questo punto fui impegnato nella presentazione dei concerti per percussioni. Fu programmato un tour nelle università del Nordovest. Andai al Bennington College quando questo si unì al Mills College e lì feci un concerto [l'intero Bennington College si unì al Mills College a Oakland per un'estate. N.d.C.]; l'estate seguente, con Lou Harrison, tornai di nuovo al Mills College. Lou Harrison aveva scritto almeno metà della letteratura per percussioni di cui parlavo prima. I nostri comuni interessi musicali cominciarono a farci diventare ottimi amici. Così come il tempo non si stanca mai di ripetere le stagioni, allo stesso modo io e Lou non ci stancavamo mai di discutere e ridiscutere dei problemi della composizione musicale.

Passai l'anno seguente a scrivere lettere e a vedere gente su appuntamento, tutto questo nell'intento di trovare un sostegno finanziario per costituire un Centro di Musica Sperimentale. Questo Centro doveva essere un luogo in cui sarebbe potuto continuare il lavoro con le percussioni, integrato da una stretta collaborazione fra musicisti e tecnici del suono, in modo che le possibilità musicali potessero venire continuamente rinvigorite con nuovi strumenti tecnologici. I compositori dovevano essere regolarmente avvertiti dei nuovi strumenti disponibili e le esibizioni doveva-

no essere periodiche. Sentivo che una relazione così attiva tra musica e scienza avrebbe arricchito e rivitalizzato l'intero campo della musica.

Nonostante avessi avvicinato numerose università, fondazioni, compagnie e privati, non successe nulla. Ricordo, in particolare, due ore passate alla MGM con Douglas Shearer, capo del dipartimento del suono. Mi mostrò una stanza fornita di un archivio di suoni registrati su pellicola da film e tutto l'equipaggiamento ausiliario: tavoli luminosi, registratori da film e fonografi da film, strumenti con cui un compositore poteva comporre musica direttamente, proprio come un pittore dipinge immagini. Li supplicai per avere il permesso di utilizzare quella stanza per poche ore al giorno. Ma, considerando le finalità di Hollywood, la cosa era impossibile: le porte vennero chiuse.

Ritornai a San Francisco e insieme a Lou Harrison feci un concerto con le nostre più recenti composizioni per percussioni. Per finire in modo appropriato il concerto scrivemmo un pezzo intitolato *Double Music* che significava che l'avevamo scritto tutti e due. Lo facemmo nel modo seguente: scrivevamo in modo autonomo dopo esserci accordati sulla lunghezza del brano e sugli strumenti. Non dovemmo apportare alcun cambiamento al risultato: questo per me indica che esiste un mondo di esperienze musicali estremamente proficuo che può essere scoperto in questo modo. Le peculiarità di una singola personalità scompaiono quasi interamente e, attraverso la musica, diviene percepibile un senso di amicizia naturale, che assume le caratteristiche di una celebrazione. Suggerisco pertanto questo metodo come soluzione degli attuali problemi musicali della Russia. Che cosa potrebbe descrivere meglio una visione democratica del mondo?

Cercare di istituire il Centro di Musica Sperimentale mi aveva reso ambizioso; inoltre dare concerti mi aveva messo di fronte a un numero sempre più ampio di ascoltatori. L'esito naturale di tutto questo fu di giungere a New York che è il centro e il luogo del mercato. Poco dopo, quando Lou Harrison lasciò Los Angeles per andare a New York, Schönberg gli chiese perché andasse a Est. Lui rispose che non lo sapeva. Schönberg replicò: «Ah! Vai in cerca di fama e di gloria. Buona fortuna! Studia Mozart ogni giorno».

Sulla strada di New York mi fermai a Chicago dove diedi un concerto al Chicago Arts Club e dove tenni un corso di *Sound Experiments* alla scuola di Design del compianto Moholy-Nagy. Questa classe dovette limitarsi alla teoria perché la scuola era disposta in un'enorme stanza suddivisa in diverse aree, per cui ogni suono prodotto poteva disturbare gli altri corsi.

Mentre ero a Chicago la CBS mi commissionò una produzione da elaborare insieme a Kenneth Patchen. Patchen scrisse il libretto intitolato *The City Wears a Slouch Hat*. La mia idea era di usare gli effetti sonori che si ascoltano negli studi radiofonici, però non come effetti ma come suoni, cioè come strumenti musicali. Questo, pensavo, avrebbe fornito un adeguato accompagnamento al testo perché sarebbe stata l'organizzazione di quei suoni tipici dell'ambiente in cui si svolge l'azione del dramma. Il tecnico degli effetti sonori era disponibile e così gli chiesi di farmi

vedere quali fossero le possibilità. Era troppo indaffarato per farcele vedere, ma disse che si poteva fare di tutto. Così scrissi 250 pagine di partitura con tanto di descrizione del timbro, della sonorità e della relativa altezza di strumenti di cui potevo solo immaginare l'esistenza. Una settimana prima dell'esecuzione che sarebbe stata diffusa su scala nazionale portai la partitura alla stazione radiofonica. Dissero che era assolutamente impraticabile e che non poteva essere realizzata, cosa che era peraltro vera. Passai la settimana seguente quasi senza dormire, scrivendo e provando con sei musicisti una nuova partitura che prevedeva strumenti che già conoscevo: percussioni, registrazioni e amplificazioni di piccoli suoni.

Giunsero a Chicago molte lettere di ascoltatori entusiasti del Mid-West e dell'Ovest. Così arrivai a New York aspettandomi di essere ricevuto a braccia aperte dai più alti rappresentanti della Columbia Broadcasting Company. E invece le lettere che loro avevano ricevuto dagli ascoltatori dell'Est erano tutt'altro che entusiastiche. La compagnia decise che ero andato troppo oltre, e che loro non avrebbero voluto proseguire.

La prima cosa che si nota a New York è la quantità incredibile di eventi. A Seattle, ricordo, c'era una mostra di pittura moderna che durava un mese, ed era la sola; noi ci andavamo spesso, riflettevamo, ne parlavamo, la sentivamo sul serio. Suonavamo musica e ci rimaneva anche il tempo per qualche passatempo. Nulla di simile a New York. Ci sono talmente tanti concerti di musica, mostre di pittura, feste, eventi teatrali, chiamate telefoniche, una tale sequela di attività, che c'è da meravigliarsi come qualcuno riesca a mantenere la testa a posto.

Quando giunsi a New York la guerra si stava avvicinando: trovai un lavoro in una ricerca di biblioteca, connessa a un progetto segreto del governo che, mi affrettò a dire, non era la bomba atomica. Scrissi molta musica per danza moderna. Organizzai un gruppo di dodici esecutori e diedi un concerto di musica per percussioni per la *League of Composers* al Museum of Modern Art. Ci sono enormi difficoltà a mettere insieme dodici persone a New York non in regola con il sindacato per provare qualcosa di assolutamente non commerciale. In questo caso dovemmo fare qualcosa come trenta o quaranta prove. Lo facemmo in tredici, ma ora non riesco a spiegarmi come ci riuscimmo.

Essendo coinvolto nelle complicazioni di una nazione in guerra e di una città sempre indaffarata fui spinto a capire che c'è una differenza fra le cose grandi e le cose piccole, fra le grandi organizzazioni e due persone da sole, insieme in una stanza. Due delle mie composizioni presentate al concerto del Museo suggerivano questa differenza. Una di esse, il *Third Imaginary Landscape*, usava delle opposizioni ritmiche complesse suonate da strumenti dal suono sgradevole combinati con registrazioni di un generatore di rumori, suoni elettrici mobili, segnalatori acustici insistenti, scoppi e rombi tonanti, e una struttura ritmica le cui relazioni numeriche suggerivano la disintegrazione. L'altra, quattro pezzi intitolati *Amores*, era molto tranquilla e, secondo alcuni amici, piacevole da ascoltare. Il primo e l'ultimo movimento erano per pianoforte preparato ed erano i primi pezzi scritti per questo stru-

mento indipendentemente dalla danza.

Sentivo che la bellezza permane ancora nelle situazioni intime e che è assolutamente inutile pensare ed agire in modo impressivo nei confronti del pubblico. Questo atteggiamento è evasivo, ma io penso che sia saggio, e non folle, fuggire da una brutta situazione. Vedevo allora l'armonia, per la quale non avevo mai avuto una personale predilezione, come un mezzo per rendere la musica impressiva, grande e maestosa, con il fine di incrementare il pubblico e le entrate del botteghino. Era stata evitata dall'Oriente e dall'antica civiltà cristiana, perché erano interessati non tanto alla musica come strumento per ottenere denaro o fama, ma piuttosto come una ancella per il piacere e la religione.

Il ciclo di *Amores* si riferiva alla calma tra gli amanti; *The Perilous Night* alla solitudine e al terrore che sopraggiungono quando l'amore diventa infelice. *The Book of Music for Two Pianos* non si riferiva tanto, a livello conscio, ai miei sentimenti personali, quanto piuttosto alla mia idea che la musica di Mozart fosse strettamente aderente a tre tipi differenti di scale: la cromatica, la diatonica, e quella che consiste di più ampi intervalli di terza e di quarta. Dura trenta minuti e utilizza la struttura ritmica che ho descritto in precedenza. In questo caso, tuttavia, il numero delle sezioni è 31 e ogni sezione ha 31 misure eccetto quando varia il tempo. Di conseguenza cambia il numero delle misure, mostrando così che la base effettiva di questo metodo non sono le relazioni numeriche arbitrarie, ma la durata temporale. I due pianoforti sono preparati negli stessi punti, sulle stesse corde, ma con materiali differenti.

L'assenza di armonia nella mia musica è stata spesso associata dagli ascoltatori alla musica orientale. Per questo, il *Book of Music* venne usato dall'OWI [Office of War Information], durante la guerra, come *Indonesian Supplement n.1*; questo significava che quando non c'era niente di urgente da trasmettere nelle emissioni radiofoniche diffuse nel Sud-Pacifico, si usava la mia musica nella speranza di convincere i nativi che l'America amasse l'Oriente.

In seguito ho composto le *Three Dances*, anch'esse per due pianoforti, che Merce Cunningham ha coreografato di recente con il titolo *Dromenon*. Considerando il tema di questo convegno, intercomunicazione fra la società e le arti, potrò essere perdonato se ricordo che una registrazione delle *Three Dances* è stata pubblicata dalla Disc Company of America ed è quindi reperibile. Alcune note sull'album, scritte da Lou Harrison, descrivono adeguatamente la struttura dei brani, perciò non diminuirò le possibilità di vendita descrivendoli qui. Le *Three Dances* sono scritte come un gesto di amicizia verso la danza, un'arte con la quale sono stato a lungo in contatto. Poiché questo mi fu suggerito da un commento occasionale di Virgil Thomson, ho iniziato la terza danza con una citazione della sua *Hymn Tune Symphony*, che, a causa della preparazione dei pianoforti, temo che lui non sia stato in grado di riconoscere.

Un altro commento occasionale, questa volta di Edwin Denby, sul fatto che brevi brani possono avere lo stesso effetto di brani più lunghi, mi ha condotto due anni fa a iniziare a scrivere venti brevi *Sonatas and Interludes* che non ho ancora finito.

Sono stati tutti scritti nel mio nuovo appartamento sull'East River nella Lower Manhattan che volge le spalle alla città e guarda verso l'acqua e il cielo. La tranquillità di questo ritiro mi portò alla fine ad affrontare la seguente questione: per quale scopo si scrive musica? Per fortuna non doveti affrontare questa domanda da solo. Lou Harrison, ed ora Merton Brown, un altro compositore e buon amico, erano sempre pronti a parlare e a chiedere e a discutere con me qualunque questione relativa alla musica. Iniziammo a leggere le opere di Ananda K. Coomaraswamy e incontrammo Gita Sarabhai, che arrivò dall'India come un angelo. Era una musicista tradizionale e ci disse che il suo insegnante le aveva detto che lo scopo della musica era di concentrare la mente. Lou Harrison trovò un passo di Thomas Mace, scritto in Inghilterra nel 1676, in cui si dice che lo scopo della musica è quello di temprare e rischiarare la mente, rendendola così suscettibile alle influenze divine ed elevando i sentimenti di ognuno alla virtù.

Dopo diciotto mesi di studio della filosofia e del misticismo orientali e del cristianesimo medievale, iniziai a leggere gli scritti di Jung sull'integrazione della personalità. Ci sono due componenti principali in ogni personalità: la mente cosciente e quella inconscia, e queste, nella maggior parte di noi, sono divise e disperse in infiniti modi e direzioni. La funzione della musica, come quella di ogni altra salutare attività, è quella di aiutare a riportare a una unità queste parti separate. La musica fa questo fornendo un momento in cui, essendo smarrita la consapevolezza dello spazio e del tempo, viene integrata la molteplicità degli elementi che costituisce un individuo ed egli è uno. Questo succede soltanto se, di fronte alla musica, non ci si lascia andare alla pigrizia e alla distrazione. Le occupazioni di molte persone oggi non solo non sono salutari, ma rendono malati coloro che le praticano, perché sviluppino una parte dell'individuo a detrimento dell'altra. Il malessere che ne risulta è in primo luogo psicologico, per questo si prendono periodi di vacanza dal lavoro per rimuoverlo. Ma poi la malattia attacca tutto l'organismo. A questo proposito, vorrei far notare che un compositore può essere nevrotico, anzi essendo un membro della società contemporanea probabilmente lo è, ma non è a causa di questa nevrosi che compone: egli semmai compone a dispetto della nevrosi. La nevrosi agisce per bloccare e per fermare. Essere in grado di comporre significa superare questi ostacoli.

Se uno fa musica, come direbbero in Oriente, *disinteressatamente*, cioè senza alcun interesse per i soldi o la fama, ma soltanto per l'amore di farlo, compie un'attività di integrazione e troverà momenti nella vita che sono completi e appaganti. A volte è la composizione a farlo, a volte è suonare uno strumento, a volte è solo l'ascolto. Molto raramente è successo a persone che conosco in una sala da concerto. (Anche se Lou Harrison e Mimi Wollner mi hanno detto pochi giorni fa che ascoltando la Boston Symphony Orchestra suonare i *Three Places in New England* di Charles Ives, li aveva fatti sentire bene; lo stesso successe a me e a molti dei miei amici quando circa un anno fa abbiamo ascoltato i *Cinque pezzi per quartetto d'archi* di Webern).

Non credo sia qui questione di comunicazione (comuniciamo assai bene con le parole) e neppure di espressività. Né Lou né Mimi nel caso di Ives, e neppure io nel caso di Webern, eravamo minimamente preoccupati di che cosa la musica trattasse. Eravamo semplicemente trasportati. Credo che la risposta alla domanda sia semplicemente che quando la musica venne composta i compositori erano uniti in se stessi. Gli esecutori divennero disinteressati al punto da diventare in-sé-coscienti, e alcuni ascoltatori in quei brevi momenti di ascolto dimenticarono se stessi, andarono in estasi, e riguadagnarono se stessi.

Sono questi i momenti di completezza che la musica può offrire a patto che uno riesca a concentrare la propria mente su di essa, e cioè che riesca a darsi in cambio alla musica, in modo che questi momenti siano fonte di un tale profondo piacere: è questo il motivo per cui amiamo l'arte.

Perciò non credo che sia una particolare opera finita a essere importante. Non simpatizzo con l'idealizzazione del capolavoro. Non ammiro l'uso dell'armonia per raggiungere un pubblico più vasto e rendere la musica impressiva. Credo che la storia del cosiddetto perfezionamento dei nostri strumenti musicali sia in verità la storia di un declino più che di un progresso. Non sono neppure interessato a un vasto uditorio né alla conservazione della mia opera per i posteri. Penso che siano deplorabili l'attivazione abbastanza recente di quel dipartimento di filosofia chiamato estetica, e le sue invenzioni delle idee di genio, di espressione di sé e di apprezzamento dell'arte. Non sono d'accordo con uno dei nostri più eseguiti compositori che, citato in un articolo recente del «Sunday Times» intitolato *Composing for cash* [*Comporre per denaro*], diceva che ciò che lo ispira e che dovrebbe ispirare altri a scrivere musica oggi è il continuo crescendo dell'industrialismo moderno. Penso che questa e le altre idee contro le quali ho sbraitato fino ad ora possano essere etichettate insieme ad altre, che ora non ho la calma sufficiente per ricordare, come completi nonsense materialistici, e possano così essere messe da parte. Da quando, all'inizio dell'anno, il recente divieto di registrare di Petrillo [capo del sindacato dei musicisti] è entrato in vigore a New York, mi sono lasciato andare ad immaginare quanto sarebbe stato ancor più normalizzante l'effetto se lui avesse avuto il potere, e lo avesse poi esercitato, non solo di vietare le registrazioni, ma anche la radio, la televisione, i giornali e Hollywood. Possiamo allora renderci conto che i fonografi e le radio non sono strumenti musicali, che ciò che i critici scrivono non è materia musicale ma piuttosto materia letteraria, che fa poca differenza se a uno di noi piace una composizione e a un altro una diversa; ciò che è di vero valore è semmai il processo antichissimo di fare e usare la musica e il nostro diventare più integri come persone attraverso questo fare e questo usare la musica.

Alla luce di queste convinzioni, sono francamente imbarazzato che la maggior parte della mia vita sia stata spesa nella ricerca di nuovi materiali. Il significato dei nuovi materiali è che rappresentano, credo, il desiderio incessante nella nostra cultura di esplorare l'ignoto. Prima di conoscerlo, l'ignoto infiamma i nostri cuori. Quando lo conosciamo, le fiamme muoiono, per riprendere vigore al pensiero di

un nuovo ignoto. Questo desiderio ha trovato espressione nella nostra cultura nei nuovi materiali, perché la nostra cultura ha fede non in uno spirito che trova pace al proprio centro, ma nel proiettare sulle cose il nostro stesso desiderio di completezza, fiduciosamente.

Tuttavia, fin quando questo desiderio esiste in noi, un desiderio di nuovi materiali, di nuove forme, di questa cosa nuova, di quella cosa nuova, noi dobbiamo cercare di soddisfarlo. Io, per esempio, ho diversi desideri (due potranno sembrare assurdi, ma io sono molto serio): il primo è di comporre un pezzo di silenzio ininterrotto e di venderlo alla Muzak Co. Sarà lungo 3 minuti o 4 minuti e mezzo – queste sono le lunghezze della musica «in scatola» – e il suo titolo sarà *Silent Prayer*. Inizierà con una sola idea che io cercherò di rendere così seducente come il colore, la forma e la fragranza di un fiore. La fine si avvicinerà impercettibile. Il secondo desiderio è di comporre e fare eseguire una composizione usando come strumenti null'altro che dodici radio. Sarà il mio *Imaginary Landscape No. 4*. Per due volte mi erano state proposte delle commissioni, la prima da parte della New Music Society e l'altra volta da un giovane solista, per il quale mi ero dichiarato disponibile a trasformare l'idea in un pezzo per violino solo e due radio, ma le commissioni sono state ritirate quando ho spiegato le mie intenzioni. Queste esperienze provano, per me almeno, che il carattere dell'atteggiamento musicale dei nostri tempi è essenzialmente conservatore. A causa di questo conservatorismo, il mio terzo desiderio sembrerà innocuo. È semplicemente quello di scrivere, ancora una volta, per un'orchestra sinfonica come ho fatto lo scorso anno quando scrissi *The Seasons* per il balletto di Merce Cunningham, prodotto dalla Ballet Society. Scrivere per un'orchestra è, dal mio punto di vista, altamente sperimentale e il suono di un flauto, dei violini, di un'arpa, di un trombone, mi fanno venire in mente le avventure più attraenti. Vorrei anche finire le mie *Sonatas and Interludes* per pianoforte preparato; non vedo poi l'ora di poter lavorare con Joseph Campbell a numerose opere, e con Lou Harrison e Merton Brown per trovare il modo in cui una *Triple Music* possa essere scritta combinando la loro tecnica del contrappunto cromatico secondario e quella del mio ritmo strutturale: si fornirebbe così un esempio di come tre o quattro persone possono collaborare su un singolo brano musicale. Il piacere consisterebbe qui nel senso di amicizia e nell'anonimato, e perciò nella musica.

Questi miei desideri e quelli sentiti con uguale intensità dagli altri compositori, non solo nei confronti delle cose nuove o dei nuovi materiali, ma anche per la fama, i soldi, l'espressione di sé e il successo, fanno sì che la musica oggi sia quello che è: assolutamente divisa, con una separazione quasi totale fra ciascun compositore, e una grave frattura fra ognuno di essi e la società.

Insulti e mazzi di fiori sono lanciati lungo queste fratture. Gli insegnanti insegnano quello che possono, illuminando e a volte oscurando un'atmosfera che è per la maggior parte vuota di risposte e si capisce perché.

Ciascuno di noi ora deve guardare se stesso. Ciò che una volta ci teneva uniti e dava un senso alle nostre attività era la credenza in Dio. Quando trasferimmo que-

sta credenza dapprima agli eroi, poi alle cose, cominciammo a percorrere sentieri separati. Quell'isola che abbiamo creduto non potesse più esistere e sulla quale ci saremmo potuti ritirare per sfuggire dall'impatto del mondo, giace, come sempre, nel cuore di ciascuno di noi. Ogni attività che porti a una integrazione – e la musica, utilizzata in modo corretto, è una di esse – può servire come guida nel percorso verso quella tranquillità finale, di cui oggi abbiamo così disperatamente bisogno.

Discorso tenuto alla *National Inter-Collegiate Arts Conference* presso il Vassar College di Poughkeepsie, New York, il 28 febbraio 1948, e pubblicato per la prima volta in «Musicworks», n. 52, primavera 1992; ora in *John Cage: Writer. Previously Uncollected Pieces*, a cura di Richard Kostelanetz, Limelight Editions, New York 1993. Traduzione di Franco Nasi.

John Cage COMPOSIZIONE COME PROCESSO

Le tre conferenze che seguono vennero tenute a Darmstadt (Germania) nel settembre 1958. La terza di esse, che è stata riveduta, è una conferenza tenuta precedentemente in quello stesso anno presso la Rutgers University nel New Jersey, un estratto della quale è stato pubblicato nel «Village Voice» (New York City), nell'aprile 1958.

I. Mutamenti

Quando il Dott. Wolfgang Steinecke, direttore degli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, mi chiese di parlare in particolare della mia Music of Changes, decisi di tenere una conferenza che rispettasse la durata di Music of Changes (l'esecuzione di ciascuna riga del testo – indipendentemente dal fatto che sia costituita da parlato oppure da silenzio – richiede un secondo), in modo tale che ogni qual volta io avessi smesso di parlare, sarebbe stata eseguita la parte corrispondente della Music of Changes. La musica non viene sovrapposta al discorso ma viene udita soltanto durante le interruzioni di quest'ultimo – interruzioni che, analogamente alle durate degli stessi paragrafi, costituiscono il risultato di operazioni casuali.

Questa è una conferenza sui mutamenti che hanno avuto luogo nei miei mezzi compositivi, con particolare riferimento a ciò che, una decade or sono, io ho definito «struttura» e «metodo». Con «struttura» mi riferivo alla divisione in parti di un intero; con «metodo» alla

procedura nota-per-nota. Sia la struttura che il metodo (e anche il «materiale» – i suoni ed i silenzi di una composizione)

erano, come mi sembrava allora, il vero oggetto della

mente (in opposizione al cuore) (le nostre idee di ordine contrapposte alle nostre azioni spontanee); dove queste ultime due, ovvero il metodo e il materiale, assieme alla forma (la morfologia di una continuità)

erano egualmente il vero oggetto del cuore. Allora, dieci anni fa, concepivo la composizione come un'attività che integrava gli opposti, il razionale e l'irrazionale, introducendo, idealmente, una continuità che fluisce liberamente