

Giuseppe SILVI

l'invito all'ascolto

COME/01
esecuzione ed interpretazione della
musica elettroacustica
2016/2017

draft 002
December 12, 2017

Conservatorio di Musica S. Cecilia di Roma
DIPARTIMENTO DI MUSICA ELETTRONICA
Esecuzione ed Interpretazione della Musica Elettronica - COME/o1
Anno accademico 2016/2017

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.

Contents

Introduzione	5
Suono. Segno. Interpretazione.	7
Karlheinz Stockhausen.	
<i>Studie II.</i> 1956	9
John Cage. <i>Imaginary Landscape n. 3.</i> 1942	11
John Cage. <i>Cartridge Music.</i> 1960	13
Karlheinz Stockhausen. <i>Mantra.</i> 1970	19
Alvin Lucier. <i>Waves Song.</i> 1998 – Ever Present. 2002	21
Agostino di Scipio. <i>Audible Ecosystemic 2A.</i> 2003	25

Introduzione

Fare repertorio nel senso più completo è imparare ad ascoltare. Crescere in un processo analitico-conoscitivo che amplifichi le capacità percettive, suonando. In questa direzione diviene superfluo chiedersi *perché fare repertorio* (per imparare ad ascoltare risponderemmo) ma sorge immediatamente 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 stratificherà come pietra calcarea nel sapere sociale. Solo in questo senso il repertorio può, al pari della scrittura, è esercizio, necessità, nutrimento della percezione. Si procede a strati. 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.

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 conflanti 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.

Giovanni 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)

...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]¹

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, poe-

sia 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 scansione metrica. Il testo musicale è prescrizione di un insieme di azioni e contemporaneamente è una prima oggettivazione di senso².

Queste considerazioni

¹controllare bene citazione isidoro di siviglia

²Gianmario 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*

Karlheinz Stockhausen.

Studie II. 1956

*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)

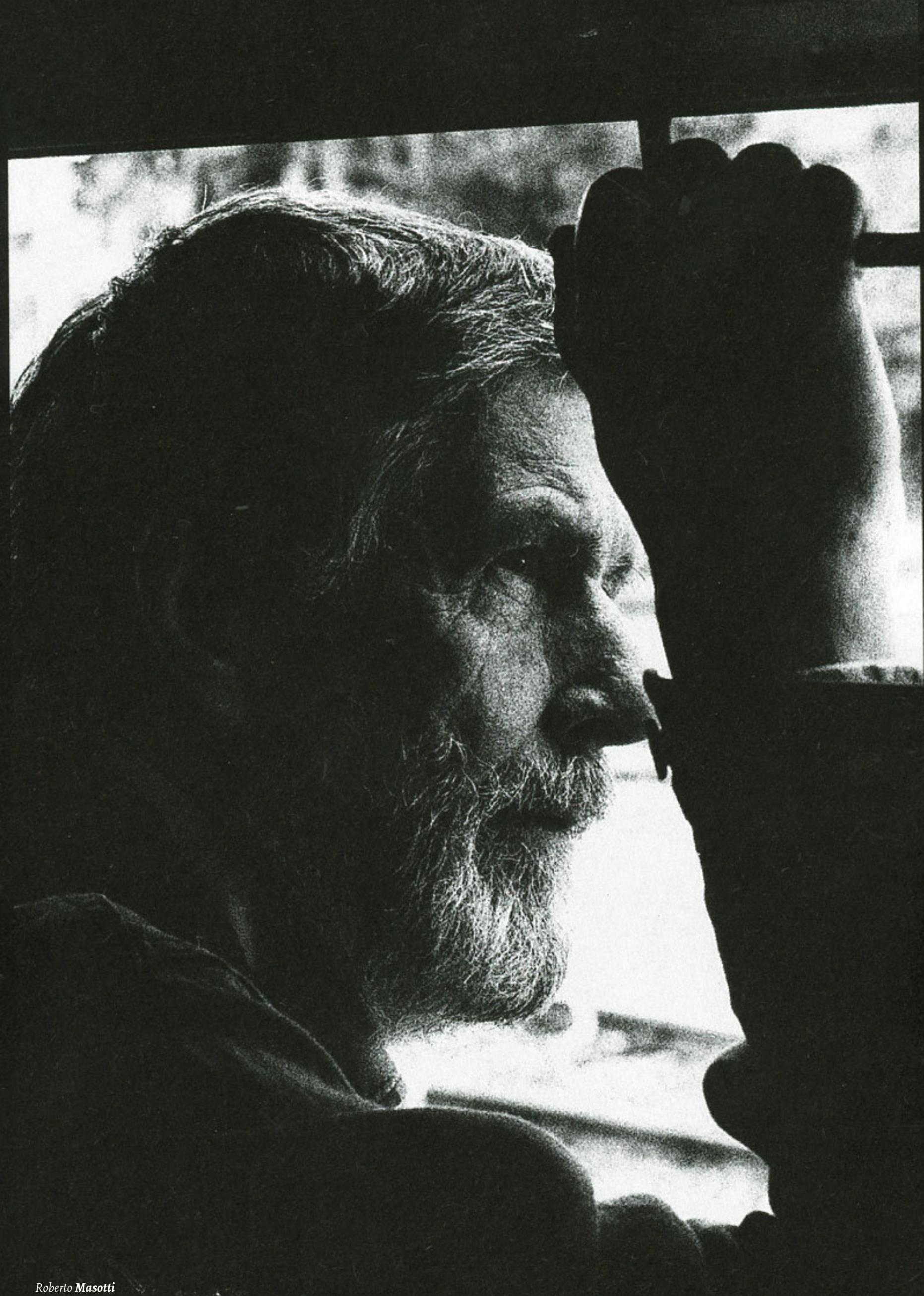
La prima volta che ho realizzato lo *Studie II* di Stockhausen è stato nel 2008 per l'esame di *Analisi e Sintesi I* al mio primo anno del *Triennio di Musica Elettronica* a Roma. Ho recuperato i miei appunti di realizzazione, rielaborato la procedura che ripropongo in questo capitolo con qualche accorgimento 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 ridare 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 interiore³...

³Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE. 1989



Roberto Masotti

John Cage.

Imaginary Landscape n. 3. 1942

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

// Continuously Variable Frequency Record
(
SynthDef("continuously-variable-frequency", { arg out=0;
    Out.ar(out,
        SinOsc.ar(LFNoise2.ar(0.5).range(400, 4000), 0, 0.2))
}).play;
s.record(duration:900, numChannels:0);
)

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


John Cage.

Cartridge Music. 1960

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 ridare 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 interiore⁴...

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 anima⁵.

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 tensioni⁶.

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.

Nel 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

⁴Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE. 1989

⁵idem

⁶idem

⁷John Cage at Seventy: An Interview by Stephen Montague. American Music, Summer 1985. Ubu.com. Accessed May 24, 2007.

⁸Score (*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 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

don't have any confidence in even good institutions.⁷

Alla fine degli anni settanta dedica⁸

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*⁹ e la serie delle *Variations*, consisteva in fogli lucidi trasparenti, con linee, 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 unione 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

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.

⁹ *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 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).

¹⁰ William Brooks, *Scelte e Cambiamenti Nella Musica Recente di Cage* 1982

¹¹ Alvin Lucier, *Music* 109

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»¹⁰.

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.¹¹

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.

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 apriore 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)



Karlheinz Stockhausen.

Mantra. 1970

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)

1969 quattro persone che chiacchierano di questo e quello in una macchina tra medicine connecticut e boston. lungo la strada scrive su una busta che aveva in tasca una melodia che contiene tutte e dodici le note. un anno dopo inizia il suo lavoro per due pianoforti e riprende questa melodia. tutta la melodia stirata sull'intera durata del brano, un'ora. e contemporaneamente compressa nella più piccola porzione temporale. ogni nota a sua volta richiamava a se tutte le altre note rendendo per ognuno di questi punti il complesso delle 12 note. Il tutto somiglia molto ad un sistema di stelle.

tutta la melodia è il mantra, come fosse una formula. ci sono 4 regioni separate da pause. la prima regione è formata da 4 note. la seconda da 2. la terza da 5 la quarta da 3

mirror

spiegherà come il mantra, la formula, può essere usata per l'intera composizione, per fare questo ho bisogno della variazione

trovare qualcosa sulle lezioni inglesi?

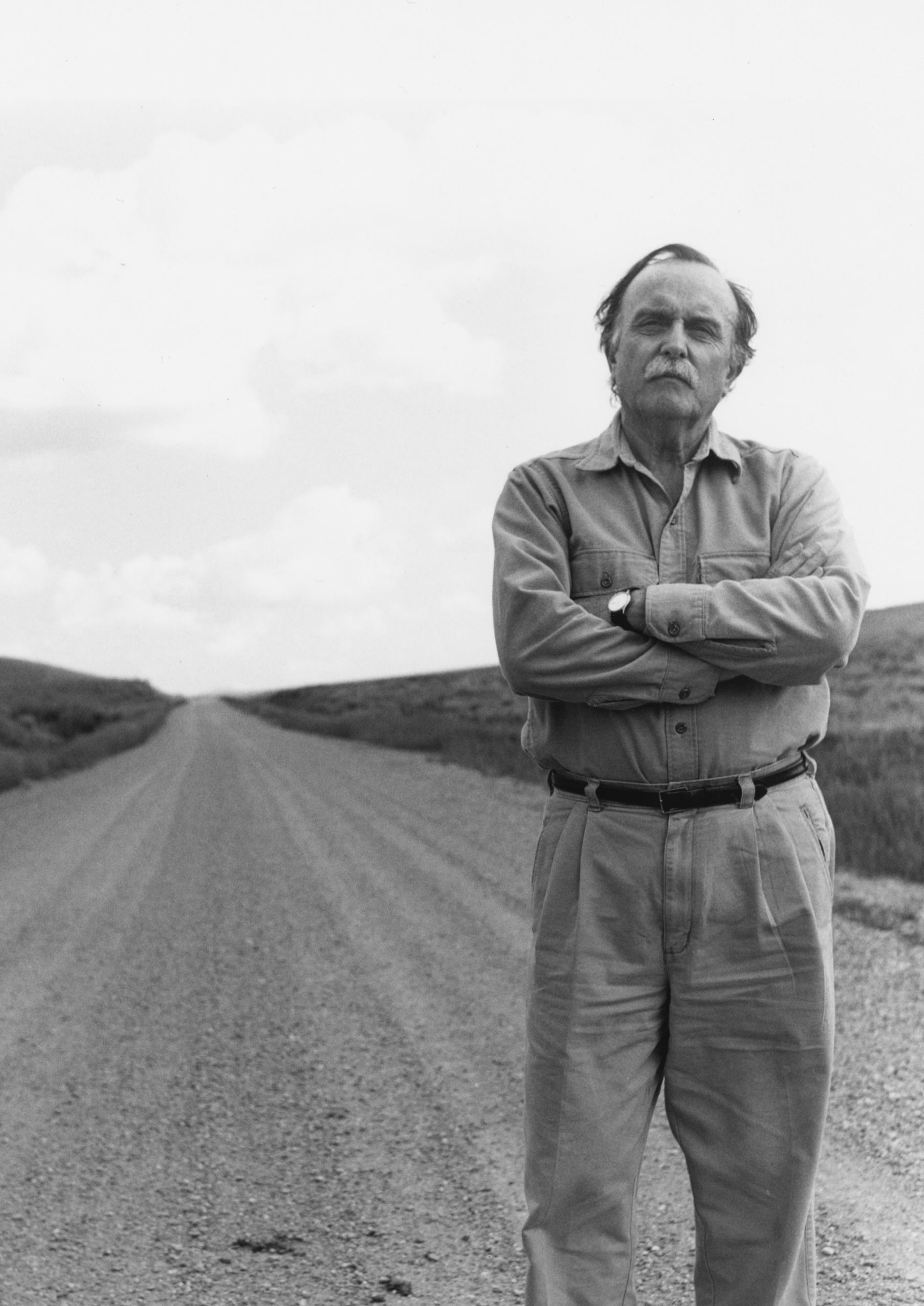
dobbiamo immaginare come se ogni nota determina un'intera sezione di una certa composizione

combinare le sezioni tra loro con la tecnica delle variazioni

non ho costruito la formula sulla base di una scala cromatica

Table 1: Melodia - Formula - Regioni

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



Alvin Lucier.

Waves Song. 1998

Ever Present. 2002

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

```
// oscillazione sinistra che sale
// questa deve uscire sul canale 1
{ SinOsc.ar(
  Line.kr(
    start: 60.midicps,
    end: 84.midicps,
    dur: 504,
  ), 0, 0.5 ).play;

// oscillazione destra che scende
// questa deve uscire sul canale 2
{ SinOsc.ar(
  Line.kr(
    start: 60.midicps,
    end: 56.midicps,
    dur: 252,
  ), 0, [0, 0.5] ).play;

// come far suonare eventi in successione?

// UP da c3 a c4 in 252
// DOWN da c3 a aes2 in 252
{ SinOsc.ar([Line.kr(60.midicps, 72.
  midicps, dur: 252), Line.kr(60.midicps
  , 56.midicps, dur: 252)], 0, 0.5) .
  play;

// UP da c3 a c4 in 252
// DOWN da c3 a aes2 in 252
{ SinOsc.ar([Line.kr(72.midicps, 84.
  midicps, dur: 252), Line.kr(56.midicps
  , 47.midicps, dur: 252)], 0, 0.5) .
  play;
```

```

(
    SystemClock.sched(0.0,{
        "00:00 starting point".postln;
        x = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0,
            SinOsc.ar([Line.kr(60.midicps,
                72.midicps, 252), Line.kr(60.
                midicps, 56.midicps, 252.1)], 0,
                0.5))).play;
        nil;
    });

    SystemClock.sched(252.0,{
        "252 bottom cue".postln;
        x.free;
        y = SynthDef.new("sinosc", { Out.ar(0,

```

SinOsc.ar([Line.kr(72.midicps,
 84.midicps, 252), Line.kr(56.
 midicps, 47.midicps, 252.1)], 0,
 0.5))).play;
 nil;
});

SystemClock.sched(504.0,{
 "middle point".postln;
 y.free;
 nil;
});
s.record(duration:504);
)



Agostino di Scipio.

Audible Ecosystemic 2A. 2003

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, consectetuer 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 duí, et vehicula libero duí cursus duí. 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.

Charles Darwin (1809)

1700 – 2017

- *Musicians*
- *Music Facilities*
- *Philosophers*
- *Painters*
- *Poets and Prose Writers*
- *Others*

Charles Baudelaire (1821)

Gustave Courbet (1851)

Gustave Flaubert

Henry David Thoreau (1817)

Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Camillo Benso

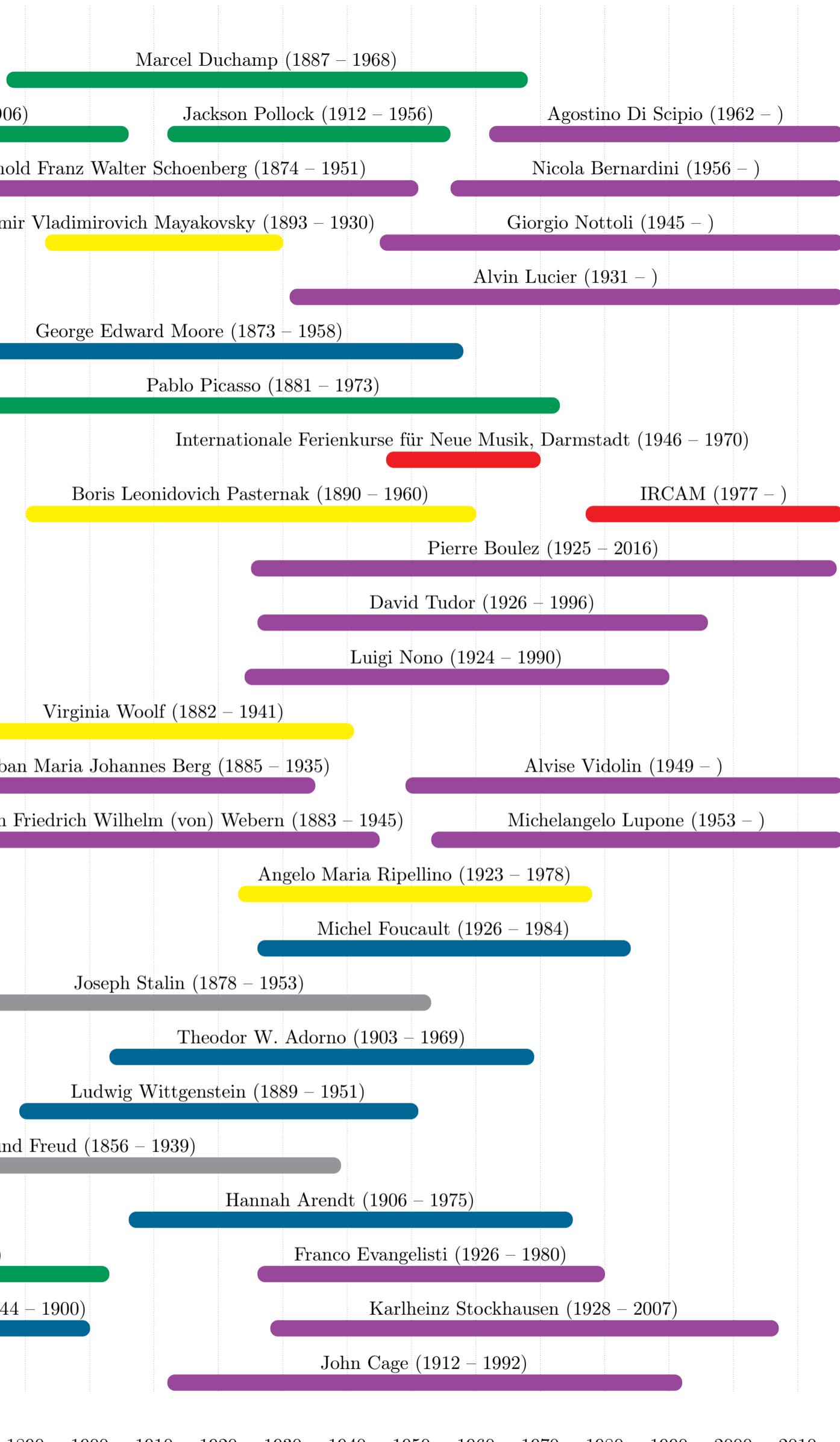
Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

Friedrich Schiller

Immanuel Kant (1724 – 1804)

Karl Heinrich Marx

1700 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810 1820 1830 1840 1850



1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010