

SONATAS AND INTERLUDES

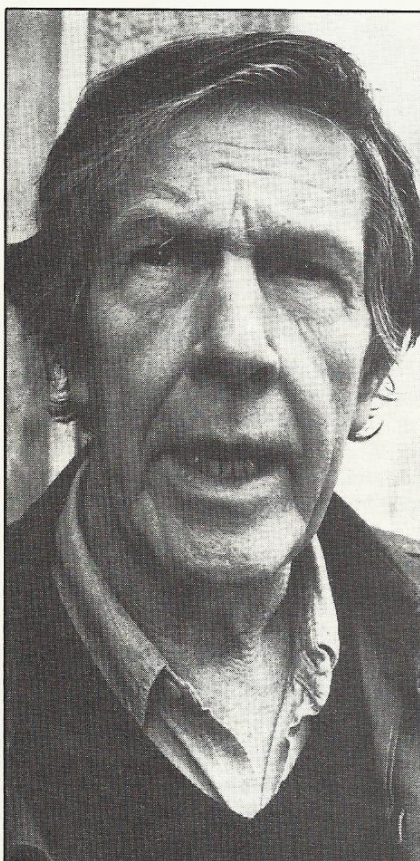
Nell'iter creativo di J. Cage in generale, e specificatamente nelle composizioni per pianoforte solo (molto numerose), il ciclo delle

SONATAS AND INTERLUDES per pianoforte preparato rappresenta senza ombra di dubbio una punta di diamante.

Lo stesso Cage ha più volte narrato quali furono le circostanze che lo portarono alla ideazione del pianoforte preparato (rimandiamo il lettore interessato all'intervista a J. Cage apparsa nel numero di Luglio/agosto 1983 di Piano - Time), non smentendo, fra l'altro, la ormai celebre affermazione di SCHOENBERG: "... costui è un inventore"; si può aggiungere, a titolo di cronaca, che nel 1949, anno della prima esecuzione integrale (12 e 13 gennaio) delle Sonatas and Interludes da parte della dedicataria della composizione la pianista Maro Ajemian alla Carnegie Recital Hall di New York, Cage ricevette il premio di 1000 dollari dalla National Academy of Art and Letters per aver "ESTESO" - grazie al pianoforte preparato - "I CONFINI DELL'ARTE MUSICALE". A distanza di quasi quaranta anni (New York - febbraio 1946 - marzo 1948) il lavoro non solo conserva integro tutto il suo fascino ma, nell'ottica di una valutazione estetico-musicale di tutta la produzione occidentale del periodo, le considerazioni e le riflessioni che se ne possono dedurre, anche in rapporto con l'attualità dei nostri giorni, sono tali da assumere un rilievo particolarissimo.

Sempre nell'ambito di composizioni per pianoforte, un raffronto ad esempio con la prima (1946) e la seconda (1948) sonata di BOULEZ, o con i primi quattro klavierstuske di STOCKHAUSEN (posteriori di alcuni anni perché del 1952-53), si presenta arduo e singolare ma decisamente stimolante.

Boulez e Stockhausen perseguono la linea, sia pure in maniera differenziata fra di loro, dell'esasperazione in toto dell'eredità weberniana, mentre la scelta estetica e poetica di Cage partendo dall'adorato SATIE ("Non è questione dell'importanza di Satie. E' che lui è indispensabile"), filtra solo una parte dell'esperienza weberniana ("Ogni volta che c'è una strutturazione del tempo, si può dividere questo tempo e introdurvi, a titolo di materiale, il silenzio. Ho



Alcune riflessioni su di un'opera pianistica fondamentale nella produzione di CAGE e nella letteratura di questi ultimi decenni. Ed insieme un'ipotesi di strumentazione.

di Giancarlo Simonacci

cercato di fare come SATIE o come WEBERN: chiarificare la struttura sia con i suoni, sia con i silenzi") per poi immergersi nei vasti meandri della cultura orientale ("... tentativo di mettere in musica Shri Ramakishama e i principi estetici dell'India"₂ - proprio in

riferimento a Sonatas and Interludes -).

Del candore e dell'innocenza di Cage se ne parla da sempre, come da sempre le esecuzioni delle sue composizioni suscitano negli ascoltatori le reazioni più varie; IGOR STRAVINSKY ebbe a dire: "Il signor Cage fa delle cose che gli europei non osano fare e le fa con naturalezza ed innocenza, e non come cosciente montatura? Qualunque sia la risposta, nessun gioco di prestigio, nessun trabocchetto sono mai stati scoperti nelle sue esibizioni; in altre parole, non vi è nessuna "tradizione", non soltanto non vi sono né Bach né Beethoven ma neppure Schoenberg o Webern. Questo fatto è davvero impressionante, e non meravigliatevi se l'uomo seduto accanto a voi dice SEHR INTERESSANT"₃.

Occorre dunque ben meditare sull'impegno e lo sforzo del maestro americano teso alla ricerca di un totale rinnovamento della sintassi e dell'estetica musicale occidentale; l'abbandono della via della "tradizione", l'uso di materiali e mezzi nuovi, LA VOLONTA' DI SENSIBILIZZARE L'ATTENZIONE SUL SUONO IN QUANTO TALE PRIVILEGIANDOLO NEL SUO ASSUNTO DI EVENTO PURAMENTE SPAZIALE, sono elementi che concorrono in maniera determinante alla realizzazione di un mondo di estatica poesia mai prima esplorato, del quale si possono anche non condividere le ideologie ma a cui è difficile sottrarsi per il fascino emozionale che inconfutabilmente sprigiona.

Ma torniamo alla composizione interessata con quanto scrive WILFRID MELLERS: "Le SONATAS AND INTERLUDES si servono di RAGA⁵ e TALA⁶". Ogni Sonata ha una struttura bipartita con entrambe le parti ripetute, e si compone di X tempi X battute a 2/2, divise in proporzioni aritmetiche differenti per ciascun pezzo. Gli Interludi non hanno questo modello preordinato, benché ciascuno duri quattro minuti, contro i due minuti o due minuti e mezzo delle Sonate. Cage dice che intendeva esprimere le "emozioni permanenti" della tradizione indiana. La magia o rituale da essi celebrata difficilmente può essere identica a quella celebrata dai musicisti indiani. Come AMORES⁶, questi pezzi vanno alla ricerca di un paradiso di quiete della mente e la loro passività sensoriale

tradisce un rapporto ovvio con i modelli pentatonici-orientali dei pezzi pianistici di DEBUSSY e dei primi lavori di SATIE, nonostante la natura più radicale della tecnica. Talvolta – come nello squisito primo Interludio – vi è un riferimento remoto e disincantato al mondo contemporaneo, perché i modelli ritmici fanno qui pensare alla rumba latino-americana, ricordandoci non soltanto l'antica musica polinesiana ma anche il jazz contemporaneo. Lo scompiglio del mondo comunque è purificato, sublimato in una grazia infinita. L'ascolto di questi pezzi implica la rinuncia al senso del Tempo. Il lavoro nell'insieme, dura ben più di un'ora e ha, per dinamica e sonorità, una gamma estremamente ristretta. Definirlo "monotono" o che va troppo per le lunghe, è tanto irrilevante quanto muovere la medesima obiezione all'improvvisazione di un esecutore della classica VINA indiana o – per prendere un esempio meno elevato – a quello di un complesso jazz di prim'ordine, che suona nelle ore piccole".

Esattamente tutto il ciclo comprende venti brani, sedici Sonate e quattro Interludi, così distribuiti: Sonata I – II – III

– IV Primo Interludio, Sonata V – VI – VII – VIII Secondo Interludio, Terzo Interludio e Sonata IX – X – XI – XII, Quarto Interludio e Sonata XIII – XIV – XV – XVI; è chiarissima la struttura generale della composizione divisa in quattro identiche sezioni, anche se nella terza e quarta sezione, contrariamente alle prime due, l'Interludio è anteposto alle Sonate.

L'uso dei raga e tala è certamente importantissimo e meriterebbe una approfondita analisi che volutamente si tralascia per concentrare l'attenzione sull'aspetto più eclatante della composizione, e cioè LA TRASFORMAZIONE TIMBRICA DEL PIANOFORTE, che in sostanza rappresenta la vera novità, se vogliamo il vero colpo di genio.

/SORDINE DI VARI MATERIALI SONO MESSE TRA LE CORDE DEI TASTI USATI, PRODUCENDO COSÌ TRASFORMAZIONI DEI SUONI DEL PIANOFORTE RISPETTO A TUTTE LE LORO CARATTERISTICHE/ questo quanto Cage espone nel presentare la dettagliatissima TAVOLA DELLE PREPARAZIONI (*esempio 1*) anteposta alla musica tradizionalmente notata (sono capillarmente indicati i punti esatti ove collocare i vari materiali); prende forma in

effetti una sorta di "griglia" timbrica che veste la musica, una struttura sulla struttura.

Si parla dunque di sordine! Se ne deduce quindi che tutta la composizione si avvale, in generale, di una sonorità quasi ovattata, intima, delicata, densa di sottilissime sfumature di colore.

La morbidezza timbrica, unita a volte ad un esiguo numero di suoni utilizzati, realizza in determinati momenti (in particolare nelle Sonate XIV XV) suggestive e statiche atmosfere, quasi ipnotiche.

La "strana" sonorità che inizialmente sconvolge, o irrita, l'incallito e dogmatico ascoltatore di stampo tradizionalista, afferma via via (data anche la non lieve durata della composizione) la sua ineffabile individualità, trasformandosi, ad onta di tutti i suoi "clic" e "bluz" (per dirla con Bruno Canino⁷), in magico e seducente flusso sonoro.

Ma al di là delle considerazioni estetiche e delle percezioni sensoriali (sempre personali), cosa in pratica e in sintesi Cage attua con il pianoforte preparato?

Semplice! Con l'inserimento tra le corde di materiali di vario genere (bulloni, viti, gomma etc.), il pianoforte trasforma il suo unico timbro (già di per sé straordinario!)

es. 1

' Tavola delle preparazioni '

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (cm)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (cm)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (cm)	TONE
16va	SCREW	1-2	3 1/4	SCREW	2-3	1 1/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	A
				MED. BOLT	2-3	1 3/8				G
				SCREW	2-3	1 3/8				F
				SCREW	2-3	1 3/8				E
				SCREW	2-3	1 3/8				D
				SM. BOLT	2-3	2				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8				B
				SCREW	2-3	2 3/8				B ^b
				SCREW	2-3	1 3/8				A
				MED. BOLT	2-3	2 3/8				A ^b
8va	SCREW	1-2-3	4 1/2	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	F
				SCREW	2-3	1 3/8				E
				SCREW	2-3	1 3/8				D
				MED. BOLT	2-3	2 3/8				C
				SCREW	2-3	2 3/8				B
				SCREW	2-3	1 3/8				B ^b
				MED. BOLT	2-3	3 1/2				A
				SCREW	2-3	4 1/8				A ^b
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8				G
				SCREW	2-3	1 3/8				F
	RUBBER	1-2-3	5 3/4	SCREW	2-3	1 1/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	E
				SCREW	2-3	1 3/8				D
				SCREW	2-3	1 3/8				C
				MED. BOLT	2-3	3 1/2				B
				SCREW	2-3	4 1/8				B ^b
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8				A
				SCREW	2-3	1 3/8				A ^b
				SCREW	2-3	1 3/8				G
				SCREW	2-3	1 3/8				F
				SCREW	2-3	1 3/8				E
	RUBBER	1-2-3	0 1/2	BOLT	2-3	7 1/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	D
				BOLT	2-3	2				C
				SCREW	2-3	1				B
				RUBBER	1-2-3	8 1/4				B ^b
				RUBBER	1-2-3	2 3/8				G ^b
				RUBBER	1-2-3	2 3/8				G
				RUBBER	1-2-3	4 1/4				F
				RUBBER	1-2-3	5 1/8				E
				RUBBER	1-2-3	9 3/4				D
				RUBBER	1-2-3	14 1/8				D ^b
	RUBBER	1-2-3	3 5/8	BOLT	2-3	23	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	C
				BOLT	2-3	7 1/8				B
				BOLT	2-3	7 1/8				B ^b
				BOLT	2-3	7 1/8				A
				BOLT	2-3	7 1/8				A ^b
				MED. BOLT	2-3	10 3/8				G
				LG. BOLT	2-3	5 3/8				F
				MED. BOLT	2-3	2 1/4				E
				LG. BOLT	2-3	3 1/4				D
				BOLT	2-3	1 1/8				D ^b
	SCREW	1-2	10	SCREW	2-3	1	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	B
				PLASTIC (see 10)	1-2-3	2 3/8				B ^b
				PLASTIC (see 10)	1-2-3	2 3/8				G ^b
				PLASTIC (see 10)	1-2-3	4 1/4				G
				PLASTIC (see 10)	1-2-3	4 1/4				F
				PLASTIC (see 10)	1-2-3	4 1/4				E
				BOLT	1-2	5 1/2				D
				BOLT	1-2	4 1/2				D ^b
				BOLT	1-2	4 1/2				C
				BOLT	1-2	4 1/2				B
RUBBER	1-2-3	4 1/2	B ^b							
	SCREW	1-2	5 3/8	MED. BOLT	2-3	10 3/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4	A
				SCREW	1-2	5 3/8				A ^b
				BOLT	1-2	7 1/8				G
				LG. BOLT	2-3	3 1/4				G
				BOLT	1-2	8 3/4				D
				SCREW + RUBBER	1-2	4 3/8				D
				ERASER	1	0 1/2				D ^b
				ERASER	1	0 1/2				D
				ERASER	1	0 1/2				D
				ERASER	1	0 1/2				D

* MEASURE FROM BRIDGE

-----> = due preparazioni ~~~~~> = tre preparazioni

in più timbri, in più "voci", in più strumenti; DIVENTA IN REALTA' UNA PICCOLA ORCHESTRA.

Sempre per citare WILFRID MELLERS: "Il suono risultante dovrebbe somigliare non tanto a quello di un pianoforte quanto a quello di un'orchestra balinese di gamelon; in effetti il pianoforte preparato è uno strumento molto ingegnoso che produce una sonorità molto varia e sensibile come un complesso di percussioni suonato però da un solo esecutore".

La preparazione attua quindi una vera e propria metamorfosi, l'antico e glorioso pianoforte perde la sua peculiare identità sonora per acquistarne una nuova; più ricca? più varia? forse più stimolante? Diverse possono essere le risposte.

Numericamente parlando si può solo constatare che (mi scuso se dò i numeri!!!) degli 88 tasti del pianoforte, 47 sono preparati⁸ - 32 con una sola preparazione, 8 con due preparazioni, 7 con tre preparazioni - (sempre esempio 1), 41 non sono preparati ma se ne utilizzano in tutta la composizione solo 25 (esempio 2), quindi si osserva che due terzi circa dei tasti utilizzati sono con preparazione.

Si aggiunga anche che l'ampio uso dei pedali destro e sinistro (una sola volta entra in funzione il pedale tonale), determina eventi sonori alquanto differenziati anche se tendenti, a partire già dalla seconda sezione, ad un certo amalgamamento generale, del resto voluto.

Non c'è dubbio quindi che il pianoforte preparato "vibra" in maniera inusuale, totalmente diversa; ma ciò seppure immaginabile, non è chiaramente avvertibile o riscontrabile ad una disamina per così dire a tavolino della composizione, né tantomeno ad una esecuzione senza la predisposta preparazione; anzi la imperturbabile e serafica semplicità di molte pagine può provocare dubbi e sospetti anche nel più volenteroso estimatore.

esempio 2

' tavola dei tasti non preparati '

+ = tasto non utilizzato

es. 3

Sonata V

una corda

5

10

15

20

25

30

35

40

ped.

Tentiamo allora per concludere (forse anche per convincere?) una **INTERPRETAZIONE STRUMENTALE** — cioè in riferimento ad immaginari strumenti di una piccola orchestra — prendendo in esame la Sonata V (*esempio 3*) proprio per la sua “provocante e banale” linearità.

La scala su cui è costruita la Sonata (La bemolle — Si — Do — Do diesis o Re bemolle — Re — Mi bemolle — Sol) viene distribuita su due altezze (in chiave di violino e in chiave di basso), quelle che utilizza appunto l'autore.

L'Analisi **TIMBRICA** (*esempio 4*) di ogni singolo suono si rende necessaria per una messa a fuoco dei vari “colori” che, a

seconda del tipo di preparazione (vanno da una a tre), vengono a realizzarsi; si determinano così 6 **DISTINTI TIMBRI** che classificheremo dalla lettera A alla lettera F.

Si può osservare che la scala superiore (in chiave di violino) è “timbrata” in maniera diversa da quella inferiore (in chiave di basso), tale da differenziare la stessa nota seppure posta in due diverse altezze (l'ottava).

Appare chiaro l'intento di Cage di interporre (con quale finezza!) ad una struttura ritmico-melodica molto tranquilla un corpus timbrico piuttosto vario e ricercato; questo vale in generale per tutto l'insieme della composizione,

anche se con moduli differenti per ogni Sonata o Interludio.

Per quanto facilmente si può ora formulare una **TAVOLA DI STRUMENTAZIONE** (*esempio 5*), difficile è invece spiegare a parole il “sapore” di questi 6 timbri (ovvero colori, ovvero strumentali!); quel “ciak” che si fa luce sul Mi bemolle alto — lettera B — (è il dado che vibra sul bullone), quella specie di suono di temple-block dato dall'unione del pezzettino di plastica con il pezzettino di pneumatico — lettera E — (chi l'avrebbe mai detto!) o quel sordo e accattivante “rumore” delle quattro note più basse — lettera F — (le tre preparazioni bloccano

es. 4

'analisi timbrica'

due prepar. I) plastica II) pneumatico
una prepar. I) bullone II) bullone
una prepar. I) bullone II) bullone
una prepar. I) pneumatico II) bullone da mobile
una prepar. I) bullone II) bullone da mobile
due prepar. I) pneumatico II) bullone da mobile + dado
non prepar. (naturale)

E C C D C B A

tre prepar. I) bullone II) bullone medio III) pneumatico
tre prepar. I) bullone II) bullone III) pneumatico
tre prepar. I) bullone II) bullone III) pneumatico
tre prepar. I) bullone II) bullone III) pneumatico
due prepar. I) plastica II) pneumatico
due prepar. I) plastica II) pneumatico
due prepar. I) plastica II) pneumatico

F F F F E E E

es. 5

'tavola strumentazione'

A B C D E F

es. 6

'strumentazione'

A **B** **C** **D** **E** **F**

$\text{♩} = \text{timbro leggermente differenziato}$

ed imprigionano quasi del tutto la vibrazione) si esplicano solo in virtù del loro esistere all'atto esecutivo; è curioso il rilevare che i suoni non preparati, quindi naturali (il sol lettera A nel caso della V Sonata), assumono una dimensione quasi estranea o perlomeno impreveduta, mi viene in mente come esempio, non so quanto calzante, lo strano effetto che produce una armonia tonale in un contesto dodecafonico.

Possiamo a questo punto passare ad una vera e propria STRUMENTAZIONE (esempio 6), con l'uso di 6 IPOTETICI STRUMENTI (ognuno scelga per il suo gusto) sempre indicati dalla lettera A alla F,

e con la possibilità di variare, ampliando o restringendo, la strumentazione, seppure sottilmente, per gli altri diciannove brani.

Tutto ciò è dunque un tentativo, una ipotesi, un semplice punto di vista, certo non completo né soddisfacente; ma... casuale?

- 1) John Cage Silenzio – Feltrinelli.
- 2) John Cage Per gli uccelli – Conversazioni con Daniel Charles – Multhipla Edizioni.
- 3) Igor Stravinsky e Robert Craft Colloqui con Stravinsky – Einaudi.
- 4) Wilfrid Mellers Musica dal nuovo mondo – Storia della musica americana – Einaudi.
- 5) Roberto Perinu La musica indiana – Zanibon definizione di Raga e Tala: "In India, il risultato musicale dipende dalla presenza obbligata di due componenti: la melodia e il ritmo. Solo per rendere comprensibile il discorso ciò che noi chiamiamo melodia viene equiparato a Raga e ciò che

noi chiamiamo ritmo, si fa corrispondere a Tala ma, così come è pensato da noi, il ritmo in India non esiste".

6) Amores Composizione di Cage del 1943 per pianoforte preparato (preparazione molto semplice) e strumenti a percussione; consta di quattro brani: il I e IV per pianoforte il II e III per le percussioni.

7) Bruno Canino La musica per pianoforte di J. Cage – estratto da Quaderni della Rassegna Musicale. – Einaudi 1972.

8) La denominazione "tasto preparato" è in realtà impropria, occorrerebbe infatti dire "corda o corde preparate", ma la si utilizza perché più indicativa.