

Giuseppe SILVI

l'invito all'ascolto

Antologia per il corso

COME/01
*Esecuzione ed Interpretazione della
Musica elettroacustica
2016/2019*

draft # 003
14 febbraio 2018

Conservatorio di Musica S. Cecilia di Roma
DIPARTIMENTO DI MUSICA ELETTRONICA
Esecuzione ed Interpretazione della Musica Elettronica - COME/o1
Triennio Accademico 2016-2019

Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

You are free to:

Share - copy and redistribute the material in any medium or format

Adapt - remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially.

Under the following terms:

Attribution You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

No additional restrictions ? You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

Notices:

You do not have to comply with the license for elements of the material in the public domain or where your use is permitted by an applicable exception or limitation. No warranties are given. The license may not give you all of the permissions necessary for your intended use. For example, other rights such as publicity, privacy, or moral rights may limit how you use the material.

Indice

Introduzione	5
Suono. Segno. Interpretazione.	7
1942. John Cage. <i>Imaginary Landscape n. 3.</i>	13
1956. Karlheinz Stockhausen. <i>Studie II.</i>	17
1960. John Cage. <i>Cartridge Music.</i>	19
1970. Karlheinz Stockhausen. <i>Mantra.</i>	27
1998. Alvin Lucier. <i>Waves Song.</i>	31
2002. Alvin Lucier. <i>Ever Present.</i>	35
2003. Agostino di Scipio. <i>Audible Ecosystemic 2A.</i>	39

Introduzione

Operando una scelta ci si pongono delle domande, almeno tra gli essere umani. Dovendo scegliere dei brani per il primo dei tre corsi per il triennio 2016/2019 per il Conservatorio S. Cecilia ho provato a rispondere ad una domanda piuttosto semplice quanto necessaria: *perché fare repertorio?* Più che risposte ho generato una serie di successive domande: *cos'è repertorio?* ed anche rispondendo a queste prime domande *qual è il ruolo del repertorio nel fare contemporaneo?* Si ma *cos'è contemporaneo?*

Attraverso l'oscurità di questi dubbi ho individuato l'oscuro argomento del mio corso, quindi il focus sul repertorio: *l'ascolto. Fare repertorio nell'espressione del suo senso più completo è imparare ad ascoltare.*

Dato che le domande sono strettamente intrecciate tra loro, proverei a dare una prima definizione di uomo contemporaneo con le parole di Agamben:

Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo.

È una definizione poetica che pone di nuovo la percezione al centro dell'asse uomo-tenebra. La contemporaneità è quindi un momento mobile del tempo che identifica la facoltà di osservare l'oscurità del tempo specifico.

L'osservazione può avvenire solo per distanza perché contemporaneo, affinando la definizione con le parole di Nietzsche, è intempestivo, inattuale.

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso, non si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma proprio per questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire ed afferrare il suo tempo.

La contemporaneità è quindi

quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo.

Il tempo del nostro repertorio

è la contemporaneità, esso esige di essere contemporaneo dei testi e degli autori che esamina.

Attraverso l'oscuro di questi dubbi ho individuato l'oscuro argomento del mio corso, quindi il repertorio, l'ascolto: *fare repertorio nell'espressione del suo senso più completo è imparare ad ascoltare.*

Crescere in un processo analitico-conoscitivo che amplifichi le capacità percettive, interpretando, nel significato pratico del termine, praticando. In questa direzione ho reso superfluo chiedersi *perché fare repertorio* (per imparare ad ascoltare risponderemmo) ma al suo posto sorge spontaneamente la domanda *come? Come si fa repertorio?* Credo si possa fare repertorio solo ricostruendo, assemblando contesti sulle informazioni disponibili, affinché la pratica poggi su una coscienza, ricostruita, che si stratifichi come pietra calcarea nel sapere sociale. Solo in questo senso il repertorio può essere, al pari della scrittura, esercizio, necessità, nutrimento della percezione.

Alla scarsa attenzione alla problematica musicale da parte della riflessione estetica e filosofica in genere, fa riscontro - e alludo qui naturalmente in modo esclusivo alla situazione italiana - nei confronti della questione di una teoria generale della musica, disinteresse che non ha conseguenze solo su maggiori o minori profondità speculative, ma che ha generato una relativa arretratezza nel campo delle indagini più strettamente analitiche che esigono in via di principio opzioni di ordine teorico e metodico spesso apertamente confinanti nell'ambito delle questioni filosofiche [...] La necessità di un punto di vista di una teoria generale si impone qui con particolare evidenza in stretta connessione con problematiche analitiche specifiche e con la consapevolezza del suo raggio di azione che raggiunge il problema della costruzione di un apparato categoriale capace di offrire strumenti per la comprensione delle strutture musicali di culture non europee, così come quello di un rinnovamento della presentazione dei *concetti fondamentali* che non può non avere conseguenze importanti nella didattica musicale.¹

È un procedere che stratifica, solidifica conoscenza. Dopo aver studiato, letto ed interpretato *Mantra* non si può tornare ad uno strato inferiore di coscienza, ad uno strato precedente di conoscenza. *Mantra* si presenta come un paradigma del sapere musicale. Allo stesso tempo musicale, Cage, illumina la musica, sorride al senso del fare musica, porta l'idea di interprete ad un livello superiore, di manipolazione dell'idea, ai confini della libertà musicale e sociale, li dove spesso la mancata consapevolezza lascia smarriti e senza anima.

¹Giovanni Piana (1991, p. 253, nota 14)

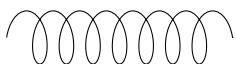
Suono. Segno. Interpretazione.

*Nella nostra anima c'è una incrinatura che, se sfiorata,
risuona come un vaso prezioso riemerso dalle profondità della terra*
Wassily Kandinsky - *Lo Spirituale nell'Arte*

Music of Changes // John ChAnGEs
Pierre Boulez

*Si dice che i compositori abbiano orecchio per la musica e
di solito significa che non sentono nulla che arrivi alle loro orecchie.
Le loro orecchie sono murate dai suoni di loro creazione.*
John Cage - *45' for a Speaker* (1954)

Le percezioni cambiano con il tempo. Ci sono diversi tempi, anche simultanei, del cambiamento. Il tempo ciclico della riflessione. È quello breve, del pensiero ricorsivo, che non torna mai su se stesso identico al se stesso precedente. In questo tempo la percezione stratifica, l'oggetto di senso percepito, osservato, muta, ne evolve il significato. L'apparente movimento ciclico del pensiero ricorsivo non si muove ad anello, nbensì in una sorta di spirale per cui sì, bidimensionalmente, può apparire un ritornare, ma ad una visione almeno tridimensionale questo appare a forma di spirale. Quadrimensionalmente questa è una spirale che si muove nel tempo, che quindi accupa uno spazio temporale ampio, del divenire. Due tempi quindi, quello ciclico, ricorsivo, e quello lungo, della mutazione nelle spazio-tempo.



A queste percezioni che mutano nel tempo e nello spazio siamo abituati a dare nomi. Suono, è un nome. L'idea di suono è separata dalla cosa che rappresenta. Potremmo dire che il suo significato è rimasto quasi invariato nel corso dei tempi. In questo gli studi etimologici sono strumenti indispensabili. Il rappor-

to sensoriale che identificheremo con le parole cambiano però piuttosto rapidamente. Con la parola suono definiamo una percezione. Definiamo suono una percezione. Il suo significato risale a epoche antiche.

Le arti del tempo condividono la stessa struttura percettiva: un testo fissato ed il suo alter ego evento momentaneo.

la scrittura in tutti i campi si costituisce nel momento in cui si può disporre di un sistema di marcatori visivi che assolvono a fruizioni precedentemente affidate alla memoria o ad altri artifici più rudimentali²

Suono e Segno. I due stati dell'oggettivazione musicale sui quali l'interpretazione, sguardo ad oggettività limitata, vede collegamenti e potenzialità. Suono e gesto viaggiano su un asse temporale diverso da quello della sua rappresentazione. Ma circoscrivere il segno a "semplice" rappresentazione è grossolanamente sbagliato.

Se suono e gesto possiedono un tempo separato da quella della sua rappresentazione (tradizione orale) allora c'è da domandarsi cosa la scrittura abbia aggiunto e se si è verificata una eventuale perdita.

il testo musicale [...] solleva una pretesa normativa di fronte a chi lo legge³.

Non ci vuole molto ad ipotizzare quindi una perdita di spontaneità e fantasia espressiva dell'interprete contemporaneo, incatenato alle regole scritte più del suo collega libero, che usava le parole piuttosto che i segni per imbrigliare il discorso musicale. Evidentemente quindi potrebbe risultare la perdita di spontanea immaginazione nel rapporto con il solo istinto musicale. Non si può nemmeno ignorare il fatto che è la forma scritta a regolare al tempo funzione informativa ed evolutiva tale da strutturare complesse relazioni orizzontali e verticali riconoscibili dalla memoria. Il segno che permette al raginamento di formare il tempo musicale. La scrittura come sistema di relazione tra segni nel tempo.

la sua efficacia è strettamente connessa alla precisione e alla rapidità con cui vengono riconosciuti i simboli e i loro composti, cioè i tempi e modi con cui si svolge la lettura del testo⁴.

L'evento momentaneo nella espressione della sua unicità è legato nel tempo stesso all'arte che rappresenta attraverso lo sguardo, la voce e il gesto dell'interprete. L'interpretazione nelle arti del tempo è manifestazione di una storia parallela a quella della percezione, della scrittura, e della pratica musicale. L'interpretazione è di fatto una riscrittura nel tempo del tempo. Ma ci deve essere una differenza tra l'interpretazione nel dominio orale piuttosto che scritto.

²Borio 9

³Borio

⁴Borio

lun discorso lineare e non ripetitivo per non parlare di una costruzione sillogistica, presuppone l'esistenza di un *MEDIUM* che permetta alla psiche di sospendere le sue relazioni immediate; la scrittura è particolarmente adatta a tale scopo⁵.

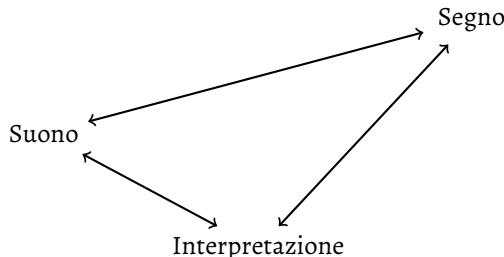
Nella composizione del percorso musicale quindi la pratica di scrittura è un mezzo per gestire limiti psico-cognitivi diversi tra soggetti diversi. Non è quindi un paragone disumano tra oralità e scrittura quanto ognuno di questi in relazione all'uomo che li produce.

alla base della scrittura moderna vi è dunque un processo di astrazione mediante cui il discorso temporale viene raffigurato nella successione spaziale⁶.

Suono, evento momentaneo.

Segno, discorso temporale astratto.

Interpretazione, lettura multi-sensoriale del tempo. Solo l'interpretazione può riconoscere il progetto musicale celato nel testo e nella sua identità sonora.



...sono segni rivelatori delle cose, immagini delle parole, dotate di tal forza che, pur senza suono alcuno, ci trasmettono ciò che è stato detto da persone lontane: [le lettere, infatti, permettono alle parole di entrare in noi attraverso gli occhi e non attraverso l'udito]⁷

questo vale quanto mai anche per la scrittura musicale, dove le "note" sono le immagini sonore dei suoni.

La musica, come le altre arti del tempo, danza, teatro, poesia presentano uno sdoppiamento su due piani dimensionali: testo ed evento. La partitura musicale in particolare propone una dialettica tra testo e suoni che non si riscontra però in un copione o in notazioni coreografiche. Il testo stesso offre solo

⁵Borio 14

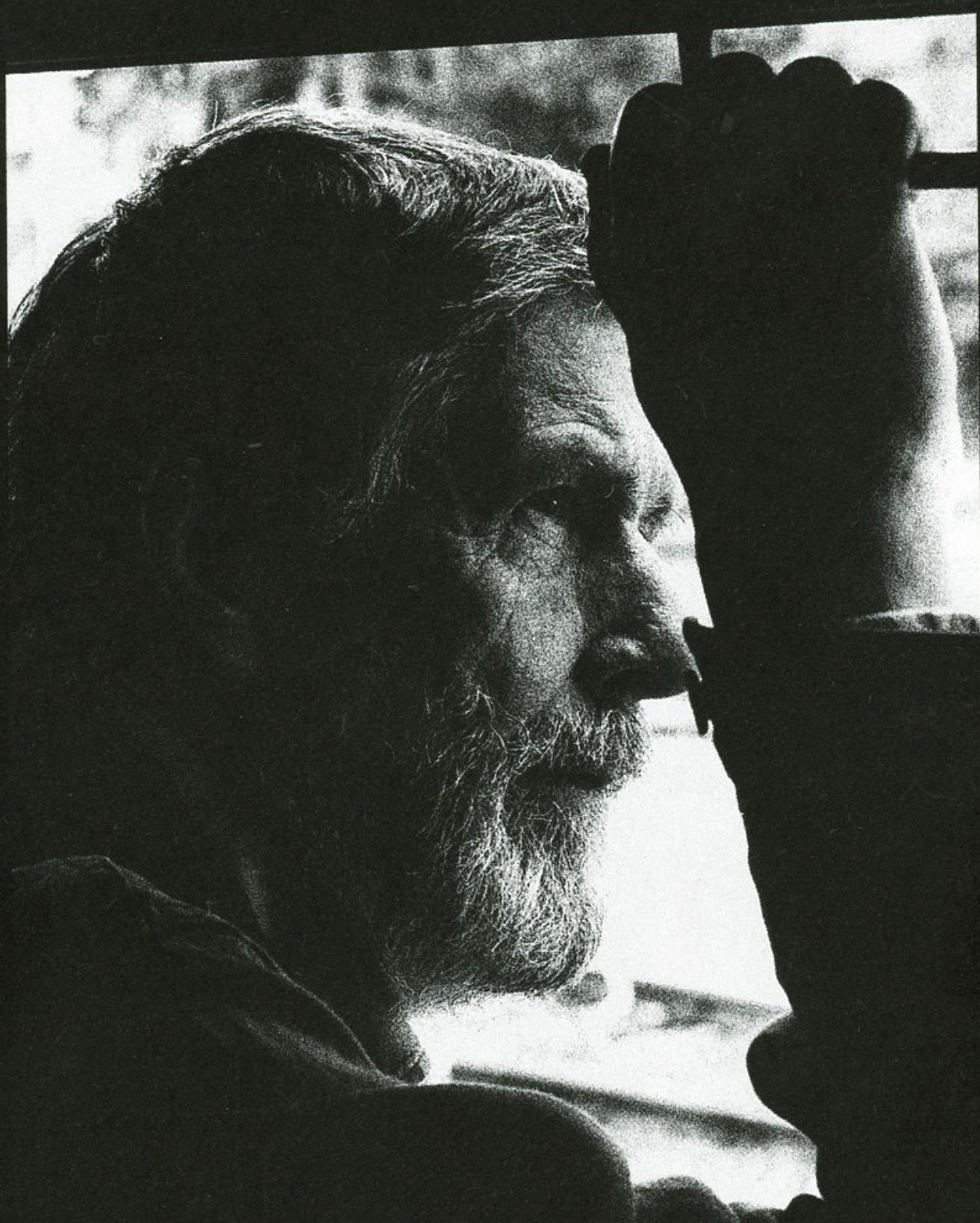
⁶Borio 15

⁷controllare bene citazione isidoro di siviglia

scansione metrica. Il testo musicale è prescrizione di un insieme di azioni e contemporaneamente è una prima oggettivazione di senso⁸.

Queste considerazioni

⁸Gianmario Borio, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale* in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. In nota Borio propone, per approfondimenti sull'esemplarità della notazione musicale nella relazione con una teoria generale dell'arte Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*



Roberto Masotti

1942. John Cage.

Imaginary Landscape n. 3.

Vinile 1

```
1 // Constant Frequency Record
2 (
3 SynthDef("constant-frequency", { arg out=0;
4     Out.ar(out,
5         SinOsc.ar(1000,0, 0.2))
6 }).play;
7 s.record(duration:900, numChannels:0);
8 )
```

Vinile 2

```
1 // Continuously Variable Frequency Record
2 (
3 SynthDef("continuously-variable-frequency", { arg out
4     =0;
5     Out.ar(out,
6         SinOsc.ar(LFNoise2.ar(0.5).range(400, 4000), 0,
7             0.2))
8 }).play;
9 s.record(duration:900, numChannels:0);
10 )
```

Vinile 3

```
1 // Generator Whine Record
2 (
3 SynthDef("generator-whine", { arg out=0;
4     Out.ar(out,
5         LFBrownNoise2.ar(2000, 1, 0, 0.25) + SinOsc.
6             ar(LFNoise2.ar(1234).range(9751, 10000),0,
7                 0.012345)
8     )
9 }).play;
s.record(duration:900, numChannels:0);
)
```



Heinz Karnine

1956. Karlheinz Stockhausen. *Studie II.*

Nella nostra anima c'è una incrinatura che, se sfiorata, risuona come un vaso prezioso riemerso dalle profondità della terra
Wassily Kandinsky - *Lo Spirituale nell'Arte*

Music of Changes // John ChAnGEs
Pierre Boulez

Si dice che i compositori abbiano orecchio per la musica e di solito significa che non sentono nulla che arrivi alle loro orecchie.
Le loro orecchie sono murate dai suoni di loro creazione.
John Cage - *45' for a Speaker* (1954)

La prima volta che ho realizzato lo *Studie II* di Stockhausen è stato nel 2008 per l'esame di *Analisi e Sintesi I* al mio primo anno del *Triennio di Musica Elettronica* a Roma. Ho recuperato i miei appunti di realizzazione, rielaborato la procedura che ripropongo in questo capitolo con qualche accorgimento in più.

Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti.

Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo stesso sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore⁹ ...

⁹Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE. 1989



Roberto Masotti

1960. John Cage. *Cartridge Music.*

*Nella nostra anima c'è una incrinatura che, se sfiorata,
risuona come un vaso prezioso riemerso dalle profondità della terra*
Wassily Kandinsky - *Lo Spirituale nell'Arte*

Music of Changes // John ChAnGEs
Pierre Boulez

*Si dice che i compositori abbiano orecchio per la musica e
di solito significa che non sentono nulla che arrivi alle loro orecchie.
Le loro orecchie sono murate dai suoni di loro creazione.*
John Cage - *45' for a Speaker* (1954)

Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti.

Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo stesso sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore¹⁰...

di John Cage, in luogo degli antichi Greci, come avrebbe continuato Kandinsky. Ci deve essere un certo grado di consapevolezza in relazione al livello di comprensione-incomprensione del pensiero di John Cage. Ma ammettendo di averlo compreso, per quanto noi potremmo approfondire lo studio del suo pensiero e della sua musica, potremmo solo arrivare ad imitarne alcuni tratti stilistici. E se tentassimo di

adottare i loro principi, non faremmo che produrre forme simili alle loro, ma prive di anima¹¹.

¹⁰Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE. 1989
¹¹*idem*

Questo non esclude che si possa riuscire ad entrare in contatto con le motivazioni e gli stimoli artistici, soprattutto e si attinge ai tratti condivisi tra le somiglianze delle forme artistiche,

delle aspirazioni interiori e degli ideali (che un tempo erano stati raggiunti e poi vennero dimenticati), la somiglianza cioè fra i climi culturali di due epoche che può portare alla ripresa di forme che erano già state utilizzate in passato per esprimere le stesse tensioni¹².

Costruire il repertorio, utilizzare il tempo presente per reinventare il tempo passato. Respirare la stessa aria di un autore non più presente attraverso la comprensione, intima, a livello percettivo, delle molteplici ineffabilità della sua epoca. Consumare la sua poetica acquisendo ogni io sotteso e nascosto. Percepirne il dopo, il passato meno passato delle conseguenze lasciate al mondo, al suo futuro. Tutto questo, di un personaggio poliforme ed enorme come John Cage, è piuttosto complesso.

Essere John Cage, *compositore*: ha scritto testi, libri, ha tenuto conferenze, ha dipinto, ha consultato gli oracoli, ha meditato, ha suonato, ha indagato, ha scritto musica.

In questo senso l'attività artistica, plastica, sonora, letteraria è manifestazione di uno stesso percepire comune.

Nell luogo temporale di John Cage c'è la grande depressione statunitense che trova al suo rientro dall'Europa, con la quale deve fare i conti, per la prima volta, per guadagnarsi da vivere. Lo fa a suo modo, sulle tracce di quello che negli anni settanta definirà anarchia:

I'm an anarchist. I don't know whether the adjective is pure and simple, or philosophical, or what, but I don't like government! And I don't like institutions! And I don't have any confidence in even good institutions.¹³

Alla fine degli anni settanta dedica¹⁴

¹²*idem*

¹³John Cage at Seventy: An Interview by Stephen Montague. American Music, Summer 1985. Ubu.com. Accessed May 24, 2007.

¹⁴Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts at John Cage's Database of Works www.johncage.org: This work is comprised of drawings by Henry David Thoreau, superimposed on 12 lines, each divided into 5+7+5 segments, the structure of Japanese Haiku poetry (a process similar to that Cage used in the composition of Renga). The tape recording used in this work was made by David Behrman. In performing this work, each individual haiku is to be followed by a silence equal to the length of time of the performance of the This score consists of 20 unnumbered pages plus title page with performance instructions. These 20 pages may be used in whole or in part by between 1 and 20 pianists. The performer(s) make(s) a program of a determined time length and then translates this to the page(s) to be played (with space equating to time). Each page of the score contains 5 systems, notated on 5 bars. Some pages contain very few events, while others are brimming. Most events are aggregates of notes to be played as a single ictus. Dynamics, resonances, overlappings, and interpenetrations are free. Cage's composing means involved both chance operations and use of the

Geometria

Dentro ogni forma, dietro ogni figura si nasconde una geometria. Questo nascondersi è come un silenzio che filtra alla superficie con linee sottili e rende intellegibili le forme senza che sia necessario comprenderle a fondo: è proprio tale muta eloquenza a comunicare allo sguardo il senso intimo di un'opera.

La geometria ha in sé elementi ineffabili, pur se immersa in visioni corrusche, in cosmi travolti dalle dissimmetrie o capovolti in spirali avvolgenti; e non è soltanto l'austera evidenza ortogonale di una struttura a farsi Geometria, ma una risonanza segreta a far brillare e fiammeggiare, a sollevare e sospendere, ad affermare o togliere al corpo della pittura il suo *necessario* silenzio.

Tra le caratteristiche non convenzionali di John Cage ce n'è per me una piuttosto curiosa: davanti ad una mastodontica produzione musicale, ad una quasi totale assenza di apparato critico strutturato, non è difficile individuare gli *stili musicali* di John Cage, dividendoli in quattro sezioni temporali scandite da date piuttosto precise: 1939, 1951, 1969.

Le prime opere sono caratterizzate da un cromatismo strutturato e dalla sperimentazione soprattutto con gli strumenti a percussione. Con *Firts Construction in Metal* del 1939 realizza la prima opera utilizzando strutture temporali. Nel 1951 con *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4* si compie il passaggio dall'organizzazione sistematica alla combinazione di elementi sistematici, gusti personali e indeterminazione casuale. Gli anni che seguirono il 1951 furono decisivi per lo sviluppo delle operazioni casuali.

è dal 1957 che Cage iniziò a concepire opere nelle quali tutti gli aspetti dell'interpretazione fossero indeterminati. Tutte le decisioni in merito ai suoni e alla loro successione sono delegate dal compositore all'esecutore; la partitura permette soltanto di assicurare una certa disciplina quanto al modo di prendere decisioni che produrranno dei risultati imprevedibili. In quegli anni *Fontana Mix*, *Cartridge Music*¹⁵ e la serie delle *Variations*, consisteva in fogli lucidi trasparenti, con linee,

imperfections found in the paper upon which the music was written. This work may be performed with *Atlas Eclipticalis* or *Song Books*. This score consists of 20 unnumbered pages plus title page with performance instructions. These 20 pages may be used in whole or in part by between 1 and 20 pianists. The performer(s) make(s) a program of a determined time length and then translates this to the page(s) to be played (with space equating to time). Each page of the score contains 5 systems, notated on 5 bars. Some pages contain very few events, while others are brimming. Most events are aggregates of notes to be played as a single ictus. Dynamics, resonances, overlappings, and interpenetrations are free. Cage's composing means involved both chance operations and use of the imperfections found in the paper upon which the music was written. This work may be performed with *Atlas Eclipticalis* or *Song Books*. All twelve haikus should be followed by the tape recording, equal in duration to performed time of all twelve haiku.

¹⁵ *Cartridge Music* at John Cage's Database of Works www.johncage.org:

This work was later used as music for the choreographed piece by Merce Cunningham entitled *Changing Steps*, with stage and costume design by Charles Atlas (from 1973, Mark Lancaster); still later, it was used for the choreographed pieces by Cunningham entitled *Exercise Piece II* and *Exercise*

punti e curve, a partire dalle quali si costruivano partiture (strutture, materiali e relazioni, applicabili non solo alla musica) che era possibile eseguire in diverse circostanze.

La regolarità e la continuità estetica di questa produzione fu interrotta nel 1969 con il brano *HPSCHD* per sette clavicembali amplificati e tape multicanale. La musica di Cage ri riappropria quindi di una notazione convenzionale in uninione con la tecnica del *collage*. L'anno successivo Cage pose le prime domande di composizione all'*I Ching*.

I procedimenti casuali sono solo uno strumento tra altri che Cage ha utilizzato per perseguire coerentemente un unico scopo: l'accettazione disciplinata, in contesti musicali, di ciò che fino ad allora era stato rifiutato. «Sono sempre stato dalla parte delle cose che non si devono fare», ha osservato una volta, «cercando il modo di rimettere in gioco gli elementi rifiutati»¹⁶.

L'artista cercherà di suscitare sentimenti più delicati, senza nome [...] Attualmente però lo spettatore è quasi sempre incapace di emozioni. Nell'opera d'arte cerca una mera imitazione della natura a scopo pratico. [...] certo l'immedesimazione (e la contrapposizione) non deve essere vacua o superficiale: anzi, l'atmosfera dell'opera deve rendere più coinvolgente e visionaria l'atmosfera in cui è immerso lo spettatore. [...] L'affinamento e la diffusione della loro voce nel tempo e nello spazio rimangono però un fatto soggettivo, che non esaurisce le potenzialità dell'arte.

Indeterminacy gets personal preference out of the compositional process.¹⁷

Cage claimed to be an anarchist. By that he didn't mean that everyone simply does whatever they want to or does things in a shoddy manner. If everybody did whatever they did as well as they could, there wouldn't be the need to refer to a higher authority.

Piece III. The word 'Cartridge' in the title refers to the cartridge of phonographic pick-ups, into the aperture of which is fitted a needle. In Cartridge Music, the performer is instructed to insert all manner of unspecified small objects into the cartridge; prior performances have involved such items as pipe cleaners, matches, feathers, wires, etc. Furniture may be used as well, amplified via contact microphones. All sounds are to be amplified and are controlled by the performer(s). The number of performers should be at least that of the cartridges, but not greater than twice the number of cartridges. Each performer makes his or her own part from the materials provided: 20 numbered sheets with irregular shapes (the number of shapes corresponding to the number of the sheet) and 4 transparencies, one with points, one with circles, another with a circle marked like a stopwatch, and the last with a dotted curving line, with a circle at one end. These transparencies are to be superimposed on one of the 20 sheets, in order to create a constellation from which one creates one's part. It is also possible to create other pieces from these materials, such as Duet for Cymbal or a Piano Duet. Cage also used Cartridge Music as a means to compose several of his lectures, including ?Where Are We Going? And What Are We Doing?? (1960), ?Rhythm, Etc.? (1962), ?Jasper Johns: Stories and Ideas? (1963), and ?On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work? (1961).

¹⁶William Brooks, *Scelte e Cambiamenti Nella Musica Recente di Cage* 1982

¹⁷Alvin Lucier, *Music* 109

He wanted to make a composition that was free of personal taste and memory, which existed outside the traditions of music, and was, above all, free of psychology. There are wonderful images in the *I Ching*? Fire in the Lake, The Wanderer, Inner Truth? but Cage didn't use them.

La situazione diventava abbastanza confusa, con le persone che ruotavano diverse manopole, senza poter in alcun modo prevedere il risultato delle proprie azioni. (Tom Darter 1982. Lettera a uno sconosciuto)

Cartridge Music prevede che ci siano numerose persone che eseguono programmi che hanno determinato per mezzo di materiali. Ma le azioni di una persona modificheranno in modo non intenzionale le azioni di un'altra, dal momento che le azioni prevedono dei cambiamenti nei controlli di tono e di volume. Così ci si può trovare a suonare qualcosa senza ottenere alcun suono. (Cole Gagne e Tracy Caras 1982)

...utilizza l'elettronica, ma fa uso anche di oggetti di scarto che sono parte integrante della nostra esistenza quotidiana. Abbiamo una situazione complessa [...] e degli oggetti a cui sono applicati dei *pick-up* [...] Si entra in una situazione simile a quando si imbocca il lungo tunnel del New Jersey. [...] Una persona può magari abbassare il volume, mentre qualcun altro sta suonando qualcosa. Cause ed effetti sono scollegati. Gli elementi personali sembrano far sì che il meccanismo non funzioni in modo proprio perfetto.

Rapporto con il concerto e la sala da concerto

Se c'è un concerto come questo il pubblico è in grado di sentire anche quando esce dalla sala, e i rumori non sembreranno loro così spiacevoli come avevano pensato. [...] È un tentativo di aprire le nostre menti a possibilità diverse da quelle che possiamo ricordare, e che già sappiamo che ci piacciono. Si deve far qualcosa che ci liberi dai nostri ricordi, dalle nostre preferenze. (David Sterrit 1982)

L'atto di formulare domande rappresenta, di fatto, un processo creativo.
È proprio quello di cui sono convinto.

Cartridge Music costituisce un buon esempio. In qualche modo è possibile affermare che Cartridge Music sempre come Cartridge Music. Quel pezzo manterrà la sua identità anche se da un evento all'altro potranno accadere molte cose diverse, e questo a causa dell'invenzione originaria del mezzo attraverso il quale i suoni operano, cioè le testine magnetiche stesse. Questo potrebbe consentirci di affermare che, in una certa misura, ciascun pezzo di John Cage suonerà sempre sia come qualcosa in sé che come un pezzo di John Cage. Pensa questo sia vero?

Parzialmente. Fino a che punto non è vero? Be, mi fa sempre piacere ricordare quanto avvenne a Beverly Hills mentre prendevo un drink con un'amica, di cui ho dimenticato il nome. Mentre stavamo parlando e bevendo, c'era un disco che suonava in un'altra stanza, e mi colpì perché si trattava di un

pezzo molto interessante. Le chiesi cosa fosse e lei rispose: «Non stai parlando sul serio vero?». Si trattava di un mio pezzo, e non lo avevo affatto riconosciuto.

E scopri di che pezzo si trattava?

Era proprio *Cartridge Music*. Quando David Tudor ed io lo registrammo per la Mainstream, l'etichetta discografica di Earle Brown, Earle ci chiese se desideravamo ascoltare il missaggio finale, e tutti e due rispondemmo che non volevamo sentirlo, e così quella fu probabilmente la prima volta che lo ascoltai. (Tom Darter 1982)



Heinz Karnine

1970. Karlheinz Stockhausen. *Mantra.*

In una presentazione del 2009 per la prima neozelandese di *Mantra*, Robin Maconie traccia i collegamenti storici tra la genialità di Stockhausen e una serie di semine musicali che negli anni precedenti ne hanno costruito il background immaginifico.

Il primo nome che Maconie collega a Stockhausen è quello di Arnold Schoenberg, mettendo in relazione gli intervalli iniziali di *Mantra* con alcuni tratti melodici dell'inizio dell'*Op. 11 N. 2* per pianoforte. Maconie mette in relazione la nota perno *La* attorno alla quale si muovono formule simmetriche con l'*Op. 27* di Webern e *Music for String, Percussion e Celesta* di Bartok:

The mirror-symmetry in both cases is significant, and also the date: both works were composed in 1936. For the postwar Darmstadt generation of serial composers, mirror-imagery takes the form of a symmetrical all-interval series, the utopian generative principle commended by Herbert Eimert, Stockhausen's mentor and coeditor of the periodical *Die Reihe*, and adopted by Boulez, Stockhausen, and Nono. [...] In *Mantra* a listener is able to detect echoes and allusions to a western tradition of music-making.¹⁸

Il collegamento tra Stockhausen e Boulez passa anche per la costruzione formale, per gli sviluppi interni della struttura che si contrae ed espande per tutta l'estensione della tastiera all'interno delle tessiture musicali, che Maconie collega alle *Structures* per due pianoforti del 1951-52.

L'ultima riflessione di Maconie sulle radici storiche di *Mantra* è relativa alla presenza delle percussioni. I nomi che qui collega sono quelli di John Cage, che

¹⁸ La simmetria speculare in entrambi i casi è significativa, e lo è anche la data: entrambe le opere furono composte nel 1936. Per la generazione postbellica dei compositori serialisti di Darmstadt, le immagini speculari presero la forma di una serie simmetrica che contemplasse tutti gli intervalli, un principio generativo utopico proposto da Herbert Eimert, mentore e coeditore di Stockhausen del periodico *Die Reihe*, e adottato da Boulez, Nono e Stockhausen stesso. [...] In *Mantra* l'ascoltatore è in grado di riconoscere gli echi e le allusioni alla tradizione musicale occidentale.

negli anni cinquanta raggiunge l'Europa con le sue sonorità pianistiche non convenzionali, e di Bela Bartok con la *Sonata per due pianoforti e percussione* sulla quale nel 1951 Stockhausen redige la sua tesi di diploma musicale.

altezze	4		2		5		3
durata regione	10	pausa 3	6	pausa 2	15	pausa 1	12
suddivisione	1	2	3	4	2	2	1

Tabella 1: Melodia - Formula - Regioni

	Andamento musicale	Battuta iniziale	Nota di partenza
1	Ripetizione regolare	12	La
2	Accento alla fine	61	Si
3	<i>Normale</i>	89	Sol#
4	gruppetti e acciacature attorno ad un tono centrale	125	Mi
5	Tremolo	205	Fa
6	Accordo (accentato)	282	Re
7	Accento all'inizio	445	Sol#
8	Connessione cromatica	488	Mib
9	Staccato	538	Reb
10	Ripetizioni irregolari (Codice Morse)	587	Do
11	Trilli	611	Sib
12	Accento <i>Sforzando</i>	641	Solb
13	Arpeggio come connessione	673	La

Tabella 2: Mantra consta di 13 grandi sezioni derivanti dalle 13 note della formula. Ogni sezione tratta un particolare andamento musicale, anch'esso derivato dal mantra.

```

1 SynthDef('shortwave', {
2     var level, sw1, sw1_d, sw1_f, sw1_t, sw2,
3         sw2_d, sw2_t;
4
5     level = Lag3.kr(In.kr(2).linlin(0, 1, -30, 0)
6                     , 0.1).dbamp;
7
8     sw1_d = Drand(({ rrand(0.02, 0.04) } ! 23),
9                   inf);
10    sw1_t = Duty.kr(sw1_d, 0, Dseq([1, 0], inf));
11    sw1_f = TChoose.kr(sw1_t, [1240, 2400, 2450])
12        + ({ LFDNoise3.kr(0.3, 40) } ! 3);
13    sw1 = SinOsc.ar(Lag3.kr(sw1_f, 0.01), 0,
14                    LFDNoise3.kr(0.3).range(-36, -24).dbamp);
15    sw1 = sw1 * Lag3.kr(Trig.kr(sw1_t, sw1_d),
16                        0.01);
17    sw1 = PitchShift.ar(sw1, 0.1, 1, 0.005,
18                        0.005);

```

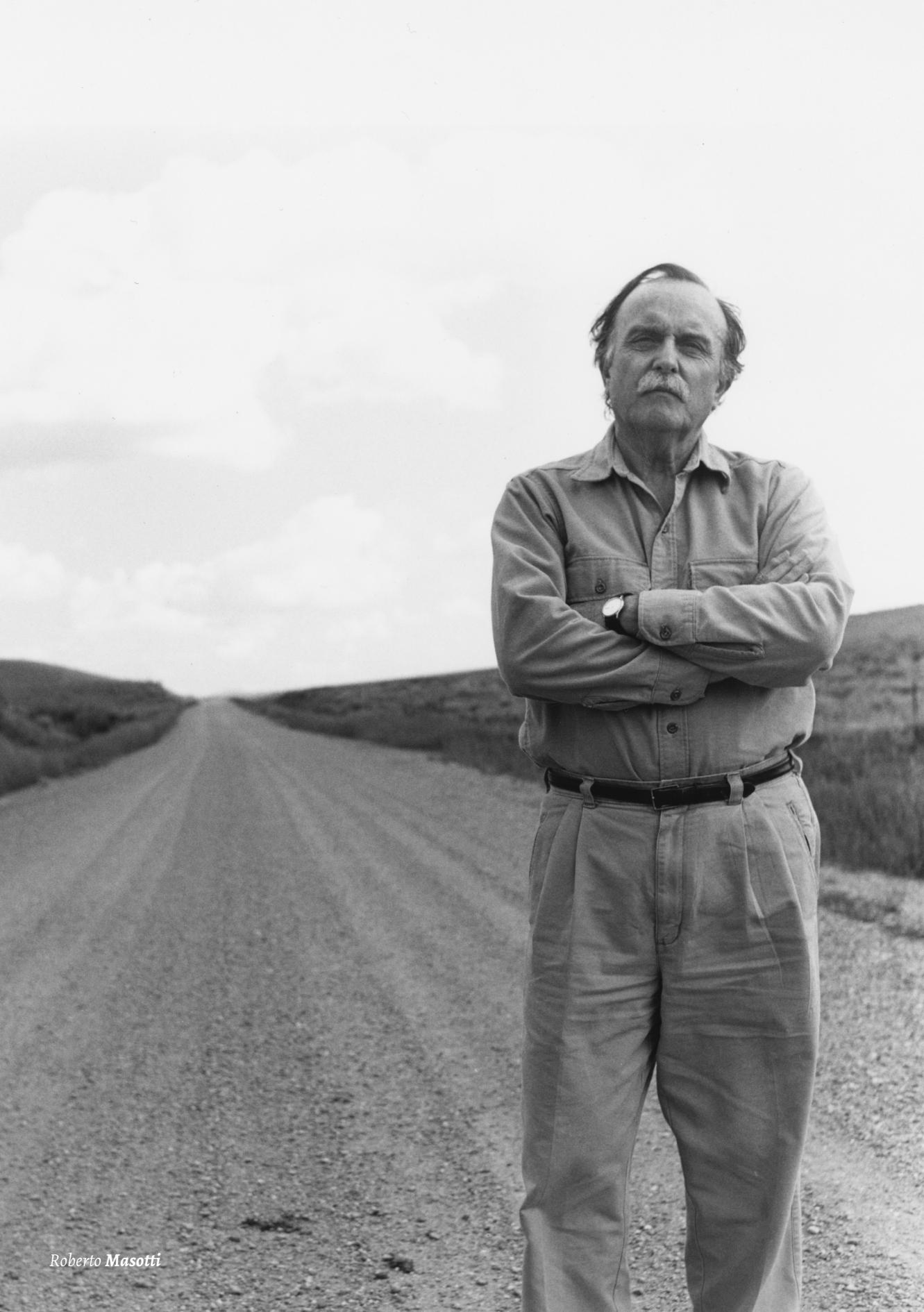
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
1	12	61	89	125	205	282	446	488	540	587	611	641	673
2	56	85	122	198	276	318	486	535	538	609	630	671	871
3	12	61	102	125	209	286	447	492	582	590	612	661	676
4	53	83	121	195	268	318	478	530	570	608	628	668	868
5	46	81	114	192	262	312	450	526	567	594	626	665	865
6	26	75	91	146	257	311	454	525	563	603	620	634	855
7	29	79	110	189	262	300	452	508	556	607	624	665	862
8	19	71	97	128	245	296	472	496	544	599	616	656	681
9	22	73	100	201	280	304	466	502	540	609	618	659	685
10	59	87	124	132	246	325	458	537	586	610	632	672	872
11	30	77	105	152	259	308	486	521	548	603	622	663	858
12	13	69	92	127	212	292	448	493	562	592	614	651	679

Tabella 3: Tabella dei 156 mantra (battute di inizio). La riga con le cifre romane indica le tredici sezioni mentre la prima colonna numera le dodici suddivisioni in sezioni. Da questa visualizzazione si possono notare alcune particolari condizioni come per esempio la partenza delle espansioni I.1 e I.3 alla stessa battuta. (da Richard Toop, Six Lectures from the Stockhausen Courses Kurten 2002)

```

13      sw2_d = Dxrand([0.6] ++ ({ rrand(0.02, 0.09)
14          } ! 15), inf);
15      sw2_t = Duty.kr(sw2_d, 0, Dseq([1, 0], inf));
16      sw2 = SinOsc.ar(960 + LFDNoise3.kr(0.2, 25),
17          0, -21.dbamp);
18      sw2 = sw2 * Lag3.kr(Trig.kr(sw2_t, TWChoose.
19          kr(sw2_t, [0.04, 0.09], [0.7, 0.3])), 0.005);
Out.ar(4, Mix([sw1, sw2]) * level);
}).add;
}

```



Roberto Masotti

1998. Alvin Lucier. *Waves Song.*

*Nella nostra anima c'è una incrinatura che, se sfiorata,
risuona come un vaso prezioso riemerso dalle profondità della terra*
Wassily Kandinsky - *Lo Spirituale nell'Arte*

Music of Changes // John ChAnGEs
Pierre Boulez

*Si dice che i compositori abbiano orecchio per la musica e
di solito significa che non sentono nulla che arrivi alle loro orecchie.
Le loro orecchie sono murate dai suoni di loro creazione.*
John Cage - *45' for a Speaker* (1954)

Ever Present

On 24 September 1960, I attended a concert by John Cage, David Tudor, Merce Cunningham and Carolyn Brown at La Fenice Theater in Venice. I had come to Venice that summer on a Fulbright Scholarship to study at the Benedetto Marcello Conservatory before going on to Rome where I would spend the next 2 years. The Cage-Tudor event came like a bolt out of the blue-all the protocols of the concert situation were violated. The concert began, as I remember, with David Tudor striding down the aisle of the theatre and diving under the piano, hitting the underside to make the first sound of the concert. Cage made an appearance playing a piano that rose up into the pit hydraulically. The four performers had cards upon which were written instructions regarding sounds or actions to be made and where to make them. The entire theatre was used-stage, aisles, balconies. The work was *Music Walk with Dancers* (1958). During that concert a man walked down the aisle and struck the piano with an umbrella and announced: "Now I am composer!" At the height of the pandemonium, Cage was tuning a radio that he used as a sound source, and the Pope came on asking for peace on earth.

That concert forever altered the way I thought about music. Until that time I had followed the conventional pattern of composer-performer-audience relationships. One would compose a work, wait for some soloist, ensemble or orchestra to perform it, then hope that the audience would like it. It was a lonely life; a waiting game.

di John Cage, in luogo degli antichi Greci, come avrebbe continuato Kandinsky.

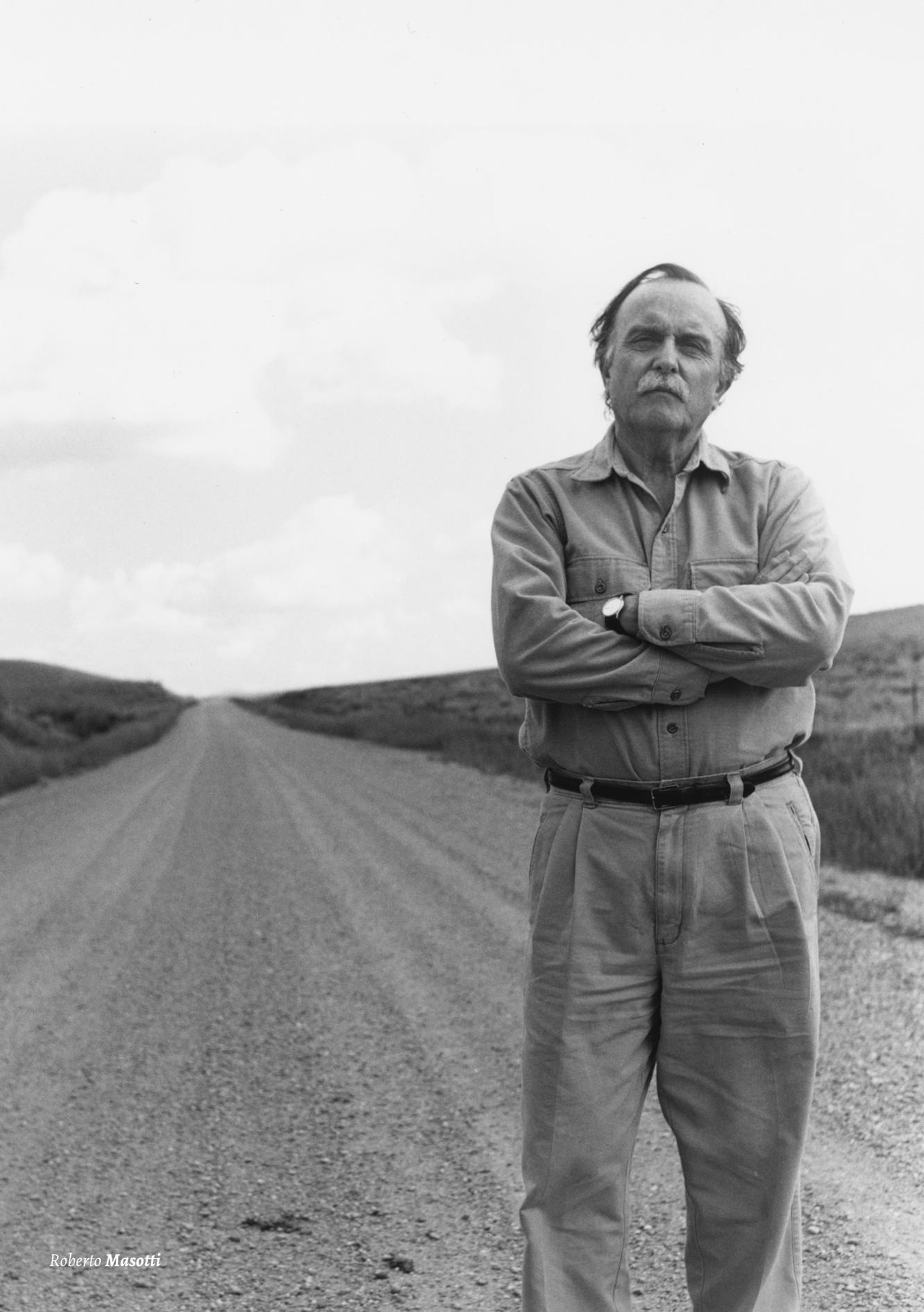
Ci deve essere un certo grado di consapevolezza in relazione al livello di comprensione-incomprensione del pensiero di John Cage. Ma ammettendo di averlo compreso, per quanto noi potremmo approfondire lo studio del suo pensiero e della sua musica, potremmo solo arrivare ad imitarne alcuni tratti stilistici. E se tentassimo di

```
1 // oscillazione sinistra che sale
2 // questa deve uscire sul canale 1
3 { SinOsc.ar(
4     Line.kr(
5         start: 60.midicps,
6         end: 84.midicps,
7         dur: 504,
8     ), 0, 0.5) }.play;
9
10 // oscillazione destra che scende
11 // questa deve uscire sul canale 2
12 { SinOsc.ar(
13     Line.kr(
14         start: 60.midicps,
15         end: 56.midicps,
16         dur: 252,
17     ), 0, [0, 0.5]) }.play;
18
19 // come far suonare eventi in successione?
20
21 // UP da c3 a c4 in 252
22 // DOWN da c3 a aes2 in 252
23 { SinOsc.ar([Line.kr(60.midicps, 72.midicps, dur:
24     252), Line.kr(60.midicps, 56.midicps, dur: 252)],
25     0, 0.5) }.play;
26
27 // UP da c3 a c4 in 252
28 // DOWN da c3 a aes2 in 252
29 { SinOsc.ar([Line.kr(72.midicps, 84.midicps, dur:
30     252), Line.kr(56.midicps, 47.midicps, dur: 252)],
31     0, 0.5) }.play;
```

```

29  (
30   SystemClock.sched(0.0,{ 
31     "00:00 starting point".postln;
32     x = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0, SinOsc.ar
33       ([Line.kr(60.midicps, 72.midicps, 252), Line.
34         kr(60.midicps, 56.midicps, 252.1)], 0, 0.5))})
35       .play;
36     nil;
37   });
38 
39   SystemClock.sched(252.0,{ 
40     "252 bottom cue".postln;
41     x.free;
42     y = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0, SinOsc.ar
43       ([Line.kr(72.midicps, 84.midicps, 252), Line.
44         kr(56.midicps, 47.midicps, 252.1)], 0, 0.5))})
45       .play;
46     nil;
47   });
48 
49   SystemClock.sched(504.0,{ 
50     "middle point".postln;
51     y.free;
52     nil;
53   });
54   s.record(duration:504);
55 )

```



Roberto Masotti

2002. Alvin Lucier.

Ever Present.

*Nella nostra anima c'è una incrinatura che, se sfiorata,
risuona come un vaso prezioso riempito dalle profondità della terra*
Wassily Kandinsky - *Lo Spirituale nell'Arte*

Music of Changes // John ChAnGES
Pierre Boulez

*Si dice che i compositori abbiano orecchio per la musica e
di solito significa che non sentono nulla che arrivi alle loro orecchie.
Le loro orecchie sono murate dai suoni di loro creazione.*
John Cage - *45' for a Speaker* (1954)

Ever Present

On 24 September 1960, I attended a concert by John Cage, David Tudor, Merce Cunningham and Carolyn Brown at La Fenice Theater in Venice. I had come to Venice that summer on a Fulbright Scholarship to study at the Benedetto Marcello Conservatory before going on to Rome where I would spend the next 2 years. The Cage-Tudor event came like a bolt out of the blue-all the protocols of the concert situation were violated. The concert began, as I remember, with David Tudor striding down the aisle of the theatre and diving under the piano, hitting the underside to make the first sound of the concert. Cage made an appearance playing a piano that rose up into the pit hydraulically. The four performers had cards upon which were written instructions regarding sounds or actions to be made and where to make them. The entire theatre was used-stage, aisles, balconies. The work was *Music Walk with Dancers* (1958). During that concert a man walked down the aisle and struck the piano with an umbrella and announced: "Now I am composer!" At the height of the pandemonium, Cage was tuning a radio that he used as a sound source, and the Pope came on asking for peace on earth.

That concert forever altered the way I thought about music. Until that time I had followed the conventional pattern of composer-performer-audience relationships. One would compose a work, wait for some soloist, ensemble or orchestra to perform it, then hope that the audience would like it. It was a lonely life; a waiting game.

di John Cage, in luogo degli antichi Greci, come avrebbe continuato Kandinsky.

Ci deve essere un certo grado di consapevolezza in relazione al livello di comprensione-incomprensione del pensiero di John Cage. Ma ammettendo di averlo compreso, per quanto noi potremmo approfondire lo studio del suo pensiero e della sua musica, potremmo solo arrivare ad imitarne alcuni tratti stilistici. E se tentassimo di

```
1 // oscillazione sinistra che sale
2 // questa deve uscire sul canale 1
3 { SinOsc.ar(
4     Line.kr(
5         start: 60.midicps,
6         end: 84.midicps,
7         dur: 504,
8     ), 0, 0.5) }.play;
9
10 // oscillazione destra che scende
11 // questa deve uscire sul canale 2
12 { SinOsc.ar(
13     Line.kr(
14         start: 60.midicps,
15         end: 56.midicps,
16         dur: 252,
17     ), 0, [0, 0.5]) }.play;
18
19 // come far suonare eventi in successione?
20
21 // UP da c3 a c4 in 252
22 // DOWN da c3 a aes2 in 252
23 { SinOsc.ar([Line.kr(60.midicps, 72.midicps, dur:
24     252), Line.kr(60.midicps, 56.midicps, dur: 252)],
25     0, 0.5) }.play;
26
27 // UP da c3 a c4 in 252
28 // DOWN da c3 a aes2 in 252
29 { SinOsc.ar([Line.kr(72.midicps, 84.midicps, dur:
30     252), Line.kr(56.midicps, 47.midicps, dur: 252)],
31     0, 0.5) }.play;
```

```

29  (
30   SystemClock.sched(0.0,{ 
31     "00:00 starting point".postln;
32     x = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0, SinOsc.ar
33       ([Line.kr(60.midicps, 72.midicps, 252), Line.
34         kr(60.midicps, 56.midicps, 252.1)], 0, 0.5))})
35       .play;
36     nil;
37   });
38 
39   SystemClock.sched(252.0,{ 
40     "252 bottom cue".postln;
41     x.free;
42     y = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0, SinOsc.ar
43       ([Line.kr(72.midicps, 84.midicps, 252), Line.
44         kr(56.midicps, 47.midicps, 252.1)], 0, 0.5))})
45       .play;
46     nil;
47   });
48 
49   SystemClock.sched(504.0,{ 
50     "middle point".postln;
51     y.free;
52     nil;
53   });
54   s.record(duration:504);
55 )

```



Kai Bienart

2003. Agostino di Scipio.

Audible Ecosystemic 2A.

una citazione
Un Autore - Un Titolo

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetuer id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.

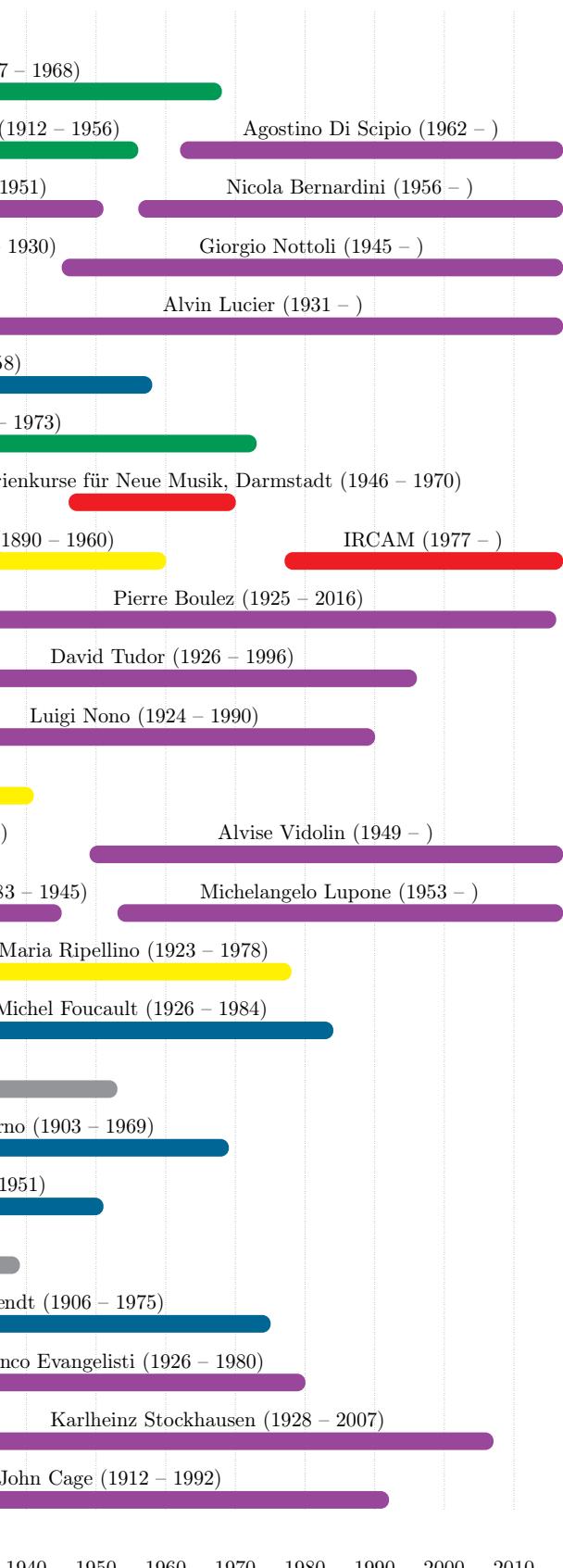
Nam dui ligula, fringilla a, euismod sodales, sollicitudin vel, wisi. Morbi auctor lorem non justo. Nam lacus libero, pretium at, lobortis vitae, ultricies et, tellus. Donec aliquet, tortor sed accumsan bibendum, erat ligula aliquet magna, vitae ornare odio metus a mi. Morbi ac orci et nisl hendrerit mollis. Suspendisse ut massa. Cras nec ante. Pellentesque a nulla. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Aliquam tincidunt urna. Nulla ullamcorper vestibulum turpis. Pellentesque cursus luctus mauris.

Nulla malesuada porttitor diam. Donec felis erat, congue non, volutpat at, tincidunt tristique, libero. Vivamus viverra fermentum felis. Donec nonummy pellentesque ante. Phasellus adipiscing semper elit. Proin fermentum massa ac quam. Sed diam turpis, molestie vitae, placerat a, molestie nec, leo. Maecenas lacinia. Nam ipsum ligula, eleifend at, accumsan nec, suscipit a, ipsum. Morbi blandit ligula feugiat magna. Nunc eleifend consequat lorem. Sed lacinia nulla vitae enim. Pellentesque tincidunt purus vel magna. Integer

non enim. Praesent euismod nunc eu purus. Donec bibendum quam in tellus.
Nullam cursus pulvinar lectus. Donec et mi. Nam vulputate metus eu enim.
Vestibulum pellentesque felis eu massa.

Quisque ullamcorper placerat ipsum. Cras nibh. Morbi vel justo vitae lacus
tincidunt ultrices. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. In
hac habitasse platea dictumst. Integer tempus convallis augue. Etiam facilisis.
Nunc elementum fermentum wisi. Aenean placerat. Ut imperdiet, enim sed
gravida sollicitudin, felis odio placerat quam, ac pulvinar elit purus eget enim.
Nunc vitae tortor. Proin tempus nibh sit amet nisl. Vivamus quis tortor vitae
risus porta vehicula.

Fusce mauris. Vestibulum luctus nibh at lectus. Sed bibendum, nulla a
faucibus semper, leo velit ultricies tellus, ac venenatis arcu wisi vel nisl.
Vestibulum diam. Aliquam pellentesque, augue quis sagittis posuere, turpis
lacus congue quam, in hendrerit risus eros eget felis. Maecenas eget erat in
sapien mattis porttitor. Vestibulum porttitor. Nulla facilisi. Sed a turpis eu
lacus commodo facilisis. Morbi fringilla, wisi in dignissim interdum, justo
lectus sagittis dui, et vehicula libero dui cursus dui. Mauris tempor ligula sed
lacus. Duis cursus enim ut augue. Cras ac magna. Cras nulla. Nulla egestas.
Curabitur a leo. Quisque egestas wisi eget nunc. Nam feugiat lacus vel est.
Curabitur consectetur.



1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010

1700 – 2017

Musicians

Music Facilities

Philosophers

Painters

Poets and Prose Writers

Others

Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

Immanuel Kant (1724 – 1804)

1700 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810