

Conservatorio “L. Marenzio” – Brescia

Scuola di Musica Elettronica

Anno Accademico 2017/18

Docente: Marco Marinoni

Storia della musica elettroacustica 1 - Lezione 04

John Cage

Indice

1. *Il periodo americano (P. Zavagna)*
 1. *La tape music*
 2. *Cage e gli Imaginary Landscapes*
2. *John Cage in Italia (V. Rizzardi)*
 1. *Introduzione*
 2. *La prima fase (1954-62)*
 3. *L'influenza di Cage sui compositori italiani*
 4. *La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie*
 5. *Uno sguardo retrospettivo*
3. *Conclusioni*

1. IL PERIODO AMERICANO

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*
 - Nel 1947, il compositore di origine russa **Vladimir Ussachevsky** (1911 - 1990) ottiene un posto alla Columbia University di New York.
 - Ussachevsky chiama a collaborare il suo amico **Otto Luening** (1900 - 1996), che conosceva **Varèse**, chiamato da quest'ultimo a tenere delle conferenze nel 1948.

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*
 - “Some time in the fall of 1951 a professional Ampex tape recorder arrived to the Department of Music at Columbia University. For several weeks it sat in an imposing packing box under one of the tables without revealing its potential threat to invade the traditional assumption that music is conceived in terms of musical instruments and that composer’s obligation ends with presenting a performer or a group of performers with a score which accurately represents his composition. A tape-recorder was, after all, a device to reproduce music, and not to assist in creating it. Having been bought at my instigation to serve in this intended function, it awaited my pleasure to be unpacked. Little did I know that opening the lid of the packing box produced an effect akin to that of Pandora’s box. Having been asked on several occasions to describe the effects of this unsettling experience on my creative life (my wife could tell a lot, if asked, on how it felt to live in a company of three tape recorders in a living room) I find it best in this particular instance to restrict myself to a recounting in a most direct way the evolution of my approach to the opportunities to compose music directly in sound. I must insist that what I have done is music to me; it has been kindly received by a good many people whose opinion I respect”.
 - V. Ussachevsky, in *Columbia University, Computer Music Center*

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*

- Nel 1959, grazie ad un finanziamento della Rockefeller Foundation, **Luening** e **Ussachevsky** (Columbia) fondano ufficialmente, insieme a **Roger Sessions** e **Milton Babbitt** (Princeton), il Columbia-Princeton Electronic Music Center, presso il quale era già installato dall'anno precedente un sintetizzatore RCA Mark II.
- Rinominato nel 1980 *Columbia University Electronic Music Center* sotto la guida di **Mario Davidovsky**, è tutt'ora attivo col nome, datogli nel 1994 dall'allora direttore **Brad Garton**, di *Columbia University Computer Music Center*.

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*

- «Durante lo stesso periodo [anni cinquanta] vennero fondati altri studi di musica elettronica privati negli Stati Uniti. Lo studio commerciale di **Louis e Bebe Barron** produceva partiture di musica elettronica per film come *The Bells of Atlantis*, la cui prima avvenne al festival di Venezia nel 1952, *Jazz of Lights*, *Forbidden Planet* e altri film»

- Appleton e Perera, *The Development and Practice of Electronic Music*, p. 18

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*

- Alla produzione e realizzazione dello studio di cui parlano Appleton e Perera, che si formalizzerà attorno alla dicitura “*Project of Music for Magnetic Tape*”, partecipano, oltre ai **Barron** e **Cage**, anche **David Tudor**, **Morton Feldman**, **Earle Brown** e **Christian Wolff**.
- Il “project”, che avrà breve vita e terminerà nel 1953, introdurrà tuttavia i compositori che vi parteciparono ad un uso ‘musicale’ del registratore a nastro e delle tecnologie di produzione del suono elettroacustiche.

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*

«Che si usi un nastro oppure si scriva per gli strumenti convenzionali, la situazione attuale della musica è cambiata rispetto a prima che entrasse in ballo il nastro».

– (John Cage, *Silence*, 1957)

– **John Cage** si occupò di sistemi elettroacustici applicati alla musica fin dai suoi primi esperimenti sui “paesaggi immaginari”.

- *Imaginary landscape n. 1*, del 1939, prevede infatti l'utilizzo di dischi test da eseguire come fossero uno strumento musicale.

– Il suo interesse per il suono in sé, senza riferimenti ad altezze determinate, per le caratteristiche timbriche degli strumenti e delle loro possibili ‘manipolazioni’ (si veda il caso del pianoforte preparato), faranno dire a **Pierre Boulez**, che con Cage intrattenne una corrispondenza che testimonia un'epoca di trasformazioni, ...→

1. Il periodo americano

- *1.1 La tape music*

- «John Cage ci ha portato la prova della **possibilità di creare degli spazi sonori non temperati, persino con l'aiuto di strumenti esistenti**. Così, il suo impiego del pianoforte preparato non è soltanto un aspetto inatteso di un pianoforte-percussione dalla cassa armonica invasa da una vegetazione insolita e metallizzante. Si tratta piuttosto di una **rimessa in questione delle nozioni acustiche stabilizzate a poco a poco nel corso dell'evoluzione musicale dell'Occidente**, divenendo questo pianoforte preparato uno strumento capace di fornire, mediante una intavolatura artigianale, dei complessi di frequenze. **John Cage infatti ritiene che gli strumenti creati per i bisogni del linguaggio tonale non corrispondano più alle nuove necessità della musica**»

– Boulez, *Eventualmente...*, p. 159

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Leggendo lo ‘strumentario’ della serie degli *Imaginary landscapes* ci si rende immediatamente conto che lo strumento elettroacustico sarebbe diventato una costante – come sorgente e come manipolatore di suoni – nei lavori di Cage.
 - Nel I della serie vi sono infatti, oltre a un “large chinese cymbal” e alle “corde del pianoforte”, per un primo esecutore:
 - disco Victor n. 845229 B con frequenza (433 Hz) a 33 1/3 rpm
 - disco Victor n. 84522 B con frequenza (1000 Hz) a 78 rpm
 - disco Victor n. 84519 B con nota costante (84 Hz) a 33 1/3 rpm
 - e per un secondo esecutore il disco Victor n. 84522 A.
 - Questo disco campione (utilizzato per tarare i giradischi), prodotto presumibilmente fra il 1931 e il 1932, genera un glissando da 30 a 10000 Hz

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*



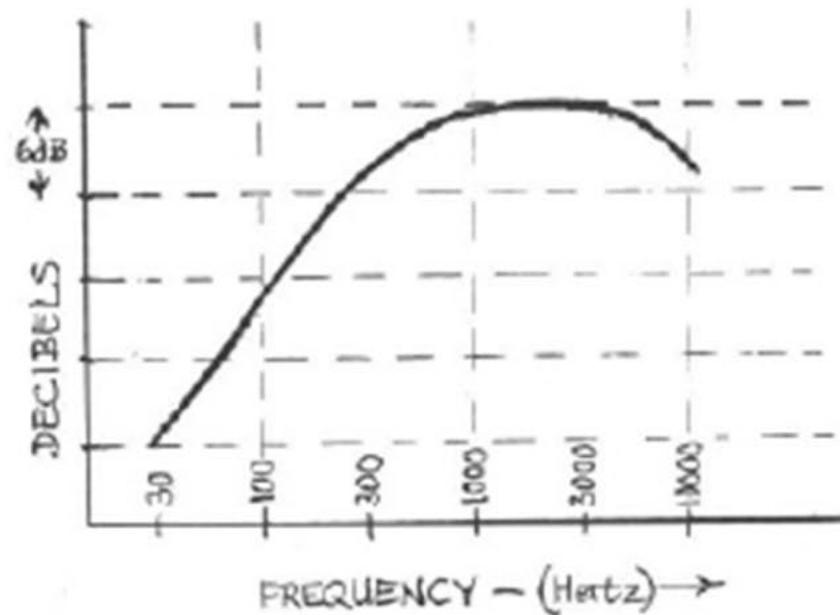
(a) Disco Victor
84522, lato A



(b) Disco Victor
84522, lato B

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*



(c) Curva del disco Victor
84522, lato A

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - **VIDEOCLIP:** *Imaginary Landscape N. 1*
 - William Appleton, piano; Paul Koenig, Chinese cymbal; Evelyn Saylor, Hannah Hudson, "turntables" ; Tom Flaherty, test tone simulation; Eric Lindholm, conductor



1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Nel secondo “paesaggio immaginario” (o *March n.1*, dedicato a **Lou Harrison**, dell’aprile 1942), l’organico prevede 5 esecutori, dei quali il V esegue “coil of Wire (attached to phonographic pick up arm and then amplified with loudspeaker), Buzzer, Lion’s Roar.

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - **VIDEOCLIP:** *Imaginary Landscape N. 2*
 - Gabriele Genta
 - Francesco Pedrazzini
 - Chiara Schiatti
 - Niccolò Tomasello
- Soloist/Conductor: Simone Beneventi
 - Recorded Live @ Spazio Icarus, Reggio Emilia. Oct. 5th 2012.
 - An Icarus Ensemble Production in association with Collezione Maramotti

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Nel terzo, del febbraio 1942, dedicato a **Lavinia Schwartz**, per 6 percussionisti,
 - “the first player uses an audio frequency oscillator. He also needs a variable speed turntable, amplifier and loudspeaker; on this he plays a constant frequency record. (For these and other records see ‘Imaginary landscape no.1’; these are not necessarily the ones used but give an indication of what may be used)
 - The fourth player uses a battery-operated buzzer (the amplitude of which is non-variable); also a turntable, amplifier and loudspeaker for playing a record of continuously variable frequency.
 - The 5th player [...] also needs a variable speed turntable, amplifier and loudspeaker for playing a recording of a generator whine.
 - The sixth player uses an ordinary radio aerial coil attached to a phonograph pick-up arm (instead of a needle) and hanging freely in space. This is amplified and sounds through a loudspeaker. It is struck or plucked with fingernail. He also uses a marimbula upon which he sits. Playing the keys with fingers. This has contact microphone, amplifier and loudspeaker.
 - Place all speakers so that the orchestral sound is localized”
 - **VIDEOCLIP:** Imaginary Landscape N. 3

1. Il periodo americano

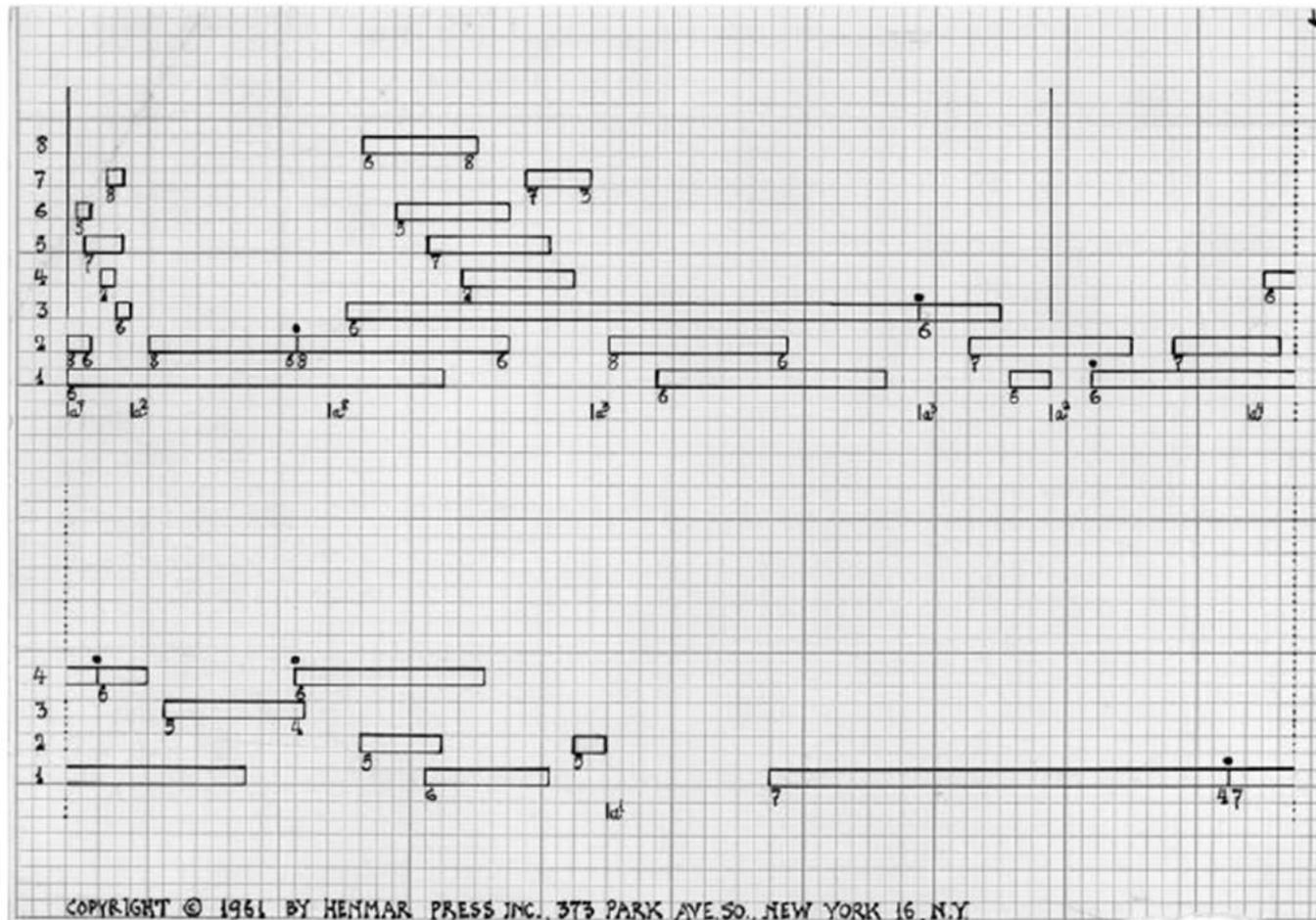
- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Il quarto (1951) prevede come organico 12 radio, ognuna delle quali 'suonata' da due esecutori, uno per la sintonia e uno per l'ampiezza del segnale.
 - **VIDEOCLIP:** *Imaginary Landscape N. 4*
 - 29 August, 2012
 - HMKV at Dortmunder U - Centre for Art and Creativity
 - Leonie-Reygers-Terrasse, 44137 Dortmund, Germany

1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Il quinto, invece, è “**una macchina organizzativa indifferente**”.
 - Realizzato nel 1952 presso lo studio dei **Barron**, è una composizione con una partitura, la cui notazione rende conto soltanto della densità degli eventi e della loro scansione temporale (non del loro contenuto timbrico), in cui si danno istruzioni per un collage da effettuare a partire da 42 dischi qualsiasi.

1. Il periodo americano

- 1.2 *Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - Nella figura una pagina tratta da *Imaginary Landscape 5*

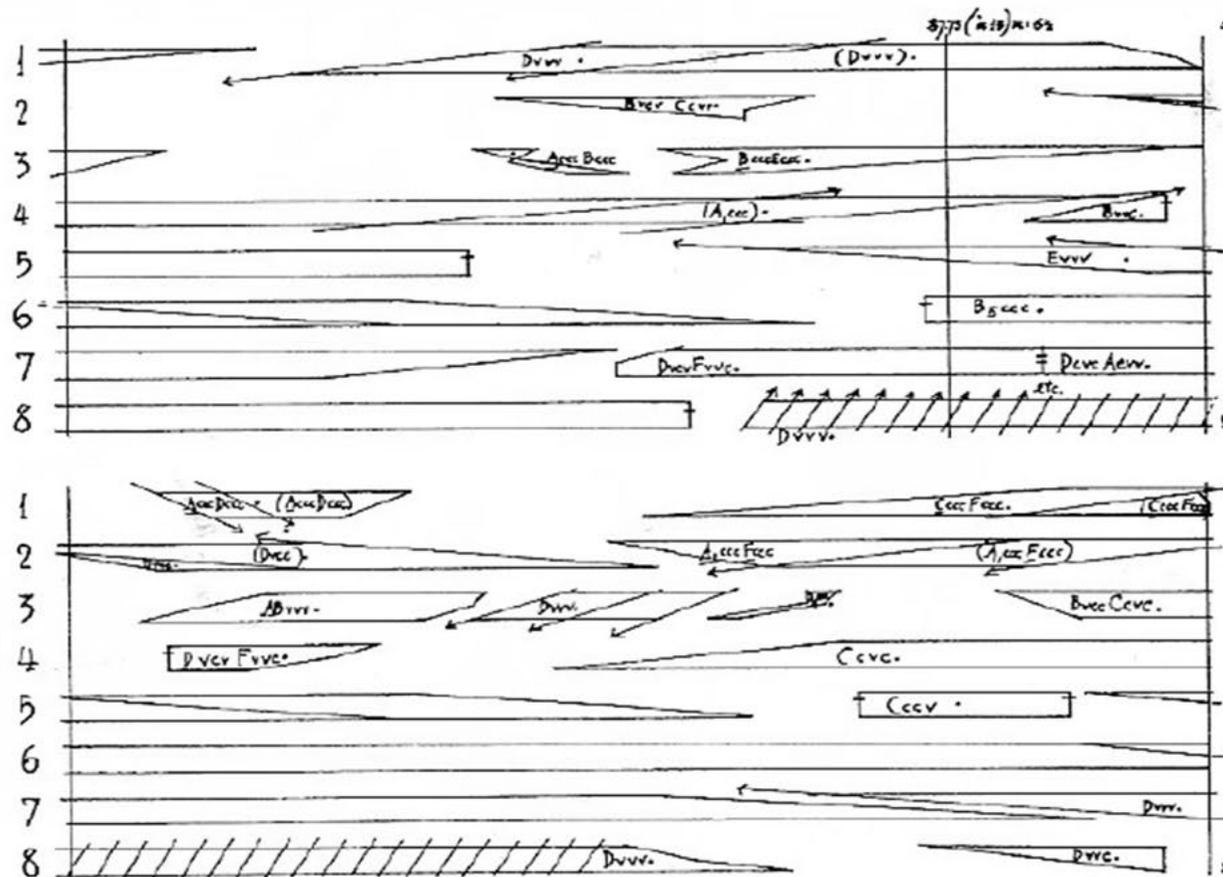


1. Il periodo americano

- *1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes*
 - *Williams Mix*, realizzata l'anno successivo a *Imaginary landscape n.5*, dedicata all'amico architetto e mecenate **Paul Williams**, è composta da **seicento registrazioni suddivise in sei categorie di suoni**:
 - 1. elettronici;
 - 2. prodotti manualmente, inclusi fonti strumentali;
 - 3. prodotti dall'aria, compreso il canto;
 - 4. della città;
 - 5. della campagna;
 - 6. deboli amplificati a un livello comparabile con quello degli altri suoni.
 - Prevista per **8 nastri monofonici**, anch'essa, come *Imaginary landscape n.5*, è dotata di partitura, più articolata per quanto riguarda le operazioni da svolgere sulle registrazioni da utilizzare in fase di montaggio

1. Il periodo americano

- 1.2 Cage e gli Imaginary Landscapes
 - Nella figura una pagina tratta da *Williams Mix*



2. JOHN CAGE IN ITALIA

- **Testo di riferimento:**
 - Veniero Rizzardi, *John Cage in Italia: «sentieri interrotti»*, in Quaderni Perugini di Musica Contemporanea n° 2, 1993, revisione 2013

2.1 Introduzione

- Per molto tempo la ricezione dell'esperienza di Cage come un insieme di dati di fatto, ossia di produzioni musicali, è stato un tema minoritario o assente, soprattutto in Europa, dove sul finire degli anni Cinquanta, quando **Cage innescò, oggettivamente, una reazione autocritica da parte delle avanguardie musicali**, si finì presto per convenire sull'irrilevanza e in definitiva sull'inutilità di una disamina dei *testi* veri e propri dei singoli lavori, sembrando sufficiente apprezzarne l'artisticità, oltre agli aspetti provocatori, nel carattere di *performance*, nei riferimenti extramusicali, negli aspetti parateatrali, ecc.
 - Era così evitata una discussione, generalmente ritenuta imbarazzante, attorno ai contenuti propriamente musicali del suo lavoro.

2.1 Introduzione

- Per comprendere la *musica* di Cage si è dovuto attendere il formarsi di uno stile di analisi anche filologicamente attrezzato, che riconducesse la sua produzione alla sua oggettività (James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993), quando in precedenza le dettagliate descrizioni delle procedure compositive che lo stesso Cage aveva fornito, per illustrare al meglio **le possibilità dell'indeterminazione**, sembravano dispensare da fatiche analitiche in cui nessuno d'altronde riteneva utile avventurarsi, e lasciavano aperte le questioni poste dalle opere in quanto tali.

2.1 Introduzione

- La critica e la musicologia, specialmente in Europa, sono dunque a lungo rimaste sorde alla sollecitazione implicita a una delle fondamentali affermazioni di principio di Cage: **il suo compito di compositore essere appunto quello di porre, ad ogni nuova opera, sempre nuove questioni.**
 - Soltanto poco prima della sua morte, verso la fine degli anni Ottanta, sono stati gradualmente rimossi i motivi sostanzialmente ideologici che avevano caratterizzato la prima ricezione europea di Cage.
- Spentasi l'eco di uno scandalo iniziatosi ormai svariati decenni addietro, è stato avviato un confronto finalmente disincantato con la specificità musicale della sua produzione, senza per questo neutralizzarne la radicalità degli assunti.

2.1 Introduzione

- Ed è su tale orizzonte che occorre tracciare una considerazione retrospettiva della sua ricezione europea
 - che prende avvio nel **1949**, quando **Cage stabilisce un importante contatto con Pierre Boulez e l'ambiente musicale parigino**
 - e che si sviluppa pienamente dopo il **1954**, anno delle prime presentazioni pubbliche delle composizioni realizzate per mezzo di *chance operations* in una delle principali vetrine della nuova musica europea
 - **il festival di Donaueschingen**, allorché suscita una reazione vivacissima da parte dell'intera comunità internazionale dei compositori e musicologi.

2.1 Introduzione

- Tuttavia la **storia della ricezione europea di Cage** non si può fare senza tener conto di significative varianti regionali:
 - non è dunque per convenzione, ma per ragioni oggettive che è opportuno affrontare il tema ‘Cage in Italia’, ricco di dati di fatto e di motivi d’interesse, che spesso fuoriescono dall’ambito della cultura musicale.
- Il tema viene qui affrontato sommando alcuni frammenti di una storia ancora da scrivere; per il momento proponiamo un certo numero di dati e commenti a momenti significativi della sua fortuna italiana.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Cage passò gran parte del 1949 in Europa insieme a **Merce Cunningham**, soggiornando soprattutto a **Parigi**, dove
 - strinse *un'importante amicizia con Boulez*
 - ebbe modo di *presentare in diverse sedi i suoi lavori per pianoforte preparato*
 - stabilì una *connessione con gli ambienti della musica contemporanea europea*
 - le cui conseguenze si sarebbero manifestate appieno qualche anno più tardi.
- Questo potrebbe valere in misura ancora maggiore per il suo soggiorno italiano
 - di cui non si può però dire se abbia davvero favorito un qualche reale contatto con l'ambiente musicale.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Cage fu infatti presente al **Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea** che quell'anno si tenne in Sicilia, nell'ultima settimana di aprile.
 - Assistette al *Pierrot Lunaire* di Schoenberg diretto da Pietro Scarpini, con Marya Freund, a Villa Igea di Palermo, recensendolo entusiasticamente per *Musical America*.
- Dallo stesso articolo si apprende che Cage, terminato il festival, si spostò a Milano per il **primo Convegno Internazionale di Musica Dodecafonica**.
 - È suggestivo pensare che in queste occasioni possa avere incontrato e scambiato idee con compositori italiani, in particolare **Bruno Maderna**, anch'egli presente a Palermo e a Milano, ma di contatti del genere non si è finora trovata traccia.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Per la sua prima apparizione pubblica si deve attendere il **1954**.
- I cinque anni trascorsi nel frattempo sono carichi di sviluppi sia per Cage sia per la musica europea.
 - In quell'anno **Luciano Berio**, che forse lo aveva incontrato in occasione di uno dei suoi numerosi concerti europei di qualche mese prima, sollecitò **Gino Negri**, allora curatore della programmazione musicale del **Centro Culturale Pirelli di Milano**, a organizzare in quella sede un concerto a due pianoforti con Cage e David Tudor.
- Il concerto milanese, tenutosi il 5 dicembre 1954, fu l'ultimo del loro tour autunnale, e con ogni probabilità comprendeva i nuovi pezzi per pianoforte preparato *31'57.9864" for a Pianist* e *34'46.776" for a Pianist*, a volte eseguiti simultaneamente.
- È sicuro che **si riprodusse anche a Milano lo scandalo già suscitato a Donaueschingen e altrove**.
 - Si verificò tra l'altro un incidente grottesco: **Riccardo Malipiero**, che aveva introdotto il concerto, durante l'intervallo prese di nuovo la parola per ritrattare tutto quanto di elogiativo aveva premesso, sulla fiducia, all'esibizione dei due americani [dichiarazione di **Roberto Leydi**, nel 2000, ai tempi promotore della serata Cage al Circolo Pirelli].

2.2 La prima fase (1954-62)

- **VIDEOCLIP**

- Simultaneous performance of the three time-based, indeterminate solo works by John Cage:

- *31' 57.9864" for a pianist* (1954), performed by Steffen Schliermacher;
- *26' 1.1499" for a string player* (1955), performed by Karinna Fox;
- *27' 10.554" for a percussionist* (1956), performed by Scott Deal.

- Concert at the New England Conservatory Summer Institute for Contemporary Performance Practice (Sick Puppy 2012).

2.2 La prima fase (1954-62)

- Ma anche in Italia, come nel resto d'Europa, bisogna attendere qualche anno perché la presenza di **Cage** abbia modo di esercitare un'azione sui giovani compositori, e precisamente il **1958**
 - quando **Cage** torna in Europa, presenta il *Concert for piano and orchestra* e si presenta ai Corsi estivi di **Darmstadt** insieme a **Tudor**, con un seminario e una delle sue provocatorie conferenze-performance.
- In Italia è **Berio** il primo a mostrare un interesse attivo nei suoi confronti:
 - già nel **1956** organizza al Conservatorio di Milano un concerto per la serie degli «Incontri Musicali» da lui diretta (replicato poi al Conservatorio di Venezia), in cui **David Tudor** presenta *Music of Changes*;
 - poi, sul finire del **1958**, invita nuovamente **Cage** a Milano, dove soggiorna per quattro mesi fino al **febbraio del '59**;
- in questo periodo
 - realizza il nastro di *Fontana Mix* presso lo **Studio di Fonologia della RAI**, con l'assistenza di **Marino Zuccheri**
 - compone *Aria* per **Cathy Berberian**, che subito ne presenta la prima esecuzione.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Ed è sempre per interessamento di **Berio**, nonché di **Umberto Eco** e **Roberto Leydi**, che **Cage** partecipa alle trasmissioni TV di *Lascia o Raddoppia*, nel **gennaio '59**, per le quali compone appositamente *Water Walk* e *Sounds of Venice*, due brevi composizioni che utilizzano nastri realizzati allo Studio di Fonologia.
 - **Berio** e **Cage** in questo periodo effettuano anche una breve tournée italiana con un programma di musica per due pianoforti (*Winter Music, Music for Piano, Variations I*), e la partecipazione occasionale di **Cathy Berberian**.

2.2 La prima fase (1954-62)

- **VIDEOCLIP:**

- John Cage, Water walk (1959)
- John Cage, Sounds of Venice (1959)

- **ASCOLTO:**

- John Cage, Fontana mix (1958, 8'12'')
- John Cage, Radio music (1956, 6'07'')

2.2 La prima fase (1954-62)

- Le cronache di quel periodo segnalano **altre presentazioni della musica di Cage**
 - il concerto milanese del 21 gennaio alla Rotonda del Pellegrini, primo episodio pubblico dell'associazione di **Cage** con **Juan Hidalgo** e **Walter Marchetti**;
 - un significativo passaggio a **Padova**, favorito dalla presenza in città di **Sylvano Bussotti** e **Heinz-Klaus Metzger**, che organizzano per conto dell'allora vivacissimo circolo culturale «Il pozzetto» una performance pianistica di **Cage**, cui partecipano essi stessi insieme a **Teresa Rampazzi**.
 - Il programma padovano comprendeva *Winter Music*, parti di *Music for Piano*, *Variations I*, *Music Walk* e un'audizione del nastro del *Concert for Piano and Orchestra* registrato a Colonia pochi mesi prima. La serata ebbe luogo il 7 febbraio, e fu preceduta da una conferenza di **Metzger** su *Il progresso musicale da Schönberg a Cage*.

2.2 La prima fase (1954-62)

- È del resto significativo che la prima pubblicazione del saggio di **Metzger** *John Cage o della liberazione*, decisivo per la ricezione europea di **Cage**, appaia, quell'anno, in italiano (tradotto da **Sylvano Bussotti**) su *Incontri Musicali*, la rivista diretta da **Berio** e collegata all'omonima serie di concerti organizzata congiuntamente con **Luigi Nono** a **Venezia**.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Occorre poi ricordare
 - il concerto, importante per l'ambiente romano, di **David Tudor** nel **novembre 1959** all'Eliseo;
 - i concerti veneziani di «Musica d'oggi» (**giugno 1960**) di **Cage, Tudor, e Cornelius Cardew** all'Accademia di Belle Arti, con la prima italiana del *Concert for Piano and Orchestra*, e le *Variations I*, seguiti, di lì a qualche mese, dallo spettacolo di danza di Merce **Cunningham** e **Carolyn Brown**, con **Cage, Tudor** ed **Earle Brown**, alla Biennale di Venezia.
- **Le presenze di Cage in Italia si diradano a partire dal 1962, per riprendere sul finire del decennio** – si deve ricordare almeno il lavoro di **Marcello Panni** e della cerchia riunita attorno alle Settimane Musicali di Palermo – **in una situazione ormai mutata, che ha già riassorbito l'impatto, e gli entusiasmi di quelle prime presentazioni.**

2.2 La prima fase (1954-62)

- Sono dunque gli anni tra il **1954** e il **1962** a delimitare la **prima ricezione italiana di Cage**, comprendendo, in un ruolo del tutto particolare, la posizione di **Luigi Nono**
 - in una sede internazionale come i **Corsi estivi di Darmstadt**, nel settembre del **1959** prende nettamente posizione contro la scuola informale nordamericana nella conferenza *Presenza storica nella musica d'oggi*, un testo che avrà in breve un'intensa circolazione.
- Tuttavia, prima di procedere a un commento di questi fatti, occorrerà qualche considerazione più generale sulla posizione di Cage rispetto alle avanguardie europee degli anni Cinquanta.

2.2 La prima fase (1954-62)

- La **compresenza-complementarietà** delle tecniche di organizzazione seriale della scrittura e di quelle volte alla 'mobilità' e 'apertura' della forma è un motivo forte della musica nuova, e *l'intenso scambio di esperienze* tra **Cage** e **Boulez** sul finire degli anni Quaranta, quale viene documentato dalla corrispondenza, può considerarsi un vero e proprio laboratorio d'idee nel quale il comune orientamento all'automatismo e all'impersonalità dei processi compositivi non si è ancora fissato nel ricorso a principi – casualità e serialità – che, poco più tardi, verranno ideologicamente contrapposti, con un'artificiosità polemica che lascerà tracce durature.

2.2 La prima fase (1954-62)

- Da questa angolatura il ruolo di **Cage**, comunemente designato come *colui che fa precipitare la 'crisi' della musica seriale*, appare invece tutto interno alle vicende della nuova musica europea – anzi, **il fatto che Cage sia divenuto l'emblema stesso di quella crisi si lascia interpretare proprio in ragione del suo contributo, decisivo, alla formazione di quello stesso pensiero seriale.**
- In questo intreccio, dunque, se è relativamente facile risalire a **Cage** dalle partiture più scopertamente eversive, *non è così semplice stabilire quanto lineare sia la sua influenza sulla quantità di opere 'aperte' e 'mobili' che si vengono producendo in quel periodo.*

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- Certo, le coincidenze temporali con quanto si produce in Italia sembrano parlare chiaro:
 - con la *Sequenza* per flauto solo (1958) **Luciano Berio** introduce nel suo lavoro elementi di indeterminazione per quel che riguarda le durate;
 - **Franco Evangelisti** concepisce il quartetto *Aleatorio* (1959), in tre brevi sezioni in successione libera, e altezze in qualche caso indeterminate.

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- **ASCOLTO:**
 - Franco Evangelisti, *Aleatorio* (1959, 2'50'')
 - Luciano Berio, *Sequenza* (1958, 6'07'')

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- La **prima fase della ricezione italiana di Cage**
 - corrisponde dunque a contatti, incontri, concerti, frequentazioni che avvengono durante il suo intenso soggiorno milanese;
 - non è una coincidenza il fatto che i musicisti a lui più vicini in questa fase siano quelli che assumono più pragmaticamente nel loro lavoro i risultati della destrutturazione cageana fino a farne elementi di stile: né i 'pittogrammi' di **Sylvano Bussotti**, né le performances di **Walter Marchetti** hanno in comune gran che con le riflessioni in negativo, appena qualche anno più tardi, di un **Franco Donatoni**.
- Quanto a **Berio**, è noto quanto la sua scrittura vocale sia stata influenzata dalle caratteristiche vocali e interpretative di **Cathy Berberian**, ma è anche vero che *Aria* di **Cage** contribuì in modo decisivo ad affermare la personalità di **Berberian** come musa vocale della neovanguardia.

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- Le tracce certe dell'influenza di Cage sono comunque assolutamente eterogenee.
 - Per esempio, è interessante osservare come il testo capitale, il *Concert for Piano and Orchestra*, agisca in direzioni tanto diverse:
 - la sua notazione, in cui **Cage** aveva compendiato tutte le sue scritture sperimentali fino a quel momento, è l'antecedente immediato dei *piano pieces for david tudor* del 1959
 - metamorfosi musicale, suggerita da **Metzger**, di alcuni disegni che **Bussotti** aveva tracciato anni prima - dove entra in gioco, come motivo originario, un **gestualismo affine a quello riscontrabile nelle performances cageane**.
- D'altronde è l'immagine sonora, inaudita, del *Concert* il modello evidente di un'opera come il *Concerto per pianoforte* (ancora 1959, dedicato a **David Tudor**), che **Bruno Maderna** realizzò per mezzo delle elaborate tecniche seriali che impiegava in quegli anni
 - una partitura convenzionalmente notata, ad eccezione della parte solistica, che invece abbonda in **grafismi** e **notazione d'azione**.

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- **VIDEOCLIP:**
 - John Cage, *Aria* (1958)
 - John Cage, *Concert for piano and orchestra* (1958)

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- La ricezione verbale di **Cage** esprime questa situazione in modo caratteristico:
 - per esempio, **Umberto Eco**, fin d'allora molto vicino a **Berio**, sceglie di iniziare la trattazione de «la poetica dell'opera aperta», in uno dei libri-chiave della neoavanguardia, con quattro esempi musicali
 - **Stockhausen**, *Klavierstück XI*;
 - **Berio**, *Sequenza per flauto solo*;
 - **Pousseur**, *Scambi*;
 - **Boulez**, *Troisième Sonate*
 - tutti lavori in diverso modo debitori a **Cage**, e in qualche caso per ammissione degli stessi autori – mentre il compositore americano figura, in quello stesso libro, soltanto in un'appendice dedicata alla penetrazione delle dottrine Zen nella cultura occidentale.
- Questo esempio illustra bene come **la rapida assimilazione del pensiero di Cage all'orizzonte problematico delle neoavanguardie coincida con l'avvio della rimozione della sua esperienza musicale vera e propria, mentre la sua azione viene già rubricata tra le 'attualità culturali'.**

2.3 L'influenza di Cage sui compositori italiani

- **VIDEOCLIP:**

- Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI* (1956)
- Pierre Boulez, *Sonata III* (1955-57)

- **ASCOLTO:**

- Henri Pousseur, *Scambi* (1957)

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- Questo effetto di rimozione è il prodotto di due prese di posizione in apparenza contrapposte che tuttavia finiscono ambedue per travisare gli assunti originali di Cage.
 - Da una parte, come si è detto, è la **critica tutta politica di Luigi Nono**, che accusa **Cage** di un'ostentata indifferenza verso la storia e il necessario confronto che ogni artista deve istituire con essa;
 - **Nono** inoltre nella sua requisitoria equivoca volontariamente il concetto di indeterminazione con quello di improvvisazione – quest'ultimo in realtà osteggiato da **Cage** – che favorirebbe irresponsabilità e diletterantismo da parte del compositore.
 - Dall'altra parte vi è l'**assolutizzazione del pensiero di Cage come critica dei fondamenti del comporre**, in origine adornianamente proposta da **Metzger**, e destinata a divenire una *formula teorica ambigualmente 'radicale' di larga circolazione*.

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- È passato qualche anno, e nel **1963**, quello che sarà il principale sostenitore italiano di **Cage**, **Mario Bortolotto**, interviene a commentare le «urgenze mimetiche della nuova musica», ossia l'esplicitazione della sua condizione critica nel ritrovamento di metalinguaggi: soprattutto quello scenico, da cui nacque quello che fu denominato «teatro strumentale».
 - **Bortolotto** tracciava **una linea diretta tra Cage e la nuova 'metamusica' europea**, sostenendo non tanto che la «critica» dell'americano negasse semplicemente «la capacità, dimostrata ad usura, di riuscire ancora a pensare la composizione, a far musica insomma; ma che ebbe tutto il suo valore quando propose **una soluzione ancor più strenua, che fu del *dekomponieren* prima**; e oggi, con **Kagel** e **Schnebel**, l'affacciarsi di **una semplice provocazione a mimare l'atto in cui la musica sorge, insieme creativo ed esecutivo, e cioè ad agire come se la musica fosse ancora possibile».**

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- Tre anni più tardi l'azione della critica di **Cage** verrà considerata anche più profonda, in un commento retrospettivo alla stagione della composizione cosiddetta aleatoria:
 - «*La provocazione, l'intellettuale morsa degli enunciati cagiani, scardinarono concetto, e prassi, aleatori, semplicemente indicandone la tenue provvisorietà. La multivalenza di quel comporre dà in effetti per intangibile il momento compositivo in sé: ne garantisce, giusto estendendone il raggio, la natura carismatica*».
 - **Mario Bortolotto**, *un paradus interruptus*, in *Avanguardia e Neoavanguardia*, Milano, Sugar, 1966, p. 245.

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- A questa posizione corrispondeva più di ogni altro l'atteggiamento del compositore italiano che definì allora **un possibile post-cagismo in termini radicali e negativi**, ossia **Franco Donatoni**, che tra il **1961** (*Puppenspiel*) e il **1962** (*Per orchestra*) aderiva ad un «*metodo che consentisse di indagare la possibilità di indeterminazione globale della materia sonora*».
 - Nel suo primo e più importante compendio di poetica, *Questo, Donatoni parte dall'irreversibilità dell'esperienza di Cage in quanto negazione del comporre* («*per essere cagiani non serve studiare l'opera di Cage, bisogna soltanto esser compositori e morire cagianamente*») **respingendo però fermamente, nello stesso Cage, la possibilità, giudicata illusoria, di qualunque «rigenerazione»**.
 - Occorreva allora, secondo **Donatoni**, correggere l'errore fondamentale nato dall'esperienza di **Cage**: «*l'atto di identificarsi al potere del suono è appropriazione indebita di potere e reato di lesa materia*».
 - Franco Donatoni, *Questo*, Milano, Adelphi, 1970, p. 16.

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- Anche **Franco Evangelisti**
 - mostra di condividere la posizione di **Bortolotto**
 - pure nel suo lavoro l'azione di **Cage** dà luogo ad **una diversa, feconda ambiguità**: se la sua invocazione dell'imminente fine della musica non è una conclusione apocalittica, bensì l'avvento di un «*nuovo mondo sonoro*» a venire – qualcosa che **per Cage era invece praticabile da subito** – le invenzioni che precedono il silenzio di **Evangelisti** sono invece, nell'**applicazione coerente dell'indeterminazione dei parametri compositivi, tra le più autenticamente cagiane delle musiche prodotte in Italia in quegli anni**:
 - *Random or not Random*, definita, più che una partitura, una somma di «appunti» per orchestra (1957-62), è esplicitamente dedicata «*alla squisita poetica del nulla di John Cage*».
 - Franco Evangelisti, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar, 1991. Cfr. l'Appendice A. *Degenerazione del significato della musica*. Il libro fu terminato da Evangelisti nel 1979 e pubblicato per la prima volta in traduzione tedesca a cura di H.-K. Metzger e R. Riehn nella serie musik-konzepte, 43/44, München 1985.

2.4 La ricezione di Cage da parte delle neo-avanguardie

- **ASCOLTO:**

- Franco Donatoni, *Puppenspiel* (1961, 7' ca.)
- Franco Donatoni, *Per orchestra* (1962, 9' ca.)
- Franco Evangelisti, *Random or not random* (1962, 7'53'')

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Una serie di testimonianze tardive, raccolte in un volumetto uscito nel 1978 [*John Cage. Dopo di me il silenzio (?)*, a cura di F. Moggi, Milano, emme edizioni, 1978.] a seguito di due importanti manifestazioni italiane dedicate a Cage (*Infra*), consentono di comprendere meglio, nel racconto retrospettivo dei protagonisti, i motivi fondamentali della prima ricezione italiana di Cage.
- È significativo che a quel punto **Bortolotto** consideri la musica di **Cage** ferma allo stadio della «stupefazione» suscitata con il *Concert for Piano and Orchestra*, un giudizio che d'altronde riprende, quasi alla lettera, quello già espresso da **Adorno** nel 1964; e, nel dichiarare superato il suo stesso «intransigente cagismo» di un tempo, ricomprende l'esperienza di **Cage** in un'«avanguardia» ritenuta, in un'accezione molto personale, **fenomeno parassitario rispetto all'autentica modernità musicale**.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Nelle parole di **Paolo Castaldi**, Cage sembra divenire l'antecedente diretto del postmodernismo che si affaccia nella seconda metà degli anni Settanta, avendo egli significato soprattutto
 - la «*liberazione da tutte le grammatiche, da tutti i divieti*»
 - l'incoraggiamento verso
 - il collage,
 - l'«*impiego di nessi banali*»,
 - la «*riassunzione della materia consonante*»
 - lo **sdoganamento del principio della ripetizione come elemento strutturale.**

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Sempre nello stesso volumetto, **Niccolò Castiglioni**, il cui lavoro peraltro non presenta riscontri diretti di una ricezione di **Cage**, rileva acutamente un motivo originario della poetica cagiana:
 - **la proposizione di un diverso ordine dell'ascolto, possibile a partire dal sovvertimento del rituale concertistico.**
- **Sylvano Bussotti**, il quale, nei primi anni '60, aveva introdotto una scrittura sperimentale derivata da quella di Cage, fino ad essere considerato alla stregua di suo allievo, è, del tutto controcorrente, ancora il più vicino, almeno nella considerazione retrospettiva, alle scelte musicali di **Cage**, ed anzi il suo richiamo, ancora, al *Concert*, è in direzione contraria all'esemplarità eversiva continuamente riproposta, e giunge fino a metterne in rilievo contrassegni «stilistici».

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Si tratta di pensieri ormai postumi, che si compendiano bene nelle parole di **Donatoni**, allorché, in questa stessa occasione, ritorna sull'esperienza di **Cage** qualificandola come **malattia che contagiò un'intera generazione**;
- **F. Donatoni**: *«...dei sintomi, ognuno di noi assolutizzò quello a sé somigliante: vi fu il caso e l'indeterminazione, il grafismo e l'improvvisazione, l'eccentricità narcisistica e lo pseudo-zen, lo happening e la indiscriminazione dell'esito, il processo formalizzato e l'equivalenza materiale/opera, e chi più ne farnetica più lo attribuisca a **Cage**»*.
 - F. Donatoni, *Comporre l'esistenza/vivere l'opera*, in *Dopo di me...*, cit., p. 95.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- I temi ‘negativi’, dominanti nella ricezione europea di Cage, risultano infatti, nelle esperienze italiane, radicalizzati in una posizione nichilistica come quelle di Bortolotto e Donatoni, posizione che, naturalmente, viene consumata molto presto.
 - Dunque, con le parziali eccezioni rilevate in precedenza, non è quasi per nulla riscontrabile alcuna pragmatica assunzione, o derivazione, dei principi impiegati da Cage nel pensare e strutturare gli avvenimenti sonori.
- come avviene, ad es., nelle più diverse musiche americane definibili post-cagiane, come le performances elettroacustiche di Alvin Lucier, o dello stesso David Tudor, al primo minimalismo, ai ‘sogni’ acustici di LaMonte Young, etc.
 - esperienze accomunate nel fondamento essenzialmente
 - sulle virtualità dei materiali
 - sul modello naturale di crescita dell’avvenimento sonoro su se stesso
 - dalla ridefinizione radicale del rapporto notazione/evento.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Qualcosa di simile si può forse riscontrare nelle **pratiche sperimentali** (soprattutto **la costruzione di nuovi strumenti**) di **Mario Bertoncini**, tra i primi a eseguire in Italia le opere per pianoforte di **Cage** e autore, nel **1965**, di *Cifre* (1964-67 per pianoforti ed un numero variabile di esecutori), una partitura largamente dominata dall'indeterminazione – e nel sorgere di gruppi di improvvisazione
 - in particolare, nel **1965**, quello di **Nuova Consonanza**, legato soprattutto alle figure di **Franco Evangelisti** e dello stesso **Bertoncini**.
 - www.mariobertoncini.com

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- **VIDEOCLIP:**

- Gruppo di improvvisazione di Nuova consonanza,

- *Azioni I*

- *Azioni II*

- Con Mario Bertoncini, Walter Branchi, Franco Evangelisti, John Heineman, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ivan Vandor (1967-69)

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Una cronologia delle presenze di **Cage** nell'attività concertistica italiana fino all'inizio degli anni Settanta – tenuto conto che più spesso, fin dall'inizio del decennio precedente, erano legate alle tournée della compagnia di danza di **Merce Cunningham** – indurrebbe a vedere *una continuità che in realtà non corrisponde più ad una qualche influenza sulla musica che si produce in Italia, tantomeno a una presenza nel dibattito critico.*
- Ciò che si dice e si scrive su **Cage** è il residuo cristallizzato di una discussione di fatto già conclusa, e la pubblicazione, nel 1971, di un'antologia da *Silence* e *A Year from Monday* giunge come un frutto fuori stagione;
 - si sarebbe anzi tentati di farne **il termine a quo di una nuova fase della ricezione di Cage, che forse non riguarda più, primariamente, la cultura musicale.**

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Alle attività di una cooperativa culturale di Milano, e alle iniziative di un collezionista d'arte, **Gino Di Maggio**, si deve un rinnovato interesse verso il lavoro del Cage 'multimediale' degli anni Settanta.
- Un'etichetta discografica indipendente, **CRAMPS**, curata tra gli altri da **Walter Marchetti** [Marchetti è anche il traduttore della prima edizione italiana del libro-intervista di Cage con Daniel Charles, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Milano, multhipla, 1977], che da tempo faceva riferimento al **gruppo fluxus**, e da un intellettuale di orientamento situazionista, **Gianni-Emilio Simonetti**, produce alcuni dischi di **Cage**, e, nel dicembre del 1977, si fa promotrice di quello che sarà uno degli avvenimenti più caratteristici di questa fase:
- **la performance di alcune parti di *Empty Words* al Teatro Lirico di Milano**, che, grazie alla pubblicità offerta dalla stazione radiofonica Canale 96, legata a una gruppo milanese della sinistra radicale, che contribuì ad organizzare la serata, schierò davanti a **Cage** un uditorio di circa duemila persone.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Si trattava del risultato di una vera e propria mobilitazione politica, il cui soggetto era il composito movimento autonomo che qualche mese prima si era espresso nei sette giorni del «Convegno sulla repressione» di Bologna.
- Era evidente che si sarebbe andati incontro a un equivoco, che si manifestò dopo pochi minuti di quieta lettura del testo del *Journal* di **Thoreau**, completamente desemantizzato nella manipolazione di **Cage**;
 - in sala erano presenti gruppi organizzati di disturbatori, il che fa pensare che la figura di **Cage** fosse stata usata dagli organizzatori anche come veicolo pubblicitario, trasformandosi poi nello strumento, o nel bersaglio simbolico, di una festa caotica e distruttiva, o della messa in scena di un conflitto, che come tale ebbe però il lieto fine di un paradossale 'trionfo' di **Cage**.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- **VIDEOCLIP:**
 - Documento video di presentazione dell'evento
- **AUDIO:**
 - John Cage, *Empty words* (1973-77), live Teatro Lirico Milano, parte III.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Una più pacifica e spettacolare festa collettiva sarà invece quella dell'estate successiva, ideata da **Tito Gotti**, sotto forma di una singolare ed elaborata **performance ferroviaria su tre linee dell'appennino bolognese, mediante un 'treno preparato'**:
 - *al suo interno erano installati altoparlanti che diffondevano suoni variamente prodotti dallo stesso treno, dai musicisti e dai passeggeri, mentre in ognuna delle stazioni era stato organizzato un diverso evento musicale.*
 - *Alla ricerca del silenzio perduto. 3 Excursions In a Prepared Train, Variations on a Theme by Tito Gotti per treni con microfoni, amplificatori, altoparlanti e nastri diffusi nelle stazioni. Cfr. Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage. 3 escursioni per treno preparato, 26 giugno 1978 Bologna Porretta Bologna, 27 giugno 1978 Bologna Ravenna Bologna, 28 giugno 1978 Ravenna Rimini Ravenna, variazioni su un tema di Tito Gotti di John Cage con l'assistenza di Juan Hidalgo e Walter Marchetti, Bologna, Baskerville, 2008.*

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- L'altro avvenimento di rilievo di quel decennio è la realizzazione a cura di **Josef Anton Riedl** per la Biennale di Venezia del **1976** di **HPSCHD** all'isola di S. Giorgio Maggiore,
 - una complessa installazione comprendente **52 magnetofoni e 52 diaproiettori** e la partecipazione di **Cornelius Cardew, Lorenzo Ferrero, Stephen Montague e Frederic Rzewski.** 1 2 3 4
- Si deve inoltre segnalare un progetto non realizzato del **1979**, una grandiosa installazione volta a sonorizzare la collina di Montestella d'Ivrea, che **Cage** immaginò su sollecitazione di alcune figure locali ancora legate alle idee illuminate di Adriano Olivetti.

2.5 Uno sguardo retrospettivo

- Nel corso degli **anni Ottanta**, la ‘normalizzazione’ politica e la neutralizzazione delle tensioni che avevano animato il decennio precedente comporta anche un nuovo assetto delle politiche culturali, e **viene così meno anche l’aura eversiva dell’opera di Cage**, che dagli anni Cinquanta aveva potuto rigenerarsi e allargarsi fino a toccare una paradossale popolarità.
 - Si comincia dunque ad assistere a isolate celebrazioni di una personalità ormai venerabile, sulla quale sembra calato definitivamente il giudizio della storia.
- Giunge così, tardivamente, il momento del Cage ‘musicista’, con una serie di occasioni create dall’iniziativa di **Mario Messinis**, che programma la prima esecuzione italiana dei *Thirty Pieces for Five Orchestras* nella Chiesa di S. Stefano a Venezia per la Biennale Musica del 1982 – **Cage** vi tiene anche la conferenza-performance *Composition in Retrospect* – e una seconda esecuzione dello stesso lavoro nella Rassegna della RAI di Torino «Il suono e lo spazio» (1987).
 - Tra i direttori delle cinque orchestre vi è anche **Luciano Berio**, che in quella occasione tiene una conferenza pubblica insieme a **Cage**, moderata da **Claudio Ambrosini**.

3. Conclusioni

- Vent'anni fa, alla scomparsa di **Cage**, questo tipo di ambigua fortuna era già prevedibile:
 - le uniche manifestazioni *in memoriam* di qualche prestigio furono organizzate nel **1993** dal settore Arti Visive della Biennale di Venezia, non da quello musicale.
 - In area tedesca si manifestavano segni di un rinnovato interesse per **Cage**, in coincidenza con l'ultima fase della sua produzione, caratterizzata da quella che **Cage** stesso definisce la sua **tardiva «scoperta dell'armonia»**, e da un **parallelo ritorno all'impiego di organici relativamente tradizionali**.

3. Conclusioni

- In Italia i motivi di una **rinascente discussione filosofica sorta attorno alla poetica di Cage**, pur se sospetta di un accademismo sconosciuto al dibattito di trenta o anche venti anni prima, sembravano corrispondere all'esigenza, espressa anche in quest'area da parte di molti giovani compositori,
 - di **spostare il senso ultimo del comporre dalla centralità del segno a quella del suono**
 - di **porre al centro dell'esperienza musicale la nozione di ascolto attivo**
 - dunque anche un atteggiamento in generale meno ostile che in passato a soluzioni informali.

3. Conclusioni

- Questo era tuttavia, se non altro, **il segno di una ripresa dal fondamentale trauma storico delle avanguardie italiane degli anni Sessanta**
– *che consumarono l'esperienza di Cage al punto da non volerla, o poterla, comunicare alle generazioni successive.*

- **John Cage e David Tudor, 1962.**



MATERIALI

CONSERVATORIO DI BRESCIA

Storia della musica elettroacustica 1 - Marco Marinoni

CD4 AUDIO

• 01	Luening	<i>Fantasy in space</i>	1952	2'57"
• 02	Feldman	<i>Intersection</i>	1953	3'31"
• 03	Evangelisti	<i>4!</i>	1954-55	3'53"
• 04	Cage	<i>Radio music</i>	1956	6'06"
• 05	Pousseur	<i>Scambi</i>	1957	6'48"
• 06	Berio	<i>Sequenza</i>	1958	6'07"
• 07	Cage	<i>Fontana mix</i>	1958	8'12"
• 08	Evangelisti	<i>Proporzioni</i>	1958	5'52"
• 09	Evangelisti	<i>Aleatorio</i>	1959	3'50"
• 10	Donatoni	<i>Puppenspiel</i>	1961	7'06"
• 11	Donatoni	<i>Per orchestra</i>	1962	9'11"
• 12	Evangelisti	<i>Random or not random</i>	1962	7'52"

MATERIALI

CONSERVATORIO DI BRESCIA

Storia della musica elettroacustica 1 - Marco Marinoni

CD5 AUDIO

– 01 Stockhausen	<i>Klavierstucke XI</i>	1957	13'59"
– 02 Cage	<i>Empty words pt III - milano</i>	72	32'59"
– 03 Cage	<i>HPSCHD</i>	1969	21'09"

MATERIALI

CONSERVATORIO DI BRESCIA

Storia della musica elettroacustica 1 - Marco Marinoni

DVD1 video dvd

- 01 *Azioni I Nuova Consonanza* 8'19"
- 02 *Azioni II Nuova Consonanza* 9'27"
- 03 Boulez *Piano Sonata No.3* 27'52"
- 04 Cage *Aria* 8'33"
- 05 Cage *Concert for piano and orchestra* 26'31"
- 06 Cage *Sounds of Venice* 3'42"
- 07 Cage *Water walk* 4'33"
- 08 *Cage a Milano Teatro Lirico* 14'41"
- 09 Cage *Time Pieces Part 1* 9'59"
- 10 Cage *Time Pieces Part 2* 10'29"
- 11 Cage *Time Pieces Part 3* 10'50"
- 12 Cage Hiller *HPSCHD @Eyebeam 2013* 9'25"
- 13 Stockhausen *Klavierstück XI* 7'12"