

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

Musica intuitiva e libera improvvisazione ai Corsi estivi di
Darmstadt 1969-1970.

Pietro Cavallotti

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, i Ferienkurse di Darmstadt,¹ luogo tradizionalmente privilegiato di incontro e confronto dell'avanguardia musicale, furono teatro di un fugace ma intenso dibattito sulle implicazioni estetiche, performative e politiche della libera improvvisazione. Fugace perché si esaurì nell'arco di un paio di edizioni, intenso perché segnò un punto di rottura tra docenti e partecipanti, coinvolgendo il compositore più rappresentativo di quegli anni, e cioè Karlheinz Stockhausen – al quale Ernst Thomas, secondo direttore dei corsi estivi, affidò il compito di mantenere alto il livello qualitativo della manifestazione e garantire continuità con il decennio precedente, quegli “eroici” anni Cinquanta che, sotto la guida di Wolfgang Steinecke, fondatore e primo direttore dei corsi, accompagnarono e promossero la nascita e lo sviluppo del pensiero seriale.

Per la verità, nel pluralistico panorama in cui si muoveva la musica occidentale d'avanguardia alla fine degli anni Sessanta, l'improvvisazione era una delle manifestazioni meno adatte a essere tematizzate a Darmstadt. I Ferienkurse erano storicamente un luogo legato al concetto di opera d'arte autonoma, in cui di preferenza si parlava di tecnica compositiva, si discuteva di musica a partire dall'analisi delle partiture. L'improvvisazione, quantomeno nelle sue forme più radicali, proposte da interpreti/compositori strettamente legati alle poetiche d'avanguardia, sposta l'attenzione su aspetti assai differenti. Condivide con il pensiero seriale e la musica informale, di cui è al contempo emanazione e via di fuga, la ricerca sperimentale di sonorità nuove e il rifiuto di qualsiasi categoria stilistica o formula tradizionale, già udita, ma spinge all'estremo l'importanza della dimensione performativa. L'interazione tra i membri di un gruppo strumentale che improvvisa può avvenire soltanto attraverso il livello visivo ed acustico: in assenza di scrittura,

¹ Il presente testo si basa sulla ricerca compiuta nell'ambito del progetto “*Ereignis Darmstadt*”. *Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum*, che dal settembre 2011 dirigo insieme a Dörte Schmidt presso l'Universität der Künste di Berlino, con la collaborazione di Kim Feser e Susanne Heiter. Vorrei qui ringraziare i miei colleghi per le proficue discussioni e i preziosi suggerimenti e l'archivio dei Ferienkurse, l'Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), per la disponibilità con cui ha supportato la nostra ricerca.

oltre ovviamente ai suoni prodotti, sono gli sguardi, i gesti, l'azione corporea sugli strumenti a garantire la possibilità di comunicazione tra gli interpreti nella realizzazione di un'opera a tutti gli effetti momentanea, che si dissolve con la fine della performance.²

Inoltre l'improvvisazione smonta il tradizionale rapporto gerarchico tra compositore e interprete, si configura come il prodotto di un collettivo, e assume dunque implicazioni che investono la sfera politico-ideologica. Alcuni dati basteranno a fornire un quadro di massima sulla straordinaria proliferazione di gruppi d'improvvisazione nel contesto della musica d'avanguardia degli anni Sessanta: nel 1964 si forma a Roma il gruppo Nuova Consonanza intorno a Franco Evangelisti (componenti: Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heineman, Egisto Macchi ed Ennio Morricone, con la partecipazione occasionale di Roland Kayn e Ivan Vandor), e un anno dopo a Londra AMM (fondato dai musicisti jazz Lou Gare, Eddie Prévoist, Keith Rowe; Cornelius Cardew e Lawrence Sheaff si unirono pochi mesi dopo); nel 1966 nasce Musica Elettronica Viva (collaborarono, in diverse formazioni, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steve Lacy e Jon Phetteplace); nel 1968 vengono fondati tra gli altri Music Improvisation Company (Hugh Davis, Derek Bailey, Even Parker e Jamie Muir) e Can (Holger Schüring, Irmin Schmid, Michael Karoli, Jaki Liebezeit; all'inizio collaborò anche David Johnson), nel 1969 Intermodulation (Roger Smalley e Tim Souster) così come Free Music Group (Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar, Jean-François Jenny-Clark e Michel Portal, dal 1970 - senza Jenny-Clark - noto con il nome New Phonic Art). Già da questo elenco, che non pretende di essere esaustivo e guarda solo alla situazione in Europa (negli USA andrebbero menzionate almeno le diverse attività intorno al 1960 di compositori e interpreti come Larry Austin, Robert Ashley, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Morton Subotnik, Lukas Foss e altri), si può constatare come il fenomeno abbia

² Si rinuncia in questa sede a un approfondimento teorico sulle varie forme di improvvisazione sorte negli anni Sessanta e Settanta. La bibliografia specifica sulla materia è imponente, qui si segnalano soltanto alcuni contributi, in ordine cronologico: Carl Dahlhaus, *Komposition und Improvisation* [1972], in Id., *Gesammelte Schriften*, Vol. 8, a cura di Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen e Tobias Plebuch, Laaber, Laaber-Verlag 2005, pp. 461-468; Id. *Was heißt Improvisation?* [1979], in *Gesammelte Schriften*, Vol. 1, Laaber, Laaber-Verlag 2000, pp.405-417; George E. Lewis, *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, «Black Music Research Journal», XXII (2002), pp. 215-246; Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Gianmario Borio, *Über das Verhältnis von Musik und Politik um 1968: die Positionen der Komponisten und die Kritik von Carl Dahlhaus*, in: Hermann Danuser, Peter Gülke e Norbert Miller (a cura di), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Argus, Schliengen 2011, pp. 231-248; Giovanni Guaccero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Aracne, Roma 2013; Benjamin Piekut, *Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975*, «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 3 (2014), pp. 769-824.

avuto origine a metà degli anni Sessanta ma conobbe una forte diffusione verso la fine del decennio. Alcuni anni dopo Vinko Globokar, riflettendo sulla propria attività come membro di New Phonic Art, evidenziò un collegamento diretto con la situazione politica del 1968:

Non sembra casuale che proprio nel momento in cui c'era forte agitazione in campo politico (chiamiamoli movimenti di protesta o altro), si formarono gruppi di improvvisazione. Sorsero come funghi e le associazioni concertistiche e le emittenti radiofoniche organizzarono festival e spettacoli basati esclusivamente sull'idea dell'improvvisazione. I musicisti di colpo osavano salire sul palco senza essersi preparati e improvvisavano insieme senza conoscersi bene. [...] Oggi, dieci anni dopo [1979], politicamente parlando stiamo vivendo in un'epoca di restaurazione. I gruppi di improvvisazione sono scomparsi.³

Come già accennato, ai Ferienkurse di Darmstadt l'improvvisazione rimase piuttosto ai margini, con però due importanti eccezioni: i sei seminari di Karlheinz Stockhausen su *Aus den sieben Tagen* nel 1969, così come i due seminari di Vinko Globokar e New Phonic Art nel 1970. Stockhausen e Globokar presentarono due modelli di improvvisazione musicale collettiva che a prima vista possono sembrare simili – in quanto producono un risultato sonoro comparabile – ma che differiscono fondamentalmente l'uno dall'altro in termini di relazioni di potere all'interno del gruppo. Questa differenza emerse con vigore nel dibattito darmstadtiano soprattutto a causa della situazione politica generale dell'epoca.

Il seminario su Aus den sieben Tagen (1969)

Aus den sieben Tagen, il primo e più noto esempio di “musica intuitiva” di Stockhausen, è stato composto tra il 7 e l'11 maggio 1968 ed è il risultato creativo di una particolare situazione esistenziale. Michael Kurz, in quella che può essere considerata la biografia autorizzata del compositore, descrive dettagliatamente la crisi depressiva di Stockhausen nei sette giorni dal 6 al 13 maggio, dovuta all'as-

³ Vinko Globokar, *Reflexionen über Improvisation* (1979), in Id., *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, a cura di Sigrid Konrad, Pfau, Saarbrücken 1998, p. 117: «Es scheint doch auffällig, daß gerade zu dem Zeitpunkt, da im Bereich der Politik starke Unruhe um sich griff (nennen wir sie Protestbewegungen oder wie auch immer), sich Improvisationsgruppen formierten. Sie schossen wie Pilze aus dem Boden, und Konzertbetriebe sowie Rundfunkanstalten organisierten Festivals und Darbietungen, die einzig und allein auf der Idee von Improvisation basierten. Musiker wagten plötzlich, auf dem Podium zu erscheinen, ohne vorbereitet zu sein, und improvisierten miteinander, ohne sich gut zu kennen. [...] Heute, zehn Jahre später, leben wir politisch gesehen eher in einer restaurativen Zeit. Die Improvisationsgruppen sind verschwunden». Tutte le traduzioni dal tedesco, in questo saggio, sono a cura dell'autore.

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

senza della moglie, Mary Bauermeister che, contrariamente alle aspettative, era rimasta negli Stati Uniti con i figli, intenzionata a chiedere il divorzio:

Stockhausen iniziò proprio quel 6 maggio uno sciopero della fame [...] e per sette giorni non toccò cibo. La sera del secondo giorno, il 7 maggio, scrisse per la prima volta una composizione testuale dal titolo *Richtige Dauern* in uno stato d'animo – date le circostanze – estremamente concentrato, vigile e reattivo. Qui all'esecutore non viene offerto alcun evento musicale o motivo, soltanto un testo breve e conciso che delinea i contorni di uno svolgimento formale del brano, e col suo contenuto stimola un processo musicale.⁴

La partitura di *Richtige Dauern* (“Giusta durata”, per circa 4 esecutori) recita:

Suona una nota / Suonala tanto a lungo / finche non senti / che devi smettere
Suona un'altra nota / Suonala tanto a lungo / finche non senti / che devi smettere
Eccetera
Smetti di suonare / quando senti / che devi smettere
Che tu suoni o meno: / ascolta sempre gli altri
Suona preferibilmente / quando altre persone ascoltano
Non provare⁵

La raccolta, nella sua struttura definitiva, consta in totale di quindici brani, dodici dei quali sono composizioni testuali per gruppo strumentale, uno (*Oben und unten*) è una composizione teatrale per voci ed ensemble, due testi (*Litanei* e *Ankunft*) non sono pensati per essere eseguiti ma offrono indicazioni e linee guida per gli interpreti o i lettori della “partitura”. Sebbene alcuni testi fossero stati eseguiti in precedenza, la prima esecuzione quasi completa di tutti i brani per gruppo strumentale (eccetto *Goldstaub*) avvenne dal 26 al 31 agosto 1969 a Darmstadt, pochi giorni prima dell'inizio dei Ferienkurse. L'esecuzione avvenne senza pubblico, allo scopo di registrare i brani per il Westdeutscher Rundfunk.⁶ Vi presero parte diversi

⁴ Michael Kurz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Bärenreiter, Kassel 1988, p. 214: «Stockhausen begann an jenem 6. Mai einen Hungerstreik [...] und nahm für sieben Tage keine Speisen zu sich. Am Abend des zweiten Tages, dem 7. Mai, schrieb er zum ersten Mal in einer äußerst konzentrierten und – durch die Umstände bedingten – überwachen und sensibilisierten Bewußtseinsverfassung eine Textkomposition mit dem Titel Richtige Dauern. Hier ist dem Spieler nur ein knapper, konzentrierter Text gegeben, der den Formlauf des Stückes in Umrissen andeutet und von seinem Inhalt her in einen musikalischen Prozeß einstimmt, also kein musikalisches Ereignis oder Motiv mehr».

⁵ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura, Nr. 26, Universal Edition, Wien 1969, p. 2: «Spiele einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / dass Du aufhören sollst // Spiele wieder einen Ton / Spiele ihn so lange / bis Du spürst / dass Du aufhören sollst // Und so weiter // Höre auf / wenn Du spürst / dass Du aufhören sollst // Ob Du aber spielst oder aufhörst: / Höre immer den anderen zu // Spiele am besten / wenn Menschen zuhören // Probe nicht».

⁶ Furono eseguiti *Richtige Dauern*, *Unbegrenzt*, *Verbindung*, *Treffpunkt*, *Nachtmusik*, *Abwärts*, *Aufwärts*, *Intensität*, *Setz die Segel zur Sonne*, *Kommunion* e infine *Es*. Per motivi tecnici, *Goldstaub*

musicisti di Colonia, che dal 1963 collaboravano regolarmente con Stockhausen – Harald Bojé (Elektronium), Aloys Kontarsky (pianoforte), Johannes G. Fritsch (viola), Alfred Alings (batteria) e Rolf Gehlhaar (tamtam) – così come il gruppo di improvvisazione Free Music Group, formatosi a Parigi nel 1969 su iniziativa di Vinko Globokar – Carlos R. Alsina (piano e organo Hammond), Jean-François Jenny-Clark (contrabbasso), Jean-Pierre Drouet (batteria), Michel Portal (clarinetto e sassofono) e lo stesso Globokar (trombone). Stockhausen stesso prese parte a tutte le esecuzioni usando la voce e vari strumenti o oggetti (anche una radio) e agendo sulla consolle della regia del suono, che gli permetteva di regolare l'amplificazione di alcuni interpreti e distribuirne il segnale sonoro a diversi amplificatori. In seguito, i medesimi interpreti eseguirono nuovamente tutti i brani nel corso dei sei seminari tenuti da Stockhausen durante i Ferienkurse del 1969 (1-4 settembre). Nel testo introduttivo al programma dei corsi estivi, Stockhausen spiega che preferisce evitare il termine "improvvisazione" in quanto gli sembra «sempre associato all'idea di schemi, formule ed elementi stilistici sottostanti». Il termine "musica intuitiva", invece, mira a rendere gli interpreti consapevoli che la musica debba derivare «nel modo più puro possibile dall'intuizione, che per un gruppo di musicisti che suonano intuitivamente è qualitativamente più della somma di singole "idee", grazie al "feedback" reciproco». ⁷ La funzione dei testi è dunque quella di indirizzare l'intuizione degli interpreti e spingerli durante la performance a un livello di coscienza musicale più profondo. A quell'epoca il sincretismo religioso di Stockhausen si stava concretizzando sempre più in forma di un messianismo assai personale: dopo e attraverso la sua "passione" di sette giorni, il compositore riteneva di aver raggiunto uno stadio di coscienza superiore e con questi testi mirava dunque a condurre altri, quantomeno gli interpreti, a un simile livello di consapevolezza con l'aiuto della sua musica. Lo dimostra una veloce lettura di alcuni passaggi di *Litanei*, come già detto uno dei testi che non vanno eseguiti, ma letti:

[...] Da molti anni l'ho detto innumerevoli volte / e talvolta l'ho scritto: che / io non faccio la MIA musica, ma / trasmetto le vibrazioni che colgo; / che fungo da traduttore

non fu eseguito a Darmstadt in quanto il testo richiede agli artisti di mangiare, dormire, muoversi e pensare il meno possibile per quattro giorni prima di suonare la prima nota. La prima esecuzione e registrazione di questo brano ebbe luogo a Kürten nel 1972 e venne in seguito pubblicato su LP insieme alle registrazioni del 1969; cfr. Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen/From the Seven Days/Venu des sept jours*, LP recording, Deutsche Grammophon, Hamburg 1974 (DG 2720 073).

⁷ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* (1968), in: *Texte zur Musik 1963–1970*, vol. 3, DuMont, Köln 1971, p. 123: «immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet»; «dass sie möglichst rein aus der Intuition kommt, die bei einer Gruppe von intuitiv spielenden Musikern qualitativ mehr ist, als die Summe von individuellen "Einfällen" auf Grund einer gegenseitigen "Rückkopplung"».

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

/ sono un apparato radiofonico. Quando compongo in modo corretto, / nel giusto stato d'animo, / cesso IO STESSO di esistere.

Ora sto cercando di raggiungere il livello successivo. / Cerco di connettere te, l'esecutore, / alle correnti / che scorrono attraverso di me, / a cui sono connesso. / Non sto cercando di farti diventare un compositore in senso tradizionale, / ma di farti acquisire una fiducia completamente nuova nelle tue capacità: / che, attraverso me, verrai connesso / alla fonte inesauribile / che si riversa attraverso di noi in vibrazioni musicali.

Non cercare di capirlo con l'intelletto, / rovineresti tutto e lo renderesti impossibile. / Devi conquistare la fiducia di essere in grado di farlo. / Io l'ho avuta sin dall'inizio. / Questa è l'unica ragione per cui sono un piccolo passo avanti.

Ma anche tu devi ottenerla, altrimenti ciò che ho ricevuto e che intendevo trasmettere attraverso di te / risulterà sbagliato e contorto.

Forse non hai il tempo né la pazienza / di concentrarti ininterrottamente e sempre meglio allo scopo / di far risuonare nel modo meno distorto possibile / ciò che deve attraversarci. / Ecco perché lo faccio per te, / fintanto che tu non puoi farlo da solo. / Ti sintonizzo come una ricetrasmittente. / Ma che il tuo suono risulti puro o meno, questo dipende da te [...].⁸

All'epoca delle proteste studentesche, nel clima imperante nel 1969 anche ai Ferienkurse di Darmstadt, non sorprende che proprio questo aspetto della musica intuitiva di Stockhausen rischiasse di essere oggetto di critiche, anche feroci. Vale la pena esaminare nel dettaglio e riassumere gli eventi dell'ultimo seminario, svoltosi il 4 settembre, in quanto offrono un interessante esempio degli effetti sulla pratica musicale della particolare situazione politica dell'epoca. Anticipo subito che furono eventi in qualche misura drammatici per diversi protagonisti coinvolti, e che proprio a seguito di questo episodio l'approccio generale di Stockhausen ai Ferienkurse era destinato a mutare negli anni successivi. Come da prassi consolidata negli anni,⁹ l'intero seminario fu all'epoca registrato integralmente su audiocassetta.

⁸ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura cit., p. 24: «Ich habe es seit vielen Jahren unzählige Male / gesagt und manchmal geschrieben: Daß / ich nicht MEINE Musik mache, sondern / die Schwingungen übertrage, die ich auffange; / daß ich wie ein Übersetzer funktioniere, / ein Radioapparat bin. Wenn ich richtig, / in der richtigen Verfassung komponierte, / existierte ich SELBST nicht mehr. // Nun versuche ich, die nächste Stufe zu erreichen. / Ich versuche, Dich, den Spieler, / an die Ströme anzuschließen, / die durch mich fließen, / an die ich angeschlossen bin. / Ich versuche nicht, Dich zum Komponisten im alten Sinne zu machen, / sondern ein ganz neues Vertrauen in Deine Fähigkeiten zu gewinnen: / daß Du durch mich angeschlossen wirst / an die unerschöpfliche Quelle, / die sich in musikalischen Schwingungen durch uns ergießt. // Versuche nicht, es mit dem Verstand zu begreifen, / Du wirst alles nur stören und unmöglich machen. / Du mußt das Vertrauen gewinnen, daß Du es können wirst. / Ich habe es von Beginn an gehabt. / Nur deshalb bin ich einen kleinen Schritt voraus. // Aber Du mußt es auch gewinnen, sonst wird alles falsch und verdreht, / was ich empfangen habe und durch Dich übertragen wollte. // Du hast vielleicht weder die Zeit noch die Geduld, / Dich dauernd und immer besser darauf zu konzentrieren, / möglichst unverzerrt zum Klingen zu bringen, / was durch uns hindurch muß. / Deshalb tue ich es für Dich, / solange Du es nicht von alleine kannst. / Ich stelle Dich ein wie einen Empfänger. / Ob Du aber rein klingst oder nicht, dazu mußt Du selbst helfen».

⁹ Già dai primi anni Cinquanta, sotto la direzione di Wolfgang Steinecke, durante i Corsi estivi di

setta, per cui disponiamo oggi di registrazioni audio che consentono una completa ricostruzione dell'evento.¹⁰

Se i primi cinque seminari si svolsero senza intoppi significativi, nel rispetto del concetto generale pianificato da Stockhausen – brevi introduzione dell'autore, esecuzione di due brani dal vivo durante il seminario inframmezzate da discussioni tra compositore, esecutori e pubblico – il sesto seminario venne caratterizzato sin dall'inizio da una evidente tensione generale. Con voce chiaramente irritata, Stockhausen esordì spiegando in modo molto dettagliato (quasi pedante) gli aspetti tecnici delle connessioni microfoniche dei vari esecutori durante le precedenti esecuzioni dei brani. Le ragioni della sua eccitazione diventano gradualmente più chiare all'entrata di Helmut Lachenmann nell'aula, in leggero ritardo: subito apostrofato da Stockhausen, venne invitato a prendere velocemente posto, in quanto proprio per lui dovrebbe essere interessante conoscere i dettagli tecnici delle possibilità di manipolazione del suono dalla cabina di regia. Tra risate generali e un evidente turbamento di Lachenmann, Stockhausen riprese la spiegazione, lanciando occasionalmente altre frecciate in direzione del suo più giovane collega nonché ex allievo, finché si giunse a un duro confronto diretto tra i due (che, pur inframmezzato da numerosi interventi di altri partecipanti, occupò i primi 45 minuti del seminario). Si comprende così come la sera precedente, durante un evento organizzato da Lukas Foss, fosse stato richiesto ai partecipanti di porre domande possibilmente provocatorie ai colleghi. In quell'occasione, Lachenmann chiese a Vinko Globokar, «a quale dito di Stockhausen fosse appeso» durante le esecuzioni di *Aus den sieben Tagen*. Dai documenti disponibili non è possibile ricostruire esattamente la risposta di Globokar (l'evento organizzato da Foss non faceva parte del programma ufficiale dei corsi, e quindi non venne registrato), ma si può immaginare che si fosse espresso in modo critico sulle condizioni della collaborazione con Stockhausen, il quale interpretò la domanda di Lachenmann come un attacco diretto nei suoi confronti e cercò di ridurre la questione a una sterile polemica causata dall'ignoranza, soffermandosi su aspetti tecnici per dimostrare quanto limitate fossero le sue possibilità di intervenire sul processo musicale dalla consolle di regia del suono. Dal canto suo, Lachenmann difese il suo diritto a ottenere spiegazioni approfondite attraverso

Darmstadt iniziarono a registrare su nastri magnetici (e successivamente altri supporti) le manifestazioni in programma. Se nella prima decade dei corsi questa prassi era piuttosto selettiva (venivano registrati soltanto gli eventi considerati a priori più importanti), a partire dalla direzione di Ernst Thomas (1962–1980) vennero registrati integralmente tutti i concerti, tutte le conferenze, le lezioni e i seminari di composizione. Tutte le registrazioni sono conservate nell'archivio dell'IMD.

¹⁰ Cfr. Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen I* (01.09.1969), registrazione audio, IMD B007116261; *Aus den sieben Tagen II* (02.09.1969), registrazione audio, IMD B007148177; *Aus den sieben Tagen III* (02.09.1969), registrazione audio, IMD B007148195; *Aus den sieben Tagen IV* (03.09.1969), registrazione audio, IMD B007148205; *Aus den sieben Tagen V* (03.09.1969), registrazione audio, IMD B007148212; *Aus den sieben Tagen VI* (04.09.1969), registrazione audio, IMD B007148223.

domande provocatorie e quindi rendere più vivaci i dibattiti a Darmstadt, ma negò ogni intenzione offensiva o atteggiamento ostile, ritenendo anzi eccessivo l'attacco pubblico di Stockhausen nei suoi confronti.¹¹ I toni molto accesi della discussione erano certamente dovuti anche a difficoltà personali tra i due compositori che si erano oramai cristallizzate nel tempo.¹² Così, tra accuse reciproche, la discussione continuò a lungo ad evitare il nocciolo del problema – durante le performances di *Aus den sieben Tagen*, gli interpreti erano marionette di Stockhausen? Fino a che punto egli era in grado di esercitare un controllo sulla loro produzione sonora? – fino a quando un altro partecipante ai seminari, tuttora non identificato, accusò il compositore tedesco di sviare l'attenzione da questioni ideologiche, ricorrendo a spiegazioni degli aspetti tecnologici.¹³ Alla richiesta di formulare meglio la sua obiezione, lo sconosciuto partecipante rispose alcuni minuti dopo: «Più osservavo come Stockhausen [...] fosse in grado di influenzare l'intero processo, più ero propenso a pensare che egli qui, giustamente, fosse il compositore. Ma ora mi chiedo se attraverso questa attività egli effettivamente procuri libertà ai musicisti, oppure se attraverso questa attività sia in grado di esercitare potere su di loro».¹⁴

Stockhausen, riluttante a esprimersi direttamente in quella sede sugli aspetti ideologici della sua musica intuitiva, girò semplicemente la domanda agli esecutori; prese la parola il violista Johannes Fritsch, cercando diplomaticamente di occupare una posizione intermedia: ammise che, vista dall'esterno, la possibilità di abbassare il volume di un interprete girando una manopola potesse sembrare sospetta, ma negò

¹¹ Tuttora, come ho potuto constatare in diversi colloqui privati col compositore, Lachenmann ha un ricordo molto nitido di quella giornata, collegato a un forte sentimento di disagio. Al termine del seminario egli temette per diverso tempo che Stockhausen potesse mantener fede alla minaccia, espressa più volte durante la discussione, di rinunciare in futuro a ogni collaborazione con Darmstadt, visto il clima di ostilità che lo circondava.

¹² Lachenmann ha più volte raccontato in occasioni pubbliche che quando frequentava i Corsi di Colonia (Kölner Kursen für Neue Musik), tra il 1963 e il 1965, veniva spesso apostrofato ironicamente da Stockhausen come “spia” del campo avverso (Lachenmann aveva studiato precedentemente composizione con Luigi Nono a Venezia, e i rapporti tra i due maestri erano all'epoca oramai definitivamente compromessi; si veda a tal proposito anche la lettera di Lachenmann a Nono del 21 dicembre 1963 in: Angela Ida De Benedictis, Ulrich Mosch (a cura di), *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi Nono (1957-1990)*, Olschki, Firenze 2012, pp. 111-112). Inoltre, Stockhausen era certamente consapevole del ruolo svolto da Lachenmann nella formulazione in tedesco della conferenza *Testo - Musica - Canto* letta da Nono ai Ferienkurse del 1960, che si chiude con un violento attacco contro il compositore tedesco. Per il testo della conferenza, si veda Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, Vol. 1, a cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi/Lim, Milano 2001, pp. 57-83. Lo stesso testo compare anche negli scritti di Lachenmann in una sezione intitolata “Nel nome di Nono”, cfr. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, a cura di Joseph Häusler, Bärenreiter, Wiesbaden 1996, pp. 317-328.

¹³ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* VI (04.09.1969) cit., 17:28-17:35.

¹⁴ Ivi, 23:06-23:52.

che Stockhausen esercitasse un controllo dittatoriale su di loro.¹⁵ Questo permise a Stockhausen di riprendere la sua linea di difesa, paragonando la propria attività alla consolle di regia a quella di un ingegnere del suono durante qualsiasi registrazione per la radio. Di fatto a Darmstadt, durante le esecuzioni di *Aus den sieben Tagen*, non era in grado di intervenire in tempo reale sul suono come certamente avrebbe voluto. Le possibilità di manipolazione *live* erano verso la fine degli anni Sessanta ancora limitate e richiedevano apparecchiature costose, che non erano a disposizione del compositore. Tutti gli strumenti erano amplificati con microfoni, ma Stockhausen poteva controllare a pieno soltanto il segnale dei microfoni di Fritsch (viola) e Gehlhaar (tamtam), e sfruttava questa possibilità soprattutto per creare un movimento del suono distribuendo i segnali a diversi amplificatori tra gli otto a disposizione, disposti spazialmente nella sala. Tutti gli altri strumenti erano invece collegati a un solo amplificatore. Per quanto riguarda invece il controllo sul volume dei vari strumenti – che ovviamente è la questione dirimente per valutare il “potere” esercitato sui suoi interpreti – Stockhausen durante il seminario giunse più volte a contraddirsi, sottolineando dapprima con grande enfasi di poter regolare soltanto viola e tamtam, ma ammettendo in seguito di essere intervenuto in diverse occasioni anche su altri strumenti, quando avvertiva il rischio che una fonte sonora potesse procurare distorsioni. Tuttavia continuò a negare che la sua attività alla consolle tendesse ad influenzare l’interazione tra i musicisti. Essendo meno impegnato nell’esecuzione rispetto agli altri interpreti, poteva mantenere una visione d’insieme degli eventi sonori e, se necessario, intervenire per garantire un equilibrio tra i vari eventi sonori. Di fatto, però, riteneva inevitabile per il futuro un influsso sempre più determinante della tecnologia sulla produzione del suono con strumenti tradizionali, al fine di creare movimento sonoro nello spazio, consentire differenziazioni dinamiche, modulazioni di frequenza, ecc. – una visione del futuro che in effetti si realizzerà grazie allo sviluppo della tecnologia del *live electronic* negli anni Settanta e Ottanta, e per la quale Stockhausen ha indubbiamente svolto un fondamentale ruolo pionieristico sin dai tempi di *Mixtur und Mikrophonie I* (1964).

Il confronto con Globokar

Arrivati a questo punto, la discussione stava proseguendo da più di tre quarti d’ora e non era ancora stato eseguito nessuno dei due brani previsti in quel seminario. Gli

¹⁵Dai numerosi commenti di Fritsch durante il seminario si può constatare che comprendesse e in certa misura condividesse le critiche mosse dal pubblico a Stockhausen. Nondimeno cercò durante l’intero seminario di evitare uno scontro con il compositore. Non sorprende che fosse disposto a sopportare alcune idiosincrasie nella sua collaborazione con Stockhausen, considerando l’importanza di questa attività per la propria carriera; tra l’altro, all’epoca, Stockhausen stava definendo i dettagli della sua partecipazione all’Esposizione universale di Osaka del 1970, dove Fritsch e altri musicisti avrebbero avuto modo di eseguire la sua musica per un lungo (e redditizio) periodo che si protrasse diversi mesi.

animi si stavano calmando, alcuni musicisti proponevano di suonare, quando prese la parola Globokar.¹⁶ Nei suoi lunghi interventi, non sempre chiaramente comprensibili (era posizionato lontano dai microfoni e la sua padronanza della lingua tedesca non era all'epoca ancora ottimale), pur evitando toni eccessivamente polemici, evidenziò alcune problematiche, o meglio «malintesi», nella collaborazione del suo gruppo d'improvvisazione con Stockhausen. Da un lato, sottolineò subito come, a suo parere, qualsivoglia intervento del compositore sul processo sonoro fosse molto problematico poiché si richiedeva esplicitamente all'interprete di agire "intuitivamente" nell'esecuzione di insieme. Dall'altro rivelò una certa insofferenza e frustrazione per le modalità con le quali, dopo le esecuzioni dei brani, il gruppo discusse al suo interno sulla qualità della musica appena prodotta. In questo caso si riferiva di certo a discussioni dopo le registrazioni per il Westdeutscher Rundfunk, che ovviamente non sono documentate, ma si può ben immaginare come Stockhausen, in quanto "autore" delle proprie "opere", con una chiara idea di come avrebbero dovuto o non dovuto risuonare, abbia potuto assumere un chiaro ruolo predominante nello scambio di opinioni su performances riuscite o meno.

Il confronto tra Globokar e Stockhausen divenne più acceso quando un altro partecipante al seminario (il violinista Wolfgang König) suggerì di leggere il testo di *Litanei*, in quanto avrebbe potuto chiarire aspetti centrali della concezione globale dei brani. Stockhausen inizialmente indugiava perché non voleva «provocare ulteriormente». Dopo alcuni minuti di confusione (apparentemente la maggior parte dei partecipanti al seminario, inclusi alcuni interpreti, non aveva idea che questo testo contenesse indicazioni generali e linee guida per gli esecutori, e non fosse stato pensato per essere suonato), lo stesso Globokar chiese di leggere il testo, in quanto non lo conosceva.¹⁷ La lettura del passaggio citato sopra («Ora sto cercando di raggiungere il livello successivo. / Cerco di connettere te, l'esecutore, / alle correnti / che scorrono attraverso di me»), spinse Globokar ad ammettere che i malintesi erano evidentemente più profondi di quel che credeva, e che avrebbe eseguito i brani in modo diverso se avesse conosciuto *Litanei* in precedenza. L'affermazione è abbastanza sorprendente: si era giunti all'ultimo seminario darmstadtiano, precedentemente era stata realizzata la registrazione per il Westdeutscher Rundfunk, Globokar aveva dunque eseguito brani di *Aus der sieben Tagen* praticamente ogni giorno negli ultimi dieci giorni. Eppure, non aveva mai ritenuto necessario leggere tutti i testi della raccolta, né Stockhausen si era evidentemente dilungato a spiegare l'ideologia di fondo su cui si basa la sua composizione, forse perché temeva di incontrare resistenze da parte del Free Music Group, con cui collaborava per la prima volta. Si può supporre che la sua intenzione fosse quella di integrare i due

¹⁶ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen* VI (04.09.1969) cit., 46:42.

¹⁷ Ivi, 57:39-59:18.

gruppi strumentali soltanto attraverso la pratica musicale collettiva. Di certo, però, Globokar e gli altri membri del Free Music Group, incuranti e persino ignari degli aspetti più “trascendentali” e meditativi della raccolta di brani, si erano accostati al compito pensando di dover proporre libere improvvisazioni su un canovaccio testuale. Lo dimostra un confronto tra le due interpretazioni di *Es*, brano eseguito durante i seminari due volte, il 3 settembre dai soli membri del gruppo di Colonia, il 4 settembre dai soli membri del Free Music Group (insieme a Stockhausen, ovviamente). *Es* è senza dubbio il pezzo della raccolta più complesso da suonare, se si vuole restar fedeli alle direttive del testo:

NON pensare A NULLA
Attendi finché in te non sia silenzio assoluto
Quando lo raggiungi
inizia a suonare

Non appena inizi a pensare, smetti
e cerca di raggiungere di nuovo la condizione di non-pensiero
Quindi riprendi a suonare¹⁸

Si può immaginare la difficoltà e l’alto livello di concentrazione necessari per raggiungere veramente una condizione in cui si riesca a non pensare a nulla, e si può presumere che la musica risultante da tale testo consista, soprattutto all’inizio, di una trama molto rarefatta solo occasionalmente interrotta da poche e fugaci intensificazioni, con una dinamica generale tendente al pianissimo. In effetti questo è il carattere generale dell’interpretazione del gruppo di Colonia. La versione offerta dal Free Music Group, invece, è molto differente: già dopo una trentina di secondi tutti gli esecutori sono impegnati a suonare, la tessitura è piuttosto densa (segno che raramente gli interpreti smettono di suonare) e le intensificazioni dinamiche o ritmiche sono frequenti. Emerge dunque con forza il sospetto che il canovaccio testuale non sia stato percepito come vincolante dai membri del Free Music Group – e se il testo viene ignorato, quello che resta è libera improvvisazione.

Come già accennato in precedenza, Globokar evidenziò in seguito con decisione nei suoi scritti come il fenomeno della proliferazione di gruppi d’improvvisazione verso la metà degli anni Sessanta fosse indissolubilmente legato alla particolare situazione politica dell’epoca. Improvvisare insieme ad altri musicisti rispondeva a un’esigenza di libertà e partecipazione, azione collettiva, cooperazione democratica.¹⁹ La collaborazione col gruppo di Stockhausen dovette dunque risultare piuttosto

¹⁸ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Partitura cit., p. 26: «Denke NICHTS / Warte bis es absolut still in Dir ist / Wenn Du das erreicht hast / beginne zu spielen / Sobald Du zu denken anfängst, höre auf / und versuche, den Zustand des Nichtdenkens wieder zu erreichen / Dann spiele weiter».

¹⁹ Si veda a questo proposito anche Vinko Globokar, *Man improvisiert ... bitte, improvisieren Sie! ...*

problematica per i membri del Free Music Group, proprio a causa della mancanza di una basilare democrazia interna. È molto probabile che alcune lamentele fossero già state espresse a Darmstadt nei giorni precedenti e quindi Lachenmann, con la sua domanda provocatoria, volesse indurre Globokar a prendere una posizione esplicita sulla situazione creatasi nei seminari di Stockhausen.

Freibrief an die Jugend

Anche dopo l'intervento di Globokar, Stockhausen dovette fronteggiare ripetuti attacchi da parte di numerosi partecipanti al seminario, oramai chiaramente indirizzati contro gli aspetti trascendentali della sua musica intuitiva. Si giunse persino alla proposta di votare quanti tra i presenti provassero avversione ideologica nei confronti della concezione generale di *Aus den sieben Tagen*. In definitiva non si votò (anche perché una votazione per alzata di mano in presenza del compositore veniva considerata poco democratica, e il ricorso a bigliettini troppo macchinoso) e il seminario si concluse, dopo 77 minuti di ininterrotte polemiche, con l'esecuzione in successione dei due brani previsti per la giornata (*Aufwärts* e *Es*) senza alcun dibattito conclusivo. Stockhausen visse in quell'occasione certamente uno dei momenti più critici della sua lunga e prospera collaborazione con i Ferienkurse, e proprio a seguito di quell'esperienza negativa, decise negli anni a venire di cambiare completamente approccio didattico durante i corsi: dopo due anni in cui aveva proposto esperimenti di composizione collettiva (*Ensemble* nel 1967 e *Musik für ein Haus* nel 1968) e dopo il seminario aperto alla libera discussione del 1969, a partire dal 1970 ritornò a proporre lezioni frontali su aspetti di tecnica compositiva.²⁰ Certamente però soffrì quella sorta di "contestazione", in pieno spirito sessantottino, subita a Darmstadt, anche perché le motivazioni che lo avevano condotto alla sua concezione di musica intuitiva prendevano in realtà le mosse da una sua personale necessità di dialogo con il movimento studentesco. Basta confrontare il testo di *Litanei* sopra citato e la sua famosa «Freibrief an die Jugend» ("Lettera aperta ai giovani") scritta nel giugno 1968 (un mese dopo la sua "passione" di sette giorni), di cui propongo di seguito un collage di alcuni passaggi salienti:

Di nuovo facciamo rivoluzioni. Questa volta in tutto il mondo. Poniamoci ora l'obiettivo più alto possibile: prendere coscienza che in gioco c'è tutta l'umanità.

C'è stata un'epoca in cui alcuni animali sono diventati così consapevoli da diventare infine umani. Ora siamo in un momento in cui, in alcune persone, una coscienza superiore si rafforza a tal punto che si avvicinano a diventare esseri viventi superiori. Qui su

komm, laßt uns improvisieren ... (1972), in: *Laboratorium* cit., pp. 57-63.

²⁰ La trascrizione integrale dei sei seminari proposti nel 1970 è stata pubblicata in Karlheinz Stockhausen, *Kompositorische Grundlagen Neuer Musik. Sechs Seminare für die Darmstädter Ferienkurse 1970*, a cura di Imke Misch, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2009.

questa terra. Solo pochi ce la faranno per il momento. Ma in ogni persona è più o meno forte il desiderio di andare oltre se stessi, di raggiungere una coscienza superiore. [...] Poiché non siamo uguali, per quanto riguarda intelligenza e forza, e sappiamo che solo alcuni singoli riusciranno, dal loro interno, a diventare liberi, ipercoscienti – esattamente come soltanto singoli animali sono riusciti a diventare umani.

[...] Perché dico queste cose, io che sono un musicista e non un filosofo o qualcosa del genere? *Perché noi musicisti dovremmo vivere il più possibile di intuizione* [corsivo mio].

[...] Chi vuol essere musicista, seguendo la propria vocazione più elevata, deve iniziare con i più semplici esercizi di meditazione, all'inizio per se stesso: "Suona una nota con la certezza di avere tempo e spazio illimitati" e così via [da *Unbegrenzt*, secondo brano di *Aus den sieben Tagen*]. Ma prima bisogna diventare consapevoli del motivo per cui si vive, per cui tutti noi viviamo: per raggiungere una vita più elevata e lasciare che le vibrazioni dell'universo penetrino nella nostra umana esistenza individuale.

[...] Posso percepire la vostra avversione per questa "lettera aperta". Non mi disturba. Ma sarebbe brutto se voi non aveste almeno il sospetto che nei vostri migliori istanti non possiate essere ispirati dall'intuizione, se non aveste in voi il sentore di una possibilità di esistenza più elevata, che vi manterrà in vita. Non dovrete voler continuare una vita stantia, ma acquisire certezza. Diventar consapevoli, perché, in che direzione.

[...] A noi musicisti è stato concesso un grande potere, di accendere con le note in altre persone il fuoco del desiderio, di elevarsi al di sopra di se stessi.²¹

²¹ Karlheinz Stockhausen, *Freibrief an die Jugend* (1968), in: *Texte*, Vol. 3 cit., pp. 292-295: «Wieder revolutionieren wir. Auf der ganzen Erde aber diesmal. Setzen wir uns jetzt das höchstmögliche Ziel: eine Bewußtwerdung, daß die ganze Menschheit auf dem Spiel steht. / Es hat eine Zeit gegeben, in der in einigen Tieren das Bewußtsein so stark wurde, daß sie schließlich zu Menschen wurden. Jetzt sind wir in einer Zeit, in der in einigen Menschen das Oberbewußtsein so stark wird, daß sie nahe daran sind, höhere Lebewesen zu werden. Hier, auf dieser Erde. Nur einige wenige werden es vorläufig schaffen. Aber in jedem Menschen ist das Verlangen mehr oder weniger stark, über sich selbst hinaus zu kommen, höheres Bewußtsein zu erlangen. [...] Denn wir sind ungleich, was Intelligenz und Macht betrifft, und wir wissen, dass nur einzelne es von innen heraus schaffen werden, frei, überbewußt zu werden – so, wie nur einzelne Tiere es geschafft haben, Menschen zu werden. / [...] Warum sage ich so etwas, wo ich doch Musiker und gar kein Philosoph oder dergleichen bin? Weil wir Musiker möglichst ganz aus der Intuition leben sollten. / [...] Diejenigen, die Musiker sein wollen, ihrer höheren Stimme folgend, müssen mit einfachsten Übungen der Meditation beginnen, zunächst allein für sich: „Spiele einen Ton mit der Gewißheit, daß Du beliebig viel Zeit und Raum hast“ und so weiter. Zunächst müssen sie aber Bewußtsein erlangen, wofür sie leben, wofür wir alle leben: um höheres Leben zu erlangen und die Schwingungen des Universums in unsere einzelne menschliche Existenz eindringen zu lassen. / [...] Ich spüre Eure Ablehnung voraus, die diesem „Freibrief“ begegnet. Sie stört mich nicht. Es wäre aber schlimm, wenn Ihr nicht wenigstens ahntet, daß Ihr in Euren besten Sekunden aus der Intuition inspiriert werdet und darüber hinaus die Ahnung einer höheren Existenzmöglichkeit in Euch habt, die Euch am Leben erhält. Ihr solltet aber nicht dumpf weiterleben wollen, sondern Gewißheit erlangen. Bewußt werden, wozu, wohin. / [...] Uns Musikern ist große Macht gegeben, mit Tönen in anderen Menschen das Feuer der Sehnsucht anzuzünden, höher über sich hinauszusteigen».

«A quale dito di Stockhausen sei appeso?»

Quindi: tensione verso un processo di emancipazione collettiva, partecipazione (qui soprattutto nel senso di condivisione spirituale), impegno e impiego di vitalità energetica in vista di un cambiamento. Non c'è dubbio che qui Stockhausen si stia confrontando in modo genuino col movimento studentesco e stia seriamente riflettendo sul ruolo di un compositore (o meglio: sul proprio ruolo) nei processi di trasformazione sociale dell'epoca. Secondo le modalità tipiche del suo sincretismo mistico-religioso, combina la sua riflessione sugli eventi del Sessantotto con altri impulsi, in particolare con la lettura (all'epoca per lui fondamentale) del libro di Satprem sul guru indiano Sri Aurobindo,²² dove appunto viene tematizzata l'idea del completo svuotamento della propria coscienza, al fine di ottenere intuizioni da un livello di coscienza superiore. A ciò si aggiunge la sua visione messianica ed elitaria, che lo proietta nel ruolo di mediatore o, come dice in *Litanei*, di “apparato radiofonico”. A Darmstadt Stockhausen “non voleva più provocare”, perché aveva intuito giustamente che in quell'ambiente la sua visione messianica avrebbe soltanto provocato polemiche più accese – da qui la sua riluttanza a leggere il testo di *Litanei*. Ma due anni dopo (e altrove, non a Darmstadt) non ebbe problemi a rispondere alla domanda sull'autorialità della musica intuitiva come segue: “Why does a spiritual group need a guru? Why has an atom a nucleus?”²³

I seminari di New Phonic Art (1970)

Gli eventi del 1969 convinsero Ernst Thomas a dedicare maggior spazio alla libera improvvisazione nell'edizione successiva dei Ferienkurse, e ovviamente affidò l'incarico ai membri di Free Music Group, che nel 1969, oltre alla collaborazione con Stockhausen, avevano improvvisato liberamente in un concerto insieme all'oboista Heinz Holliger. Così nel 1970 Globokar e il suo gruppo, ora ribattezzato New Phonic Art, poté organizzare due seminari (il 25 e 26 agosto)²⁴ e esibirsi in un concerto (26 agosto).²⁵ I due seminari furono pensati all'insegna di immediatezza, spontaneità e democrazia: durante la prima seduta Globokar fece una breve intro-

²² Satprem, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience* (1964), Buchet, Paris 2003. Stockhausen possedeva il libro in traduzione tedesca (*Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewusstseins*, Berna 1970). Cfr. a tal proposito Michael Kurtz, *Stockhausen cit.*, pp. 214-216.

²³ Peter Heyworth, “*Spiritual Dimensions*”, *Stockhausen in interview with Peter Heyworth*, «Music and Musicians» (Mai 1971), p. 34.

²⁴ Cfr. Vinko Globokar, *Über das Reagieren der Spieler* (Vortrag mit Diskussion und musikalischem Beitrag vom Ensemble New Phonic Art) I (25.8.1970), registrazione audio, IMD B007150496 e II (26.8.1970), registrazione audio, IMD B007160092.

²⁵ New Phonic Art eseguì *Rendez-vous* op. 24 di Carlos Roqué Alsina (registrazione audio, IMD B006954933), *Correspondences* di Vinko Globokar (registrazione audio, IMD B006955023), e una libera improvvisazione (“*Freies Zusammenspiel*”, registrazione audio, IMD B006955044). Globokar eseguì inoltre ATEM di Mauricio Kagel (registrazione audio, IMD B006954973).

duzione di circa 15 minuti per presentare gli altri interpreti al pubblico e anticipare la prima libera improvvisazione con alcune considerazioni generali. Dopo un'improvvisazione – o meglio un «Freies Zusammenspiel», come preferirono chiamarla (letteralmente “suonare insieme liberamente”) – di circa 28 minuti, l'intero ensemble si mise a disposizione per una discussione su quanto era appena stato eseguito (circa 40 minuti). La seconda seduta fu nuovamente aperta da una breve introduzione di Globokar (circa 18 minuti), seguita dalla discussione (circa 36 minuti) e infine dall'esecuzione (circa 27 minuti). A parte l'intervento introduttivo di Globokar al secondo seminario, il cui contenuto si avvicina molto a un saggio pubblicato in seguito,²⁶ i membri di New Phonic Art non avevano preparato nulla di concreto e volevano solo mettere in discussione il loro modo di improvvisare. Veniva richiesto al pubblico di specificare ogni volta a chi fosse indirizzata la domanda, sottolineando di conseguenza che ogni risposta rappresentava sempre e soltanto un'opinione personale. Purtroppo questo approccio democratico era destinato a fallire, in quanto per difficoltà linguistiche solo Globokar e Alsina furono in grado sostenere una discussione svoltasi principalmente in tedesco, mentre Drouet e Portal parteciparono raramente al dibattito nei pochi momenti in cui si passò al francese. Tuttavia era molto evidente il loro intento di presentarsi come un collettivo di individui e non come un gruppo compatto con opinioni uniformi. Il concetto che riecheggì più frequentemente in entrambi i seminari fu quello di libertà. Globokar lo tematizza sin da subito, parlando a braccio nella breve introduzione alla prima seduta. Ribadisce che la libertà individuale è certamente l'obiettivo che spinge interpreti e compositori all'improvvisazione, ma sottolinea la problematicità di tale obiettivo in una dinamica di gruppo; poiché la propria libertà non deve ledere la libertà di chi suona con te, introduce nel dibattito i concetti di responsabilità e soprattutto di tolleranza. Una tolleranza che però non deve essere passiva, ma vigile. Bisogna di certo essere disposti a immedesimarsi nel pensiero musicale dell'altro, ad accettarne le proposte quando si ritiene che vadano nella giusta direzione, ma anche ad aiutare l'altro se si ritiene che stia andando verso un vicolo cieco, o a contrastarlo se incappa in banalità o ripetizione di clichés.²⁷ Può sembrare paradossale una tolleranza che “distrugge” l'operato dell'altro (Globokar usa il verbo «zerstören») in nome della libertà, ma questa era effettivamente una delle regole basilari vigenti nel gruppo, e cioè che ogni forma di critica poteva avvenire soltanto in musica, durante la performance. Ogni altro tentativo di influenzarsi a vicenda era assolutamente bandito, e in questo New Phonic Art manteneva un atteggiamento molto più radicale rispetto ad altri gruppi di improvvisazione coevi. Ciò non significava soltanto non provare mai ed evitare qualsiasi tipo di accordo preventivo su eventuali

²⁶ Vinko Globokar, *Reagieren*, in: *Laboratorium* cit., pp. 51-56.

²⁷ Vinko Globokar, *Über das Reagieren der Spieler I* cit., 0:09:46-0:13:17.

processi sonori, ma anche rinunciare a ogni discussione dopo un'esibizione, perché questo avrebbe potuto condizionare il comportamento dei musicisti nell'esibizione successiva. Per i membri di New Phonic Art l'ideale era incontrarsi all'ora della performance direttamente sul palco, meglio se a mesi di distanza dalla precedente esibizione, e poi non parlare più dell'accaduto (non mancarono occasioni in cui i quattro musicisti non riuscirono affatto a interagire, abbandonando il palco senza aver suonato neppure una nota).

A Darmstadt l'unico momento di tensione si creò durante il dibattito nel primo seminario, quando il compositore tedesco Hanns G. Helms e il musicologo olandese Dirk Leutscher espressero il desiderio di riascoltare la registrazione dell'improvvisazione appena eseguita, per valutarla, analizzare le dinamiche interne del gruppo, evidenziare possibili schemi comportamentali ecc.²⁸ D'altronde ci si trovava ai Ferienkurse, dove tradizionalmente il discorso sulla musica si avvaleva dell'analisi. Al netto rifiuto da parte dei membri di New Phonic Art di discutere pubblicamente i risultati dell'improvvisazione, Leutscher criticò questa riluttanza come una sorta di «ideologia del “fai da te”» e giudicò l'improvvisazione come un «suonare insieme ben poco liberamente».²⁹ A parte questo episodio, i due seminari si svolsero senza particolari intoppi, evitando accuratamente riferimenti ai contrasti dell'anno precedente. Globokar si permise soltanto alcune osservazioni polemiche (senza peraltro nominare Stockhausen) sulla “questione morale” della paternità di opere che richiedono all'interprete un decisivo contributo creativo.³⁰ Questa questione causò anche la definitiva interruzione della collaborazione tra Stockhausen e Globokar: in vista della pubblicazione del primo LP di *Aus den sieben Tagen*, con le registrazioni effettuate a Darmstadt nel 1969, Globokar chiese a Stockhausen di comparire come coautore dei brani. Al rifiuto di quest'ultimo, negò l'autorizzazione a pubblicare il suo nome. Il disco riporta tra gli esecutori “Anonym” al trombone.

Libera improvvisazione e musica intuitiva

Si potrebbe legittimamente obiettare che libera improvvisazione e musica intuitiva siano due fenomeni non assimilabili e che metterli a confronto sia una forzatura. In fin dei conti, anche se contenente prescrizioni assai vaghe, la musica intuitiva si basa su una “partitura” mentre per la libera improvvisazione, soprattutto quando affrontata in modo radicale come nella prassi esecutiva del gruppo New Phonic Art, l'assenza di qualsiasi forma di direttiva è costitutiva del genere. Tuttavia proprio il dibattito darmstadtiano dimostra a mio avviso come per gli interpreti le condizioni psicologiche, nell'atto performativo di

²⁸ Ivi, 1:08:16-1:10:04.

²⁹ Ivi, 1:09:36-1:09:39.

³⁰ Cfr. a questo proposito anche *Reagieren*, in: *Laboratorium* cit., p. 56.

entrambe le forme musicali, fossero assolutamente paragonabili. Mi spiego: oltre che compositore e improvvisatore, Globokar è stato un rinomato virtuoso di trombone, uno dei principali interpreti di questo strumento nel Novecento. In qualità di interprete, spesso e volentieri anche della musica di Stockhasuen (prima e dopo gli eventi dei Ferienkurse del 1969), non aveva certo alcuna difficoltà ad accettare un controllo esterno sulla propria produzione del suono, ancor più se si pensa alla prassi esecutiva degli anni successivi, caratterizzati dalla presenza del *live-electronic*; neppure poteva risultargli particolarmente fuori dalla norma dover interpretare partiture assai poco vincolanti, che richiedono dunque all'interprete un imponente sforzo creativo per realizzare le intenzioni dell'autore. Lo stesso Globokar, nel seminario del 1970, propone l'esempio di *Spiral*. La partitura di questo brano per strumento solista, composto da Stockhausen nel 1968 ed eseguito da Globokar in più occasioni, rappresenta un chiaro esempio di musica informale e non offre all'esecutore un materiale definito. Con i segni "più" e "meno" viene determinata la relazione tra eventi musicale successivi – all'esecutore è richiesto di fare "più" o "meno" (più acuto/più grave, più veloce/più lento, più forte/più piano, ecc.) nei vari parametri. Anche in questo caso, quindi, il compositore demanda all'interprete nella quasi totalità l'effettiva creazione, conformazione, determinazione parametrica e realizzazione sonora della partitura. Eppure, un interprete come Globokar non accamperebbe qui il diritto di figurare come coautore del brano. Evidentemente la situazione cambia quando si fa appello in modo esclusivo soltanto all'intuizione dell'esecutore. Nel caso della musica intuitiva si creano dinamiche interne al gruppo strumentale molto differenti, i brevi testi non vengono percepiti come una "partitura", ma semplicemente come un canovaccio di base per uno svolgimento approssimativo. Di fatto, richiedere a un musicista di "suonare una nota finché non sente di dover smettere", di non provare e di ascoltare gli altri (come in *Richtige Dauern*) significa chiedergli di improvvisare. La musica si determina soltanto *nell'atto performativo* grazie all'intuizione artistica dell'esecutore, alla sua abilità di reagire agli stimoli offerti dagli altri membri del gruppo, alla sua capacità di integrare influssi reciproci. Non potendo provare, e quindi "studiare" un decorso formale e sonoro prestabilito, l'interprete offre qualcosa di spontaneo, unico e irripetibile. Le dinamiche interne al gruppo nella musica intuitiva sembravano dunque a Globokar troppo simili a quelle con cui stava sperimentando egli stesso con New Phonic Art, e ogni forma di controllo dall'alto risultava dunque inappropriata. Le ragioni delle sue difficoltà non sono quindi di natura estetica, e tantomeno "tecnologica", ma investono in definitiva la sfera politico-ideologica.

Musica intuitiva e la libera improvvisazione hanno obiettivi estetici comuni: entrambe mirano a creare una nuova dimensione del suono, superando ogni schema o formula stilistica preordinata e liberando la spontaneità degli inter-

preti. Da un punto di vista estetico, i risultati sono nel complesso comparabili e l'interazione tra i musicisti nell'atto performativo segue dinamiche molto simili. Persistono tuttavia differenze notevoli:

- nella concezione di Stockhausen *Aus den sieben Tagen* è un'“opera”: l'autore lo tematizza esplicitamente quando in diversi testi o interviste sottolinea la ricorrenza di determinati processi in diverse esecuzioni dello stesso brano. Esiste una partitura di queste opere, di cui egli è l'unico autore. Le libere improvvisazioni, invece, sono composizioni “momentanee” che esistono come tali soltanto durante la performance. L'autore è il collettivo, la paternità (nel caso di registrazioni) appartiene all'intero gruppo.

- entrambi i concetti musicali enfatizzano naturalmente l'*hic et nunc* del momento performativo; bisogna evitare di provare o di accordarsi in anticipo su eventuali percorsi musicali; l'esecuzione in pubblico, però, è la ragion d'essere della libera improvvisazione, che è fortemente influenzata dalle reazioni dell'auditorio e dall'ambiente sociale in cui ha luogo. Di certo anche Stockhausen mira a un forte coinvolgimento di un vasto pubblico, ma la sua musica è innanzitutto pensata per i musicisti (per la pubblicazione su LP sceglie le registrazioni fatte in studio, non quelle realizzate durante i seminari; durante i Ferienkurse si lamenta più volte che rumori e movimenti del pubblico disturbino la concentrazione dei musicisti).

- infine, alla libertà del collettivo si contrappone l'illuminazione dei discepoli.