

Guido Coppotelli

IL PIANOFORTE PREPARATO

(un puro nulla)

Benvenuti a quest'incontro!

Questa sera parleremo del pianoforte preparato: com'è stato ideato, come si prepara, che tipo di musica ci si può suonare, quale concezione della musica ha un compositore che decide di scrivere qualcosa per il p.p. e così via.

Innanzitutto: che significa “ preparare ” il pianoforte?

Semplicemente: modificare il suo timbro, il suo “suono” originario. E questo si può fare ponendo sulla *cordiera* oggetti quotidiani della natura più diversa: metallo, vetro, carta, cartone, ferro... Ognuna di queste materie modifica il suono in maniera propria. Vediamo come:

Ascolto n°1 apertura del pianoforte
(sono visibili gli oggetti che serviranno a “ preparare ” il pianoforte)

Sentiamo come suona il...

legno

vetro

carta

metallo

qualsiasi oggetto

Ascolto n°2 Ora combiniamo insieme questi materiali, alla rinfusa.

Ascolto n°3 Adesso proviamo a disporre in modo meno casuale questi oggetti ripartendoli con un criterio: per es. il vetro solo al centro, il legno in basso.

Credo che la prima impressione che se ne ricavi è quella di un ammasso caotico di suoni. Probabilmente nessuno sarà più disposto a sostenere l'idea che il p.p. stia suonando: nella migliore delle ipotesi diremo che stiamo sentendo dei rumori, o qualche cosa di intermedio tra il suono e il rumore...

Esatto!

Infatti, la prima riflessione che il p.p. stimola è proprio questa: che differenza c'è tra il suono e il rumore? Si può rispondere in diversi modi a questa domanda. Il rumore, per esempio, è qualcosa che può disturbarci ma è anche qualcosa che può essere piacevole ascoltare....e il suono?

Per alcuni è solo quello degli strumenti musicali o della voce ma quando cade la pioggia, diciamo anche spesso che ha un suono piacevole....Certo, a ben pensare, anche il suono di un motore potrebbe avere un suo fascino! Lo sapevate che il segnale del telefono ha la stessa altezza sonora del diapason, la forcella che serve ad intonare gli strumenti musicali per produrre 'suoni piacevoli'? Ognuno converrà che tutte le risposte che possiamo dare contengono una parte di verità ma che nessuna è vera in senso assoluto.

E allora?

Si potrebbe osservare il problema dal punto di vista della cultura umana che produce la *musica*. Capiremo subito che la parola *musica* è una definizione propria, interiore, alla cultura che la produce e al suo interno viene intesa la differenza tra suono e rumore.

Ascoltiamo che significa *musica* per gli Aborigeni australiani:

Ascolto n°4 Aborigeni australiani

Ancora un esempio: Africa e Asia

Ascolto n°5 Africa e Asia

Tutto questo ci ricorda che il p.p. è uno strumento che ci fa varcare i limiti del suono e del rumore nella nostra cultura musicale, limiti, d'altro canto, che sono in continua evoluzione per l'opera stessa dei compositori.

Se guardiamo alla nostra storia con un rapido flash-back, ci rendiamo conto che l'ampliamento progressivo della percezione del cosiddetto rumore e la sua integrazione come rumore è un fatto incontestabile: lento, ma inesorabile.

Consideriamo due estremi: la *Sinfonia dei giocattoli* di Haydn e *Ionisation* di Edgar Varese. Nel primo brano l'uso del suono/rumore è circoscritto e vuol essere parodistico; nel secondo è strutturale. Ascoltiamo questo pezzo straordinario:

Ascolto n°6 Edgar Varese:
Ionisation per 41 strumenti a percussione e 2 sirene (1931)

Ma che musica si può fare con il p.p.?

Ascolto n°7 John Cage: **Amores** (1943)

Il p.p. è uno strumento molto ingegnoso: fa pensare ad una orchestra di percussioni suonata però da un solo esecutore. Ma fa anche pensare al suono elettronico. Ideatore ne è stato l'americano John Cage, morto nel 1992.

Poiché il materiale che un compositore adopera è direttamente legato al suo pensiero estetico, senza dilungarmi oltre cito direttamente alcuni passaggi dei suoi scritti che chiariranno le sue scelte musicali.

Da Musica sperimentale (1957):

Musica nuova: ascolto nuovo. Non il tentativo di comprendere qualcosa che si dice, perché, se qualcosa si dicesse, ai suoni si conferirebbero le forme delle parole. Soltanto, un'attenzione all'attività dei suoni.

Da Musica sperimentale (1957):

E qual è lo scopo di scrivere musica? Un primo scopo, naturalmente, è non avere nessuno scopo, ma occuparsi dei suoni. Oppure la risposta può assumere forma paradossale: una mancanza di propositi voluta di proposito, o un gioco, senza proposito alcuno. Questo gioco, tuttavia, è un'attestazione di vita; non un tentativo di trarre ordine dal caos né di suggerire progressi creativi, ma semplicemente un modo di risvegliarci a quella stessa vita che stiamo vivendo, e che è una vita tanto straordinaria, purchè si riesca ad espellerne la mente e i desideri e a lasciare che agisca come vuole.

Tutto questo accadeva in America. Tutto questo accadeva negli Anni Quaranta. Sarebbe erroneo credere che il lavoro di J.Cage sia frutto di un pensiero avanguardistico: è invece nel solco della tradizione americana più pura. E' quasi una contraddizione in termini: una tradizione senza radici.

E' vero che J.Cage riconosce un debito alla cultura occidentale: ma alle sue spalle c'è un grande e sconosciuto compositore, Harry Partch.

Così scrive di lui il critico inglese W. Mellers:

H.P. nacque ad Oakland, in California, nel 1901 e trascorse gran parte dei suoi primi anni nelle remote zone dell'Arizona e nei deserti del New Mexico. Da quelle parti non ricevette naturalmente alcuna educazione formale nella musica anche se utilizzò poi quella libertà dalla tradizione come un impulso a sperimentare nel suono. Nello stesso tempo, vivendo dove viveva, giunse a credere che il futuro della musica – e in pratica della civiltà – consisteva in una rinascita delle fonti istintive della vita che aveva animate culture antiche; questa rinascita implicava inevitabilmente una ri-creazione dei mezzi attraverso i quali lo spirito doveva manifestarsi. Perciò non si servì di strumenti convenzionali, progettò e costruì egli stesso i suoi strumenti, derivati dai suoni di quelli a percussione, specialmente polinesiani, e a plectro primitivi, includendovi però alcuni strumenti a corde suonati con l'archetto, pifferi e armonium a tastiera. Tutti questi strumenti vennero concepiti per un sistema di quarantatrè suoni per ottava, per una musica monofonicamente basata sulla Just Intonation.

Ascoltiamo un brano di H.P.

Ascolto n°8 Harry Partch: **And the seven day...**

Con l'Occidente Cage ha debiti di riconoscenza legati alla musica di Debussy ma soprattutto di Satie, di cui ammirava la capacità di creare strutture musicali a tempo zero, cioè vuote. Cosa debba intendersi per Vuoto, cercherò di dimostrarlo eseguendo due brani:

E.Satie – Sarabanda n° 1

J.Cage – In a landscape

Vuoto potrebbe significare, rapportato al pensare musicale:

assenza di direzione

assenza di memoria

ascolto come evento a sé

.....(altro).....

Nello Zen dicono: se qualcosa disturba dopo due minuti, provatelo per quattro; se disturba ancora provatelo per otto, sedici, trentadue e così via. Infine si scopre che non disturba affatto, anzi è interessantissimo.

Ancora un punto sulla questione: c'è sapore di Oriente in tutto il lavoro di J.Cage e anche nelle sue parole. Forse il senso della sua Arte è un gesto liberatorio che ponga l'Essere in ascolto, nel senso più ampio del termine.

Per chiudere, un aforisma di J.Cage:

Il vento dell'Oriente e il vento dell'Occidente si incontrano in America e producono un movimento ascensionale nell'aria; lo spazio, il silenzio, il nulla che ci sostiene.

www.hela.it/guidocoppotelli