

John Cage – Music of Changes – Il punto di vista di un fisico

Carlo Cosmelli – Dipartimento fisica, Sapienza Università di Roma

*Rivista Alfabetà2, numero monografico su John Cage - Novembre 2012*

L'autore di questo articolo è un fisico, non un musicista, solo un amante della musica, e neanche di quella contemporanea, quindi chi non volesse accettare a priori quello che scriverò è autorizzato ad affermare «Ma questo che ne può sapere di John Cage? » e passare all'articolo successivo.

#### ATTENZIONE

LA SCRITTURA DI QUESTO ARTICOLO E' UNA ESPERIENZA UNICA E NON PUO' ESSERE RIPETUTA

In questo pezzo vorrei analizzare le composizioni create da John Cage a partire dal 1950 (in particolare la prima "Music of Changes" scritta per pianoforte-solo nel 1951) utilizzando una nuova tecnica di composizione. Per ragioni che chiarirò in seguito, legate alla visione di Cage della realtà, voglio puntualizzare che ho scritto questo pezzo SENZA AVER ASCOLTATO I BRANI DI CUI PARLO.

La novità introdotta da John Cage è la generazione casuale della sequenza delle note (in altezza, durata e volume) che compongono il pezzo. Questa casualità (aleatorietà) diventerà poi la caratteristica di base della corrente compositiva denominata Alea, utilizzata in svariate modalità da alcuni compositori del '900<sup>1</sup>.

Cage genera le sue sequenze casuali partendo dal libro cinese degli oracoli: *I' Ching*, il libro dei mutamenti (*Book of Changes*), scritto in Cina e completato intorno al 200 a.c.; un testo fondamentale nell'ambito della cultura cinese, in cui trovano le loro radici il Confucianesimo e il Taoismo, con forti legami allo Zen e discusso approfonditamente da C.G. Joung che ne scrisse la prefazione all'edizione in inglese del 1948. Come "funziona" *I' Ching*? Si parte da una domanda rivolta all'oracolo su di una specifica situazione del presente. Quindi si prendono 3 monete che vengono lanciate 6 volte, con un certo meccanismo<sup>2</sup> si costruiscono degli esagrammi (gruppi di 6 simboli) e si arrivano ad avere 64 possibili risultati per ogni sestupla di lanci (il primo segno). La sequenza dei 6 simboli del primo segno determina poi la *mutazione* in un altro dei 64 segni (il secondo segno), per cui alla fine avrò  $64 \times 64 = 4096$  risultati possibili. Il primo segno rappresenta la situazione presente, il segno mutato invece la sua possibile evoluzione, il *cambiamento*. A questo punto si legge l'oracolo che, dando una interpretazione per ogni coppia di segni, fornisce la "risposta" alla domanda iniziale.

Il significato dato dalla cultura cinese all'operazione di interrogare l'oracolo lanciando le monete, è legato ad una visione olistica del mondo, in cui ogni nostro atto è determinato da tutta la realtà, per cui anche il lancio delle monete, ed il relativo risultato, non è casuale, ma è determinato dal momento presente, e così la sua evoluzione.

Analogamente, a partire da questi 4096 risultati, con una opportuna associazione di ogni risultato ad una nota descritta da altezza, durata e volume, o ad una pausa di lunghezza variabile, J. Cage compone il pezzo di musica lanciando per N volte le monete ed "estraendone" lo spartito. Dal punto di vista tecnico questo è (quasi) tutto. Quale significato ha questa operazione per Cage, come autore, e per noi, come ascoltatori? A partire dagli anni '40 Cage si interessa di culture orientali, in particolare studia per tre anni lo Zen assimilandone profondamente la visione del mondo che gli trasmette D. T. Suzuki, il suo maestro. Da questo punto in poi Cage cerca di immergersi nel flusso di tutto ciò che avviene, rifiutando l'intervento

---

<sup>1</sup> Talvolta viene utilizzato il termine "indeterminazione" al posto di casualità, mettendo il processo di composizione in relazione al Principio di Indeterminazione della meccanica quantistica. Nulla di più errato. L'indeterminazione utilizzata da J. Cage (che in questa sede non viene trattata) è semplicemente il lasciare alla libera scelta dei vari orchestrali il tempo di inizio della loro parte. L'indeterminazione della fisica non c'entra nulla, sarebbe come dire che i colori ad olio servono a condire un'insalata colorata.

<sup>2</sup> Per i dettagli vedi p.e. la voce *I Ching* su Wikipedia.

deterministico del compositore, che creerebbe un muro fra il compositore e il mondo esterno «ciò che importa è immettere l'individuo nella corrente, nel flusso di ciò che avviene. Per farlo bisogna abbattere questo muro, quindi affievolire i gusti, la memoria e le emozioni...io voglio avere delle emozioni, ma senza esserne schiavo»<sup>3</sup>.

Ma questa operazione di "estrazione" delle note equivale ad una estrazione casuale o c'è qualcosa di più? Quando Cage lancia le sue monete per "comporre" il pezzo, dal suo punto di vista, sta facendo un'operazione di estrazione delle note dalla realtà che non è quella casuale associata al caso "matematico", ma ha una profonda relazione con il momento in cui l'operazione viene eseguita: «Il caso della fisica contemporanea, quello delle *random operations*, corrisponde a una distribuzione *uguale* di avvenimenti. Il caso a cui ho fatto ricorso, quello delle *chance operations*, è alquanto differente. Presuppone distribuzioni *inequali* di elementi. E' ciò che ci dà il libro cinese degli oracoli. *I Ching*»<sup>4</sup>. Ha senso fare questa distinzione? Per rispondere può essere utile riportare il commento di C.G. Jung del 1947: «l'immagine cinese del momento contiene ogni particolare fino al più minuto dettaglio, perché l'istante osservato è il totale di tutti gli ingredienti...vi sono degli antiquari che sapranno informarci dell'epoca, della provenienza e dell'artefice di certi oggetti d'arte o d'un pezzo di mobilio con un'accuratezza impressionante, e vi sono persino degli astrologi che sanno dire senza nessuna previa conoscenza della natività quale fu la posizione del sole o della luna nonché il segno zodiacale che sorgeva all'orizzonte al momento della nascita di un individuo». Questi due esempi sono posti sullo stesso piano, ma, mentre il primo (l'antiquario) è corretto – si tratta di nient'altro che del metodo scientifico di interpretazione della realtà in seguito a ben definite relazioni di causa-effetto – il secondo invece (l'astrologo) è platealmente non vero, come mostrato ampiamente anche da seri esperimenti condotti negli ultimi venti anni.

E' difficile per chi si occupa di Scienza accettare questo punto di vista, anche se non banalmente falsificabile (non così la ciarlataneria dell'astrologia). Ovviamente ognuno è padrone di attribuire ad alcuni fatti interpretazioni più o meno complesse al di fuori di quelle legate al buon senso, o se vogliamo alle "sensate esperienze" galileiane; ma, alla luce delle attuali conoscenze, il risultato del lancio delle monete non può essere considerato altro che il prodotto di un evento stocastico (casuale e imprevedibile) che segue una distribuzione descrivibile dalle usuali leggi della statistica, ed a cui non sembra avere senso attribuire alcun significato ulteriore. A maggior ragione c'è il comportamento di Cage negli anni successivi, che corrobora quanto detto. Infatti, mentre inizialmente gli esagrammi dell'I Ching erano ottenuti dal lancio delle monete, quindi secondo la modalità dell'*evento influenzato dal presente*, negli anni successivi Cage utilizzerà direttamente un foglio di calcolatore, con la stampa di tutti i 4096 esagrammi, e da cui lui estrarrà quelli corrispondenti alla domanda fatta (la domanda tipica essendo: che nota devo scrivere sullo spartito?). Come sceglieva Cage i segni da questa stampa? La scelta era veramente "casuale" come lui desiderava, o non era viziata dal fatto che il compositore conosceva oramai le corrispondenze fra i segni e le note da scrivere?

Ora mettiamoci dal punto di vista di chi ascolta un brano *aleatorio* di John Cage. Si noti che questa posizione è contraria ad ogni teoria Zen, secondo la quale bisogna considerare chi ascolta un tutt'uno con chi compone. John Cage stesso, nella sua autobiografia, dichiara: «La mia musica preferita è la musica che non ho ancora sentito. Non sento la musica che scrivo. Scrivo per sentire la musica che non ho ancora sentito». E' per questo motivo che nello scrivere quest'articolo, in accordo con lo spirito Zen, non ho voluto ascoltare la musica che J. Cage ha scritto: per non subire un'emozione che avrebbe potuto interferire con il mio giudizio. Dal punto di vista formale la domanda quindi diventa: la musica *aleatoria* è differente da una sequenza casuale di note creata da un generatore di note casuali? Dal punto di vista formale no. Se la procedura è quella usata non c'è modo di fare una distinzione fra le due, mentre è chiaramente

---

<sup>3</sup> John Cage, *Per gli uccelli*, conversazioni con Daniel Charles, p. 46, Controsegna (1999).

<sup>4</sup> John Cage, op. cit., p.73.

riconoscibile, per esempio, uno spartito di J.S. Bach che, anche solo graficamente, mostra una struttura creata da un processo non casuale.

Dal punto di vista dell'ascoltatore potremmo obiettare come il critico Alan Watts: «Ci sono oggi, in occidente, degli artisti che invocano la testimonianza Zen per giustificare l'arbitraria gratuità di quel che essi fanno quando incorniciano tele bianche, compongono(?) una musica silenziosa...». A questa affermazione John Cage risponde: « ...Watts ha scritto questo testo in un'epoca in cui non aveva letto i miei libri...quando li lesse cambiò opinione». Quindi, secondo questa risposta di Cage, anche un illustre critico musicale necessita delle "spiegazioni" dell'autore per apprezzare la sua musica. Ma questo è molto più che creare il muro delle emozioni, è un pesantissimo intervento dell'autore sull'ascoltatore. Il che è in contraddizione sia con precedenti affermazioni di Cage<sup>5</sup>, che con lo spirito Zen che prevederebbe invece la possibilità di gustare la musica immergendosi nell'ambiente e lasciandosi attraversare dalle sensazioni. Oppure presuppone, da parte dell'ascoltatore, un livello così alto di conoscenza delle discipline orientali, da riuscire a raggiungere l'illuminazione Zen al solo ascolto della sua musica.

In conclusione il mio punto di vista è che non ci sia né ci possa essere nessuna differenza fra la musica scritta lanciando le monete dell'I Ching ed una qualunque serie casuale di note create da un calcolatore. Trovo inoltre una notevole contraddizione interna al pensiero di Cage sul come porsi per ascoltare alcune sue composizioni.

NOTA FINALE: dopo aver scritto il pezzo ho ascoltato un brano tratto da Music of Changes. Non ritengo di dover cambiare nulla di ciò che ho scritto. La conoscenza delle motivazioni concettuali di John Cage non mi ha aiutato nell'ascolto del primo brano dell'opera. Altre sue opere, non *aleatorie*, mi sono piaciute.

---

<sup>5</sup> Ad uno spettatore che gli chiedeva come capire la musica senza averla studiata, Cage nel 1937 rispondeva (circa) « non serve conoscere la musica, così come non è necessario conoscere il lavoro del falegname per utilizzare ed apprezzare una sedia».

---

E' illuminante a tal proposito, quanto scritto da James Pritchett, studioso e conoscitore di Cage « I took his manuscripts and reconstructed the precise systems of composition used to create each work. In a few cases these systems had been described by Cage in his writings, but in others the procedures used were a complete mystery to me -- and, after a thirty-year interval, to Cage himself ». Quindi sembra che lo stesso Cage non si ricordasse più il metodo utilizzato per creare le sue composizioni. Cosa che, dal suo punto di vista, non aveva in ogni caso nessuna importanza. In un'intervista con Richard Kostelanetz<sup>6</sup> dichiarerà infatti «I use chance operations instead of operating according to my likes and dislikes. I use my work to change myself and I accept what the chance operations say. The I Ching says that if you don't accept the chance operations you have no right to use them. Which is very clear, so that's what I do» .

Gianfranco Bertagni

J.C. "Quando mi dedico a un pezzo musicale, cerco di farlo in un modo grazie al quale esso, essenzialmente, non disturbi il silenzio che già esiste".

C'è un riscontro tra queste parole di Cage e una scuola buddhista, che si chiama Huayen. Secondo questa scuola, tutte le cose del mondo si compenetrano, senza ostacolarsi.

Il termine giapponese che caratterizza tutta la situazione è jijimuge. Solo rendendosi disponibili ai diritti del rumore e del silenzio, ciò può realizzarsi.

Allora cambia la relazione con il suono. Non è più l'essere umano che si sforza di raggiungerlo, bensì è il suono che si rapporta all'essere umano. Il compositore non tenta più di privilegiare certi suoni, ma li lascia essere tutti, permettendo loro di arrivare nella sua mente, cosicché il brano si profili da sé. Non c'è più scelta, dunque. Non c'è più strategia nella composizione. Si arriva allora a un'articolazione mentale priva di dualità. La razionalità viene meno, ed emerge una sovra-razionalità che abbraccia la vita nella sua pienezza. Il pensiero arretra, non è più il centro dell'attività del comporre. Il non-pensiero ha inglobato in sé il pensiero.

The Chinese wuwei or 'not doing' and the Japanese mushotoku, 'no goal/object', are relative to doing and having a goal, they are not absolutes.

He said in Autobiographical Statement (1989): My favorite music is the music I haven't yet heard. I don't hear the music I write. I write in order to hear the music I haven't yet heard. »

« E »

---

<sup>6</sup> Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York, Routledge (2003).