

Karlheinz Stockhausen

**INTERVISTA
SUL GENIO MUSICALE**

a cura di Mya Tannenbaum

Laterza 1985

Karlheinz Stockhausen
INTERVISTA
SUL GENIO MUSICALE
a cura di Mya Tannenbaum

Laterza 1985

L'intervista è stata rilasciata da Stockausen in un lungo periodo che va dal 1979 al 1981. Il maestro ha parlato quasi sempre in tedesco, passando talora inavvertitamente all'inglese e al francese. Ho quindi sottoposto i testi da me tradotti alla meticolosa verifica del mio interlocutore.

Il primo capitolo è stato elaborato in base alle conversazioni tenute a Roma nel novembre del 1979. Il secondo a Firenze, nel luglio del 1980. Il terzo, il quarto e il quinto, a Parigi nell'ottobre del 1980. Il sesto a Milano, nel marzo del 1981 e il settimo di nuovo a Roma, nell'aprile del 1981.

Mya Tannenbaum

1. Il caso Stockhausen

Parliamo di Karlheinz Stockhausen, il musicista più amato e più discusso, il compositore che detiene da sei lustri il primato della creatività: 85 opere all'attivo, 30 anni alla ribalta quale fanale di guida della nuova musica, quale atleta della disciplina, quale campione del successo. È la prima volta che il compositore si concede in un lungo colloquio con un interlocutore italiano.

D. *Come è nato il caso Stockhausen?*

R. Le origini del « caso Stockhausen » risalgono al tempo di guerra: la Germania nazista, che aveva bandito molti tra i suoi migliori musicisti, si era venuta a trovare nel vuoto più assoluto. Fu da quel momento che provai la necessità di appagare la fame di valori artistici realizzando una nuova formula musicale europea, una formula legata alla rivoluzione delle nostre coscienze.

D. *Una formula politica o morale?*

R. Mi riferisco alla coscienza musicale e scientifica; mi riferisco alla scoperta di nuove leggi del suono. Oggi sappiamo di più sul micromondo delle vibrazioni di quanto si sia mai saputo prima.

D. *A che cosa servono le nuove leggi del suono?*

R. Servono a promuovere un modo nuovo di ascoltare musica.

D. *In che senso « nuovo »?*

R. Ascoltarla all'interno del suono e all'interno dell'uomo.

D. *Mi può definire il suo ruolo?*

R. Io mi sento e sono un po' come Giano.

D. *Ha detto Giano?*

R. Sì. Studio ancora una volta il messaggio dei Padri della prima metà del secolo: Schönberg, Webern, Berg, Stravinskij, Bartók e, al medesimo tempo, guardo verso il futuro.

D. *C'è chi ha criticato il suo presunto abbandono della razionalità, la sua ricerca di pretesti musicali misticheggianti, iniziata da quindici anni a questa parte.*

R. L'estrema estensione del mio linguaggio include due poli opposti: da un lato c'è il rigore strutturale, dall'altro la meditazione.

D. *Giovanissimo, era stato, se non erro, cattolico credente e praticante?*

R. Sì, cattolico, credente e praticante.

D. *Poi sono subentrati anni di distacco laico, quindi si è dedicato alle religioni orientali. È così?*

R. A diciannove anni di età scrissi, non so perché, un romanzo sul re indiano Humayun. Sono cresciuto in una scuola statale. La preghiera era proibita al tempo del nazismo. Mio padre, figlio di contadini, era maestro elementare in un villaggio e, come tale, era stato costretto a entrare nel partito di Hitler. Ciò ha creato nella mia famiglia un rapporto schizofrenico tra le convinzioni cristiane, private e personali, e il mondo esterno che ci spiava. Nel dopoguerra, decisi di tornare alla Chiesa. Lo feci contro il parere di amici orientati, manco a dirlo, verso la filosofia alla moda di Sartre e di Camus. Mi recavo a messa tutte le mattine. Sceglievo i monasteri dove si officiava silenziosamente. Detestavo le prediche, il frastuono esteriore. Ho vissuto in questo modo dal '47 al '61. Poi mi innamorai di Mary Bauermeister. Ero sposato con Doris. Il mio era dunque un amore extraconiugale, condannato dalla Chiesa. Mi scomunicai da solo e mi astenni da ogni pratica religiosa. Le mie prime esperienze legate al Giappone risalgono al 1966. Co-

nobbi il buddismo. Intrapresi un viaggio in Messico nel 1968. Studiai la cultura maja; mi avvicinai alla cultura azteca. Mi recai a Bali, nel 1970, e conobbi la religione indù, scoprii una devozione che non ha riscontro in Europa se non all'interno di certi conventi. Conobbi, infine, la religione islamica e compresi che le origini e la mèta di ogni teologia sono le stesse. Mi sono inginocchiato a pregare sia nelle sinagoghe che nelle moschee. Quanto al mio lavoro, nulla è mutato. Ho sempre cercato di unire le forze sovranaturali a quelle terrene.

D. Cosa pensa della musica dei nostri giorni — la musica degli altri?

R. Boulez e Berio sono stati i migliori della mia generazione. Entrambi si sono accollati importantissimi compiti amministrativi nel mondo della musica e ci troviamo costretti tutti e tre a fare gli interpreti: Boulez suona il pianoforte oltre a dirigere l'orchestra. Ha persino eseguito la propria opera pianistica.

D. Ma perché parla di « costrizione »?

R. Perché non c'è più nessuno disposto ad assumere il ruolo di portavoce della musica contemporanea. Ai tempi di Klemperer era diverso. Persino un reazionario come Furtwängler dirigeva Schönberg, Hindemith, Bartók. Oggi salta fuori un pianista che esegue, eccezionalmente, il pezzo moderno da parata. Così tutti quei direttori che si chiudono al nuovo. Io li

considero becchini, sfruttatori di compositori defunti. Li considero gli Erodi della musica nascente.

D. *Pochi sanno che Stockhausen vive in mezzo ai boschi isolati di Kürten, in una casa dalle stanze esagonali...*

R. L'ho progettata come se fosse una partitura.

D. *È vero, Maestro, che scrive musica ad orario fisso, come un impiegato?*

R. Lavoro dalle dieci del mattino alle tredici e trenta, dalle quindici e trenta alle diciannove e trenta, dalle venti e trenta a mezzanotte.

D. *Lavora in solitudine?*

R. Per sei mesi l'anno ho un copista a disposizione nella stanza accanto.

D. *È molto raro trovare un padre di famiglia, celebre, giovane, amato, applaudito, che riesca a coinvolgere il figlio nelle sue attività, senza schiacciarlo con la propria personalità.*

R. Ho sempre portato i miei sei figli in tournée fin dalla loro più tenera età. I ragazzi mi hanno visto in piena azione. Conquistarli alla musica ha

richiesto da parte mia una certa abilità e molto ritengo. Tutti i bambini sono condizionati dal padre. Per i miei figli è stato forse un bene che io mi sia creato successivamente due diversi nuclei familiari. In questo modo ci siamo frequentati, per così dire, « ad alto livello ». Vivendo gomito a gomito, ciò non può accadere.

D. *Ma è anche molto raro trovare un figlio disposto a seguire le orme del padre e quindi pronto ad interpretare le composizioni paterne in pubblico, da grande virtuoso. Markus, per te che significato ha lavorare con tuo padre?*

R. (— *Il giovane Markus Stockhausen, solista di tromba, riflette un attimo e risponde.*) All'inizio ho avuto paura. A me piace sfidare la paura. Nei momenti di scelta, mi metto sempre dalla parte temuta. Ciò mi ha portato lontano. I miei desideri, le mie convinzioni giovanili sono riposti alle spalle; intanto seguo ciò che mio padre mi offre come possibilità e come esperienza.

D. *Hai dunque rinunciato alla tua volontà?*

Markus: — No, non era necessario.

D. *Ingoiando grosse divergenze?*

Markus: — Non sono mai stato remissivo, bensì prudente. Poi mi sono accorto che nessuno avrebbe mai

stimolato i miei pensieri meglio di mio padre, grazie al suo senso critico, grazie all'ambiente altamente qualificato, il suo, nel quale posso misurarmi.

D. *Già. (Torno ad interrogare Stockhausen senior.) Lei è un genio, Maestro?*

R. Spetta a lei decidere.

D. *I suoi figli sono geni?*

R. Un genio deve dimostrare di esserlo per mezzo del suo operato. Se Markus continua come ha iniziato e saprà dare prova così evidente della sua genialità da permettermi di affermarla pubblicamente, lo farò. Così è anche per mia figlia Majella, diciotto anni * (quattro meno di Markus), che suona il pianoforte nel nostro gruppo. Così è per Simon, dodici anni, compositore d'istinto. (*Gli occhi di Stockhausen si sono fatti lustri pronunciando il nome di Simon, ritenuto il suo successore, vale a dire Stockhausen II. Proiezioni freudiane oppure straordinaria realtà? Domando ancora, rivolta a Markus.*)

D. *Secondo te, tuo padre è un genio?*

R. (— *Non vi è l'ombra di una lusinga, non vi è retorica nella risposta di Markus.*) Sì, lo credo. Credo

* L'età di Majella e di Simon è relativa all'anno 1979.

nella definizione di genio che mio padre ha dato poc'anzi. La sua opera è situata al disopra dei nostri rapporti umani. Penso al suo perfezionismo, al suo slancio, alla sua precisione. Tutto questo rientra nel mio concetto di ciò che è un genio.

2. Un cane al concerto

D. Quali sono le responsabilità, i diritti, i doveri del moderno musicista nei confronti della società?

R. Mi sembra ragionevole parlare innanzitutto di doveri. Bussare ai diritti prima di avere elargito gli adeguati doni è comunque impensabile. Mi domando perché la grande musica del passato sia nata a difesa delle curie e delle corti, mentre il clero, i principi e i re si erano già prodigati per farsi onore con le arti. Creare opere nuove su commissione o addirittura su progetto dei detentori del potere, questo era stato il dovere del musicista nel corso della storia. I diritti si traducevano invece nella relativa libertà di dedicarsi completamente al lavoro musicale. Fare bella figura con gli ospiti, con gli amici provenienti da altre Case regnanti d'Europa costituiva una ragione d'orgoglio. Si coglievano gli invitati di sorpresa. Si conquistavano anche politicamente, grazie alle primizie offerte possibilmente nell'esecuzione dei migliori interpreti.

D. Qual è la natura degli scambi tra la società dei nostri giorni e, mettiamo, uno Stockhausen, al paragone del passato?

R. I doveri e i diritti sono più o meno gli stessi di sempre, ma è completamente mutata la figura del datore di lavoro. Bene che vada, ti scrittura qualche istituzione cittadina, qualche rete radiofonica, il consigliere, il programmatore di un festival, un impresario a caccia di cose grosse che facciano colpo. Quello che conta è la figura carismatica che impartisce nuovi modelli; insomma, la novità a tutti i costi, lo shock a tutti i costi. Come nel mondo della moda. Il successo del programmatore, del consigliere artistico, dell'impresario è in ascesa o in declino, secondo le alterne fortune sia dell'autore scritturato che del pezzo composto su commissione. Ogni piccolo centro ha il suo festival. Un festival può essere utile, se non altro come attrattiva turistica nei luoghi carenti di risorse specifiche. Fin qui, dunque, i doveri. E arriviamo al rovescio della medaglia. I diritti del musicista. Il diritto all'indipendenza. Il diritto alla libertà artistica ed economica. Il diritto all'assistenza di validi collaboratori, capaci di allestire qualunque novità. Il diritto all'uso di spazi adeguati. Il diritto al confronto con un pubblico ragionevolmente preparato all'ascolto.

D. Quale spazio di intervento riserva per sé quando l'organizzazione e la fortuna le concedono i mezzi tecnici necessari e le prove non destano problemi?

R. Quando il Maggio Musicale Fiorentino mi offrì le « Serate Stockhausen » della primavera 1980, mi recai immediatamente a fare un sopralluogo sul posto. Il Teatro Comunale era carente di tutto: un disastro. Mi procurai due tecnici di fiducia al Westdeutscher Rundfunk di Colonia. Caricammo le apparecchiature

elettroniche ottenute in prestito sull'autocarro e via con i venti altoparlanti, il magnetofono a otto piste e l'impianto di cablaggio (*Verkabelung*). Insomma, dovetti pensare a tutto di persona, pur di non incorrere nel rischio dell'approssimazione. Così realizzammo l'esecuzione di *Michaels Jugend*, le serate elettroniche di *Gesang der Jünglinge* e di *Telemusik*; oltre che una di *Tierkreis* per soprano e pianoforte, di *Klavierstück IX* e di *Harlekin*; quest'ultimo, relativamente semplice, richiedeva solo una speciale illuminazione. Infine, cinque giorni consecutivi di *Sirius*. Questo allestimento mi è rimasto impresso come una esperienza di vitale importanza. Nel corso dei preparativi non ci fu cosa che funzionasse. Le pare che un artista, un compositore, debba accollarsi le responsabilità pratiche e non solo quelle musicali di una sua creazione? Sono stato costretto a curare ogni dettaglio per la messinscena fiorentina di *Sirius* a cominciare dalla scelta di uno spazio adatto. Mi hanno fatto visitare diversi conventi. Ma io avevo in mente il Chiostro di Santa Croce. Che fatica per conquistarlo. Gli operatori del Teatro mi hanno dato una mano. Ci siamo procurati alcune pedane e mi son trovato a chiedere addirittura, di persona, tra le file di un migliaio di spettatori che, per favore, una volta tanto, rinunciassero a fumare. E poi è toccato a me badare che i portoni restassero chiusi, di modo che la gente non recasse disturbo sbattendoli a concerto iniziato. Pensi agli otto minuti di apertura di questa prima esecuzione fiorentina di *Sirius*, sopraffatti dal latrato di un enorme cane, un cane al concerto! Pensi all'esordio di una novità ostacolato al punto da disturbare la mia concentrazione e distruggere, di conseguenza, il clima di magia dell'inizio del pezzo. Ma non è tutto.

A metà spettacolo, di colpo, un botto ed un improvviso *black-out*. Era il primo cortocircuito dei miei trenta anni di concerti e di dimestichezza con gli altoparlanti e la tecnica. L'impianto elettrico era saltato, come venni a sapere più tardi, per la sbadataggine dell'addetto alle scene, che aveva collocato in una delle celle del monastero un riflettore sproporzionato alla misura del bugigattolo. L'interruzione risultò, grazie a Dio, di effetto per così dire sopportabile, essendo capitata nel corso del brano che riguarda il basso precisamente a conclusione dell'episodio dedicato al segno della Bilancia.

D. *E se fosse accaduto in un punto vitale?*

R. Avrei piantato tutto in asso. Certo, ad ogni buon diritto... già, i diritti! È il caso di tornare sull'argomento. Per quanto riguarda chi li concede, non esistono più. La società pretende che il compositore si comporti da clown, un clown mal pagato per giunta, che di sera, finito lo spettacolo, se ne va in cerca di un locale aperto per consumare il suo panino. Perché il compositore riceve, oggi, in cambio della propria attività, qualcosa che è solo un pallido riflesso dello splendore conosciuto un tempo, quando la società considerava la musica un veicolo e il compositore il mediatore della speranza, il portavoce di un mondo a venire. La degradazione del compositore riflette pertanto il nostro momento storico, mentre il dissenso del pubblico, la denigrazione dei critici finiscono per stimolare e accrescere enormemente, anziché bloccarlo, il senso di responsabilità nei talenti superstiti. Sprovano la fantasia, rafforzano la resistenza interiore e

la volontà di perseverare lavorando, malgrado tutto, per questa mutata, nuova, inconsapevole ed anticreativa umanità, sospinta da ben altri moventi che non quello di stare agli ordini di arcivescovi e di principi.

D. Fin qui abbiamo parlato di doveri e di diritti; ma un punto è rimasto oscuro, quello delle responsabilità.

R. Il compositore contemporaneo è responsabile innanzitutto della salvaguardia e della continuità delle grandi tradizioni. L'arte, la musica del nostro secolo è destinata a finire dovunque, ad eccezione della corte giapponese e dei villaggi indonesiani, nelle mani dei cosiddetti funzionari artistici e di commissari, di impresari provenienti spesso dal giornalismo. Per costoro conta solo il prodotto di consumo pluralistico. Il compositore e la sua arte vengono soppesati per quello che valgono come investimento. Nessuno si identifica più con loro se non in senso utilitario. Difatti, per la prima volta, nel corso della storia, il compositore si sente responsabile della diffusione di quel che va facendo.

D. In che senso responsabile?

R. Responsabile come Boulez che ha creato un centro di attività musicale all'Istituto Ircam di Parigi.

D. Una persona come lei dovrebbe soltanto comportare?

R. E invece, no. Boulez si preoccupa di far conoscere il lavoro altrui, organizza concerti, predispone la ricerca musicale. È una missione che ha coinvolto anche altri colleghi come, ad esempio, Luciano Berio. Si creano complessi musicali, ci si preoccupa del loro lancio, tutto purché comunque si faccia musica e che la musica continui a vivere, che obbedisca alla necessità interiore di essere libera da ogni legame politico e sociale, libera dall'obbligo di intrattenere e di servire un certo pubblico; musica che rappresenti il massimo di quel che il compositore possa immaginare nel senso della perfezione e del mistero.

D. *Ma non le pare che il compositore sia sempre stato il migliore interprete e diffusore di se stesso?*

R. Il musicista del passato componeva e dirigeva anche, si sa; dirigeva in chiesa, se necessario, nel periodo barocco, oppure in una cerchia ristretta; dirigeva a Corte, quando aveva a disposizione un'orchestra. Ma oggi è diverso; oggi il compositore è costretto persino a doversi difendere dagli attacchi di coloro che vorrebbero abolire la sua musica. Ciò è entrato a far parte del suo lavoro. Oggi può accadere, come è accaduto a me, di dover spedire settanta lettere per tutta la Germania per reagire alle più incredibili calunnie lanciate contro il carattere trascendente della mia musica, oppure contro l'accusa che i miei figli si esibiscono in concerto assieme a me.

D. *Ma è proprio vero che l'hanno accusata per questo? Le grandi famiglie musicali esistevano fin dai tempi di Bach.*

R. Mi hanno dichiarato colpevole di mercificare la mia paternità, sfruttando i figli da capitalista. Simili rimbrotti sono stati diretti contro la nostra attività puramente musicale. Quanto a me, tutto ciò che nella mia opera *Licht* riguarda Michael come personaggio, o Lucifero come personaggio, è considerato mistificante e oscuro. Secondo l'opinione più diffusa in Germania il denaro stanziato a favore della musica dovrebbe finanziare spettacoli a larga diffusione intesi a divertire il popolo. Nel suo commento alla prima di *Sternklang* a Bonn la « *Kölner Zeitung* » se la prendeva con gli organizzatori per i 65.000 marchi destinati alla messinscena di un « simile profumo alla Stockhausen ». Meglio recarsi al Circo Roncali — concludeva — che ti offre un sacco di episodi esilaranti a costi notevolmente inferiori. Ma non è tutto. Dopo il nostro ultimo incontro mi è capitato di sfogliare la « *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ». All'interno, ecco, un articolo a firma di un tale Koch, l'ineffabile scrivano titolare della « rubrica musica » di quel giornale. Uno sguardo alle prime righe: era tutto un elogio all'indirizzo di Henze e di Nono, definiti compositori vitali, i soli legittimi rappresentanti dell'epoca in cui viviamo. E parlava di Henze lodando la sua scelta di un brano di Allende nel quale si decanta « el pueblo unido » e via ad esaltare la musica « impegnata » (appunto la sua) e la musica preoccupata del futuro del terzo mondo. Mentre di Nono si metteva in risalto anzitutto il contenuto ideologico delle composizioni e il fatto di aver definito più volte determinante e decisiva la funzione del testo in seno alla sua musica. Quanto ai giovani, in questi anni in Germania bastava che rivelassero un impegno politico per meritare ogni attenzione. Così sono stato spesso costretto a battermi

in difesa delle mie ragioni, anziché comporre, il che è davvero assurdo. Ma badi che le mie battaglie non sono affatto ideologiche. Sono in gioco le esecuzioni di parecchi lavori, opere sperimentali che richiedono infinite prove e verifiche d'ascolto. Le condizioni di lavoro in Europa sono diventate, poco per volta, impossibili. Vuol sapere perché? Per la tendenza strisciante a lasciarsi dominare dalla banalità, fatto tipico dell'età dell'Acquario, una sorta di resa predestinata, avvertita da personaggi chiaroveggenti come Alphons Rosenberg, autore del volume intitolato *Durchbruch zur Zukunft*, un libro che si riferisce all'epidemia del dialogo futile, all'invasione del prodotto artistico sconcertante ed irritante, all'inesorabile ed assurda alternativa; da un lato l'aggressività futurista, dall'altro la noia.

D. *Non ho capito l'accento ad una presunta età dell'Acquario.*

R. Mi riferisco al tempo in cui viviamo, il tempo in senso extraterrestre. Mi riferisco ai dodici mesi universali, della durata approssimativa di duemila e cento anni ciascuno. Mi riferisco alla nostra provenienza dal bimillennio dei Pesci che va dal 150 avanti Cristo al 1950, ed è anche il segno di Gesù, preceduto dal segno dell'Ariete. L'era dell'Acquario è cominciata nel 1950 e terminerà nel 4050. Mi riferisco appunto ad un tratto caratteristico di questo segno: l'Acquario circoscrive poco per volta la forza irradiante delle arti ereditata dall'era dei Pesci. Così l'artista, privo ormai di ogni difesa individuale o pubblica, limita la propria attività ad una sorta di espressione esoterica e

finisce per esibirsi nelle cantine ' off ', quale fenomeno rarefatto destinato a pochi eletti.

D. Ma quando parla dell'enorme curiosità suscitata dalla nuova musica in questi anni e della volontà di prenderne coscienza, si contraddice, mi pare, Maestro?

R. L'altra caratteristica dell'età dell'Acquario è il raziocinio, la tendenza ad intellettualizzare la sensualità del segno dei Pesci. Anche la moderna psicologia esprime l'esigenza di una continua verifica mentale. Ciò che conta è prendere atto di quel che avviene nell'inconscio, interrogare il segreto dei sogni. E non siamo che al prologo. Non è vero che l'Illuminismo appartenga al passato. L'era dell'inaridimento cerebrale è appena incominciata ed in questo senso assisteremo di nuovo alle persecuzioni della religione e di ogni aspirazione metafisica. In breve tempo si pensa di poter entrare in possesso di una così vasta conoscenza delle strutture dell'universo, dell'atomo, della genesi degli esseri viventi e della condizione del nostro pianeta che non vi sarà più il minimo margine riservato ai voli della fantasia artistica.

D. Ne parla come di un'epidemia. Tutti colpiti a morte... eccetto Stockhausen?

R. Osservi le diverse reti radiofoniche e televisive, la proliferazione di programmi intesi a spiegare tutto su tutto. Sa che cosa è saltato in mente in questi giorni al mio giardiniere? Si è recato al Westdeutscher Rundfunk; ha detto: « Eccomi qua. Sono uno

che si occupa di giardini e vorrei parlare di giardinaggio ». Premetto che il brav'uomo non ha fatto altro fin qui che dedicarsi alla concimazione ed alla cura delle mie rose e di quelle di altri datori di lavoro come me; ma ora è salito di grado e da questo momento farà il conferenziere radiofonico. Anziché concimare e coltivare, parlerà di concimazione e di coltivazione, spiegherà perché e come i suoi pomodori siano più rossi e più grossi di quelli altrui. Insomma, un sacco di chiacchiere. Il punto è questo. Mi sa dire in che modo sia scattata all'improvviso la molla del sapere, la mania verbale, mentre quel che conta innanzitutto è l'intuito: divinare il segreto di un'opera d'arte e, perché no, i misteri di una rosa? Il raziocinio eccessivo finirà per distruggere la facoltà di comprendere e conoscere le cose in profondità. Le parole sono spesso mistificanti e quindi pericolose. Non illuminano come una fotografia, non penetrano come il bisturi. Ho sempre sostenuto e sostengo: per descrivere un uccello bisogna prima ucciderlo. La pratica anatomica richiede che l'oggetto sia morto, che non si muova più.

D. *Vogliamo dunque parlare di anatomia?*

R. Possiamo parlarne, perché sono costretto anch'io a praticarla. La settimana ventura partirò per una tournée di concerti con l'Ensemble Intercontemporain, l'orchestra da camera dell'Istituto Ircam di Pierre Boulez. Eseguiremo *Kontrapunkte*, *Stop*, *Il Viaggio di Michael attorno alla terra* per tromba e orchestra. Mi hanno chiesto di far precedere ogni concerto da una mia introduzione, perché va di moda la confe-

renza-concerto, il concerto pedagogico nel quale la musica costituisce appena l'esempio, la parte integrante del contesto istruttivo. È il caso di lanciare l'allarme, benché tutto questo gran parlare l'abbia fatto e lo faccia anch'io.

D. E fino a prova contraria, non siamo qui anche noi due a fare il punto sul « caso Stockhausen »? Mettiamo che lei non si trovi solo all'appuntamento con me, bensì dinanzi ad una grande platea affollata. Supponiamo che il tema da trattare sia, appunto, la musica. Vorrei che spiegasse la sua musica in modo non troppo tecnico, accessibile ai non musicisti. D'accordo?

R. Semmai potrebbe essere interessante dire innanzitutto: « Prego, ascoltate l'incisione discografica del mio pezzo ». Insomma, prima l'ascolto. In altre parole, se il discorso non è limitato ad un preciso evento musicale, perde ogni senso. Sentirsi seguiti, mentre si indica in quale minuto ed a che punto ha inizio il brano che si sta per analizzare, è importante. Se mi trovassi nei panni di un maestro di scuola, non parlerei di musica alla lavagna; a meno che non fossi in grado di eseguirla in precedenza suscitando, a priori, l'entusiasmo dell'uditorio. Quando mi accorgo, ad un mio concerto, che la gente è stata agganciata al punto di voler approfondire la conoscenza di ciò che ha percepito, allora, sì, il discorso entra nel vivo e parlare di musica non è più soltanto esercizio intellettuale. E la novità non suscita certo le resistenze di una volta. È quel che ha osservato anche Adorno nel corso di un nostro colloquio inedito: « Non è mica trascorso

molto tempo — egli ha detto — da che la 2^a Sinfonia di Krenek provocò uno scandalo a Kassel; per non parlare del putiferio destato alle prime mondiali degli *Altenberg Lieder* di Alban Berg, o del *Sacre du printemps* di Stravinskij. Nessuno si scandalizza più all'ascolto della musica moderna ». Pensi che eravamo nel 1960.

D. *Le risulta che ai tempi di Bach o di Beethoven si concedesse all'uditorio di ragionare insieme agli autori su questo o quel lavoro da ascoltare?*

R. Tempo fa ho ricevuto in dono una raccolta di critiche musicali sull'opera beethoveniana, scritte quando Beethoven era ancora vivo. Non vi ho trovato un solo accenno alle diverse modulazioni, un'indicazione su certe anomalie della strumentazione o magari sulla cosiddetta « coda » che per il signor Cherubini arrivava assai prima che non per il maestro Ludwig van Beethoven. Scarsa, inoltre, non dico l'analisi, ma persino la descrizione delle partiture, mentre ai nostri giorni la richiesta d'informazione si è fatta esplosiva, soprattutto in Germania, grazie al boom dell'istruzione musicale scolastica, un'esplosione di incalcolabile portata, un'esplosione legata in qualche modo alla enorme quantità di pubblicazioni musicali a larga diffusione didattica. Ogni mio figlio, guidato dal proprio insegnante, studia o ha già studiato, analizzato, ascoltato, ancor prima della licenza liceale, una dozzina di opere dei più diversi compositori contemporanei. La febbre divulgativa è irreversibile, tocca in egual misura gli alunni delle scuole tedesche e dei *colleges* americani; degli istituti inglesi e di quelli giapponesi.

Ci sono, inoltre, le trasmissioni di Radioscuola, un'ora e mezza di nozioni musicali impartite, tutte le mattine, dal dopoguerra in poi; un'ora e mezza di analisi strumentale delle partiture di compositori come Prokofiev, Stravinskij, Bartók. Le varie iniziative hanno contribuito alla diffusione della nuova musica, come era già avvenuto tempo addietro per il lancio delle arti visuali. Non si conosce neppure il numero esatto delle scolaresche che tutti i giorni invadono i musei al seguito dei loro professori. A questo punto mi domando: perché non ammettere l'esigenza dell'assoluto predominio mentale come condizionamento della percezione intuitiva. Ripeto, dunque, che l'Acquario ci governerà, secondo il cosmologo Alphons Rosenberg, per altri due millenni. Se nel passato la musica puntava diritto all'animo umano, oggi è filtrata ormai dalla ragione. Ma guai a disprezzare il sentimento suscitato all'ascolto, dirottandolo verso una cervello-tica astrazione. L'idea che si possa comporre automaticamente, facendo uso del solo computer, si sta insinuando in molte teste prive di creatività. Premere un paio di bottoni, e via: il mostro ti confeziona il pezzo, mentre sorseggi il tuo caffè. E la strana cosa saltata fuori dal marchingegno è considerata a dir poco interessante. Trovarsi in sintonia con il bagaglio dei sentimenti non conta più. I suggerimenti dell'intuito passano inosservati. Si punta soltanto su quello che è didatticamente dimostrabile, fornire il riscontro verbale di ciò che si va facendo. La parola ha una sua precisa funzione per me, a patto che prima, durante e dopo una conferenza di Stockhausen, si ascoltino le composizioni di Stockhausen.

3. Il mestiere del compositore

D. *Mi parli del suo lavoro. Come lavora? Qual è la sua disciplina quotidiana quando vive ritirato nella sua casa di Kürten?*

R. Vediamo insieme un campione di attività. Come ho trascorso i primi mesi del 1980. Dal 15 gennaio al 26 maggio non ho fatto che comporre, dedicandomi quindi, dalla fine di aprile in poi anche alla correzione del materiale d'orchestra e alle prove del pezzo intitolato *Festival* (dal *Ritorno a casa di Michael*). È un pezzo che richiede, oltre ai solisti, un grande coro, un grande organico strumentale ed è precisamente la prima scena del terzo atto dell'opera *Donnerstag aus Licht* presentato nella versione di concerto in prima esecuzione assoluta ad Amsterdam per il Festival d'Olanda con i complessi di Radio Hilversum, il 14 giugno 1980. La seconda esecuzione ha poi avuto luogo a Düsseldorf, il 19 giugno.

D. *Lavora dunque a perdifiato?*

R. Con qualche interruzione dovuta alle telefonate ammesse. Selezionarle è compito di Suzanne, la mia

compagna e clarinettista. Accetto soltanto le comunicazioni inevitabili. Rispondo ai miei figli e a chi non riesce a risolvere problemi che riguardano i miei spettacoli. Di solito organizzo di persona tutte le mie prove e tutti i miei concerti. Mi procuro ed acquisto gli strumenti necessari, prendo in affitto gli spazi per i ballerini, mi occupo dei magnetofoni, degli altoparlanti, delle scene. In questo momento seguo anche la costruzione di una sfera terrestre, parte integrante dell'opera *Donnerstag aus Licht*. Malgrado tutto, riesco a comporre dalla mattina alla sera. A breve distanza di tempo, vale a dire due o tre mesi dopo l'inizio di un simile regime di vita, dedico quotidianamente mezza giornata di lavoro al controllo della partitura. Il mio copista è sistemato un paio di stanze più in là. A volte, di copisti ce ne sono due. E mi trovo costretto a lavorare tre o quattro ore al giorno per correggere, come le ho già raccontato, le parti destinate ai solisti, all'orchestra, al coro. Lo faccio perché ogni cosa sia pronta in tempo. Dopo lo spettacolo di Amsterdam e di Düsseldorf mi attendevano altre due tournées. Infine il pazzesco lavoro preparatorio per la prima dell'opera al Teatro alla Scala. Oggi mi trovo a Parigi. È il 15 ottobre 1980. Ho in programma nove ore al giorno di prove con l'« Ensemble Intercontemporain » dell'Ircam. Nei ritagli di tempo mi dedico allo studio con i solisti. Sto preparando sei concerti e l'incisione di un disco; quindi, altri due concerti. Il 18 novembre sarò di ritorno a casa e da quel momento nessuno mi potrà più raggiungere fino al 5 febbraio 1981, visto che sarò di nuovo impegnato a comporre l'ultima scena dello spettacolo intitolata *Vision*. Mi riferisco naturalmente a *Donnerstag aus Licht*.

D. *Compone al tavolino, al pianoforte? Per scrivere le sue partiture usa la penna? La matita? Il foglio di carta bianca? Il pentagramma?*

R. Ho sempre preso molti appunti nei periodi in cui non mi sono trovato a lavorare direttamente, vale a dire impegnato a comporre. Lavoro comunque alla scrivania. Intanto prendo nota di ogni idea. Traccio progetti sui ruoli da assegnare ai vari musicisti. E non sono che abbozzi, disegni formali di piccoli diagrammi sul decorso dinamico, sul decorso ritmico, eccetera. Del resto ho quasi sempre, anzi ho sempre scritto ogni cosa a matita. Ma come ho potuto constatare recentemente, è un disastro che io l'abbia fatto, dato che i miei vecchi lavori (lavori di vent'anni fa) sono ormai quasi illeggibili.

D. *Perché scrive, dunque, a matita?*

R. Non lo so. Lavoro meglio a matita. Uso molto la gomma per cancellare. Nel passato cancellavo di più, ora di meno. Ho portato a termine diverse partiture facendo uso della matita anche nella bella copia. A volte son passato direttamente dagli appunti a matita alla copia fotostatica della partitura, come ad esempio per *Il Viaggio di Michael attorno alla terra*, dove la precisione del segno è tale da renderla idonea alla lettura del direttore d'orchestra. Naturalmente lavoro correggendo all'infinito anche nel corso delle prove. Le correzioni vengono annotate sulla fotocopia e quindi riportate sull'originale a matita. Dal 1974 in poi ho provveduto, grazie al Cielo, a che un mio col-

laboratore inglese riscriva al più presto ogni mia partitura a inchiostro di china.

D. *La copia fresca d'inchiostro non è più un manoscritto autografo, le pare?*

R. Già, ma contiene tutte le correzioni fatte di mio pugno, e di solito torno a correggere le partiture dopo ogni serie di spettacoli. Al primo impatto pubblico del *Viaggio di Michael* e, ancora, trascorse le prime cinque repliche, ero sicuro che la stesura definitiva fosse quella, invece no: ieri sera sono intervenuto ancora su alcuni particolari della dinamica, il che comporta una ennesima revisione delle singole parti.

D. *Si può quindi parlare di sistema di lavoro Stockhausen, di perfezionismo tecnico Stockhausen, d'accordo?*

R. D'accordo. Ma la verifica e la cesellatura a cose fatte riguarda i particolari, mentre il progetto dell'intera opera è là, davanti a me, sin dall'inizio di ogni grosso lavoro. Un progetto, che mi fissa innanzitutto le proporzioni, la durata, la dinamica, la qualità del timbro, i registri, le armonie. Mi chiede se agisco sempre in questo modo? Le rispondo di sì, ad eccezione di tre casi precisi: i *Cori per Doris*, le *Tre liriche* per contralto e orchestra da camera e *Corale*. Mentre da *Kreuzspiel* in poi ho pianificato la struttura di tutte le mie opere, a cominciare dal numero dei brani all'evoluzione dei singoli parametri, all'ana-

lisi delle particelle del suono o di gruppi di suoni da utilizzare.

D. *Le idee le vengono in mente a getto continuo, mettiamo anche in questo momento mentre parla con me?*

R. Eh no, in questo momento sto prestando attenzione solo al colloquio, costretto a riflettere, a concentrarmi come alle prove. Magari, dopò l'incontro, potrà saltar fuori qualche trama musicale. All'interno della mia testa ho un angoletto pronto a trarre spunto da ogni cosa e non perdo mai di vista il lavoro da compiere, un lavoro che sento di dover portare a termine e voglio portare a termine. Per il mese di dicembre ho convocato qui in casa, proveniente dagli Stati Uniti, la controfigura vocale di Michael. Michael si materializza sdoppiandosi nelle diverse espressioni: ora come voce, ora come strumento, ora come danzatore e, a fine anno, sarà pronta per le prove, almeno per metà, l'ultima scena dell'opera, quella del duo Michael-tenore e Michael-tromba. Difatti, ci sto lavorando ininterrottamente, sia nella piena lucidità diurna, che nell'inconscio delle ore di sonno. L'albergo è rumoroso. Il brusio del traffico proveniente dalla strada mi ha svegliato anche stanotte. Dapprincipio mi hanno preso d'assalto una quantità di pensieri futili, inezie da sbrigare rincasando. Poi sono riuscito a focalizzare la mente sulla musica e le soluzioni sono venute a me. La parte del tenore, nel finale intitolato *Vision* era mia. Ormai tutto si era risolto. Sapevo. So come procedere oltre. So che la formula

si estende per tutta la durata della scena e quel che appare come la « formula di Michael » dovrà ritornare, secondo il mio progetto, negli ultimi 29 minuti dell'opera. La conclusione di ben tre ore di spettacolo sarà appunto questa. Si tratta di 29 minuti per i quali voglio e debbo trovare una nuova vocalità a tutt'oggi ignota persino a me stesso. Debbo trovarla prima della scadenza, cioè prima del mese di dicembre, momento stabilito per la consegna della parte. Sarà un modo di cantare tanto insolito da far pensare alla scoperta di un nuovo popolo. L'emissione del suono, l'estinguersi del suono, costituiranno un'autentica rivelazione.

D. *In che senso « nuovo », « rivelatorio »?*

R. Nuovo, stilisticamente diverso. Dispongo ormai dei mezzi tecnici necessari alla ricerca di un simile fenomeno, una ricerca orientata verso l'analisi del suono, tra suoni lunghi e suoni brevi, tra il momento in cui il tenore attacca a cantare e quello in cui smette. E' ancora, tra i minuscoli glissando all'inizio ed alla fine del suono. Cioè, in testa e in coda. I punti che contano di più per la loro specificità. La parte centrale del suono, invece, non è affatto mutevole. C'è ancora molto da scoprire sul decorso del suono e sulla sua divisibilità. *Ton*, il tedesco di *suono* sta per l'altezza, la durata, l'intensità dell'evento sonoro. La mia ricerca è orientata su determinate altezze, sulle curve di intensità che dovranno conferire appunto alla vocalità di Michael un carattere inconfondibile, teso a dare risalto al finale del pezzo.

D. *Torno ad interrogarla sull'impiego del tempo libero, gli intervalli ricreativi, il cosiddetto privato?*

R. Se ben ricordo, da tre anni a questa parte, non ho mai interrotto il ritmo alternativo della creazione e della rappresentazione. Compongo e mi presto alla pubblica verifica, giorno dopo giorno.

D. *Mai una vacanza?*

R. Alla fine dell'anno scorso mi sono concesso una bella vacanza. Ero fisicamente a terra. Quindi sono partito per il Kenia con tre dei miei figli, Julika, Simon, Markus e con Suzanne. Un mese di bagni di sole, di nuotate e di letture. Intanto, nei recessi della mente, il lavoro compositivo proseguiva. Idee e annotazioni. Ho portato a termine *Il Ritorno a casa di Michael*, in virtù di un processo interiore, di un fermento che non trapelava neppure all'esterno.

D. *Mai un momento di libertà extra-musicale?*

R. Eccetto che per la catarsi delle ore di sonno, custode dell'inconscio delegato a fornirmi al risveglio una risposta all'ultimo quesito serale.

D. *Vuol dire che non dorme « a vuoto »?*

R. L'Es lavora autonomamente. Concedo largo margine di spazio agli incontri, ai contatti, agli scambi.

Consumo i pasti in famiglia. C'è la visita domenicale dei miei figli. Dedico sempre un'ora alla conversazione mattutina e alle passeggiate nel bosco. Ho un numero infinito di parenti con tante scadenze di compleanni da festeggiare. A volte si va in casa del festeggiato. Altre volte si fa festa a casa mia.

D. Tanto per smentire la leggenda che ha fatto di Stockhausen un certosino al lavoro?

R. Al contrario. Tengo particolarmente a non venir meno alla mia disponibilità. I quesiti da risolvere non sono soltanto musicali. Mantengo contatti con tutto il mondo per telefono, come le ho già detto, e per iscritto. La gente mi sottopone i più incredibili problemi ai quali cerco di rispondere sempre. Ci scambiamo i più diversi pensieri e dedico a intervalli regolari un'intera giornata alla corrispondenza.

D. Pur essendo così attento a che nulla di quello che fa vada disperso, una parte della sua musica, quella elettronica, non è documentata altrimenti se non nelle incisioni. Si sa che il nastro tende a deteriorarsi. Il nastro non è immortale come la partitura. Allora?

R. Allora ho appena portato a termine un lungo saggio introduttivo destinato a *Sirius*. Intendo finalmente rendere di pubblico dominio il mio profondo rammarico per l'assenza di ogni didascalia, di ogni riscontro scritto che documenti la precaria esistenza dell'originale elettronico di *Sirius*. L'unica testimo-

nianza duratura è la partitura con le parti destinate ai solisti e la trascrizione della musica elettronica fatta da me con l'aiuto di un pianoforte, un metronomo e un cronometro. Parti riprese dal nastro magnetico nel modo più esatto possibile, con un divario di un decimo di secondo appena sulla durata complessiva del lavoro, che è di 97 minuti. Non esiste neppure una partitura a riprova dell'incisione. Nessuna delucidazione sulle caratteristiche strutturali della composizione, né un indizio sulle varietà timbriche, sulle infinite sfumature del suono-colore (*Klangfarbe*) o le straordinarie innovazioni della proiezione spaziale. Mi riferisco alla distribuzione spaziale del suono dovuta al dislocamento degli otto altoparlanti. E neppure un cenno sulle gradazioni di intensità e le stratificazioni sonore. Insomma, non esistono a riprova dei miei criteri di elaborazione e quindi di lettura del lavoro compiuto se non gli appunti raccolti, centinaia di annotazioni racchiuse in un grosso quaderno, specchio esemplare di un'esperienza vissuta minuto per minuto nel corso delle incisioni realizzate presso lo studio di musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk di Colonia. A questo punto riconosco che non vi è rimedio contro la vulnerabilità del materiale tecnico, a meno che non si utilizzi ogni minima annotazione come traccia di una partitura da ricostruire per iscritto. Il che rappresenta un lavoro immane. Simili sacrifici si affrontano una sola volta. Io ci sono cascato. Vuol sapere perché? Per necessità. La molla era stata il pericolo di perdere per sempre *Kontakte*. Benché *Kontakte* sia tanto più breve di *Sirius* (dura appena 34 minuti), la formulazione definitiva nel linguaggio tecnico riportata quindi in bella copia dopo altre due belle copie scritte a macchina, mi è costata oltre un

anno di vita. Un anno chiuso, tutte le mattine, dalle tre alle quattro ore consecutive, nello studio elettronico di Colonia. Più di mille ore di lavoro in tutto. Lavoro compiuto nel più assoluto rigore insieme a Jaap Spek, il mio collaboratore olandese. Tutto questo per *Kontakte*, ma benché ritenga di dover dare la precedenza al lavoro creativo, oggi, a pubblicazione avvenuta, sono certo che l'impegno non sia stato vano. *Kontakte* è ormai accessibile e diffuso su scala internazionale. Obiettivo raggiunto in virtù del rigore auto-costrittivo, una esperienza estenuante che mi ha atrocemente provato e che non saprei come ripetere dopo il duplice sforzo compiuto, appunto, la prima volta per *Kontakte* e la seconda per *Telemusik*. Per fortuna, nel caso di *Telemusik*, sono stato aiutato da un minimo di astuzia e di previdenza. Mentre ero impegnato nel lavoro di incisione presso lo studio elettronico di Tokyo annotavo tutto, meticolosamente; solo che poi non mi son preso il tempo di metterlo in bella copia. Segnavo ogni singola cifra decibel (il volume del suono), di ogni centimetro di nastro per il calcolo della durata del suono. Ho misurato quindi i secondi, i decimi di secondo con il cronometro verificando più volte se le dimensioni dei diversi strati del magnetofono a sei piste fossero veramente esatte. Fare e disfare. Correggere diligentemente. Tornarci sopra, un giorno via l'altro: sa cosa vuol dire? Rientrato infine a Colonia con l'intento di affidare il materiale raccolto per la bella copia a Peter Eötvös, all'epoca studente alla Musikhochschule, eccomi invece a lavorare di gomma e di matita per inserirvi gli ennesimi ritocchi. E quando Eötvös mi consegnò, infine, quella che sarebbe dovuta essere l'ultima stesura a matita, mi trovai già pronto a riportare ulte-

riori rifiniture a mano. A questo punto non oserei più affrontare simili imprese demenziali. Non l'ho fatto e non lo farei neppure per *Sirius*.

D. *Se ho ben capito, all'origine di questo suo sacrificio c'era, oltre alla volontà di mettere in salvo le opere elettroniche, anche il desiderio di confrontarle con un uditorio più vasto. Per quanto riguarda le trascrizioni, chiunque, e non solo Stockhausen, sarà in possesso della chiave per eseguire parte della musica di Stockhausen. È così?*

R. In teoria è così. In pratica invece no. A pensarci, le opere trascritte dovrebbero trovarsi infatti a portata di tutti, tecnici e musicisti, e non ho tenuto conto soltanto degli apparecchi a disposizione, bensì di quelli più moderni e sofisticati che li sostituiranno in futuro. Ogni mio segno, ogni cifra sottintende lo sviluppo della tecnologia, una trasparenza di intenti dovuta all'obiettività assoluta della mia scrittura. D'altro canto, è praticamente impossibile mettere per iscritto come far dissolvere il volume dell'altoparlante nel breve arco della durata di un suono o indicare come si ottiene una determinata curva sonora irripetibile da chicchessia, mentre a me riesce di getto. Non già una sola volta. Riesce cinque o dieci volte di seguito, manipolando senza sforzo alcuno il regolatore sensibile ad ogni mio sentimento. Sono cose che richiedono l'intervento di un vero musicista. Quindi è impensabile che altri riescano ad eseguirle come io le eseguo. Le risulta che vi sia qualcuno in grado di mettere in atto le mie intuizioni? Qualcuno capace di utilizzare il sintetizzatore come me,

ai comandi di *Sirius*? Ho subito, tempo fa, un colpo atroce ascoltando il mio *Elektronische Studie II* (Esercizio elettronico II) presso lo Studio di musica elettronica dell'Università di Stoccolma, provvisto di un aggiornatissimo sintetizzatore. Un'esecuzione realizzata secondo le istruzioni pubblicate sulla mia partitura, ma senza il contributo della mia collaborazione. Ebbene, il risultato? Miserabile. A dir poco, una farsa, la caricatura dell'opera. Addio alla specifica qualità dei microtempi. Addio alle sfumature, ai moti dell'animo; tutte 'assenze' ingiustificate, dato che la partitura era completa di ogni precisa indicazione ritmica e dinamica sulla durata, il volume, gli umori del timbro. E invece niente. Perché? Perché hanno affidato al computer le curve dinamiche del suono (*Hüllkurven*) che io avevo regolato invece con i commutatori a mano. Di qui la staticità.

Desidero aggiungere inoltre alla cronaca dell'episodio alcune parole riprese dalla mia prefazione alla partitura di *Sirius*: « Non ho ancora perso ogni speranza — vi ho scritto — che poco prima di assistere al deterioramento totale dei miei nastri elettronici si inventi finalmente il marchingegno di salvataggio che li traduca in registrazioni indistruttibili ». Penso alle operazioni di recupero delle arti visuali. A certi abili restauratori dotati di una sorta di sesto senso per la ricostituzione di pallide tracce di affreschi. Quanti dipinti rinascimentali sono risorti dal decadimento? Quanti colori sbiaditi sono tornati alle loro origini sontuose? Si sa che non tutti i direttori di museo si trovano d'accordo sul problema del restauro. Chi lo ritiene utile e chi dannoso. Ritoccare o no le cappelle giottesche semicancellate? I volti senza occhi e senza naso? Le figure umane private del ventre? Le scul-

ture greche decapitate, col pene saltato e le orbite svuotate? Reperti che stanno a testimoniare la grandezza degli artisti. E il diavolo sa dove siano mai andati a finire gli innumerevoli sguardi dell'antica Roma. Restano comunque le prove di una indubbia presenza creativa racchiuse in una moltitudine di misteriosi messaggi dimezzati. È il linguaggio dei frammenti.

D. *Parla di tesori d'arte corrosi dal tempo come se alludesse alla disintegrazione dei suoi nastri?*

R. Già. La disintegrazione delle opere elettroniche di Stockhausen. Produzioni determinanti destinate a morire. Tempo fa ho avviato una meticolosa analisi, una verifica, condotta poi anche di persona sullo stato di salute delle mie opere conservate presso l'archivio del Westdeutscher Rundfunk e non ho potuto che prendere atto di alcune rovinose lacune dovute alla corrosione dei nastri, oltretutto mal custoditi. A cinquantadue anni *, ho già perso ogni traccia di patrimoni insostituibili, celebri incisioni come quelle realizzate alla prima assoluta di *Gruppen* per tre orchestre, da me dirette insieme a Bruno Maderna e Pierre Boulez. Altra opera smarrita, e recuperata per caso, di recente, dal musicologo Frisius di Karlsruhe, è la mia *Étude concrète*, composta circa trent'anni fa a Parigi. Se non fosse per l'amicizia di Frisius e François Bayle della Radio francese, ne avrei dovuto fare a meno per sempre. La pregherei comunque di prendere atto che non si tratta dell'originale,

* Nel 1980.

bensì di una copia, un'incisione su disco anziché su nastro. Ricordo infatti che all'epoca ebbi a dettare un testo didascalico di accompagnamento all'*Étude*, tradotto più tardi in francese. Il ritrovamento riguarda appunto quella copia e quel testo, uno di quei colpi di fortuna e di piccoli miracoli che hanno la facoltà di restituirti alla felicità. Eppure i gialli non finiscono qui. A Colonia giace inutilizzato, sin dal 1956, l'originale a quattro piste di *Gesang der Jünglinge*. Perché inutilizzato? Perché il relativo magnetofono indispensabile all'esecuzione, un complicato magnetofono a manovella, fabbricato dalla casa Albrecht di Berlino, è fuori uso da tempo. Entrambi i voluminosi nastri a due piste del vecchio magnetofono furono quindi riversati su di un solo nastro, ma nel compiere il travaso sul nuovo magnetofono Telefunken la quarta pista subì una lesione che travisa l'intero contesto dell'opera. Secondo il tecnico Karlheinz Adams, responsabile delle apparecchiature elettroniche, deceduto purtroppo nel frattempo, se il danno risultava irreparabile, era tutta colpa del magnetofono nuovo che nessuno sapeva ancora utilizzare. Decisi di aggirare l'ostacolo. Come? Facemmo uso di trucchi e di filtri per minimizzare le conseguenze dell'incidente e riuscimmo a rigenerare la stessa incisione a quattro piste. E sa che l'idea iniziale comprendeva invece una quinta pista con la voce di un fanciullo diffusa dall'alto, alle prime battute? Nessun tecnico ha mai voluto o saputo sistemare un altoparlante al soffitto. Hanno sempre accampato la scusa dell'eccesso di lavoro che ciò avrebbe comportato. Sotto sotto c'era, invece, il timore di non farcela, il che mi costrinse a sovrapporre l'ultima pista, la quinta, alla quarta. Ma la voce che canta « Jubelt » (giubilate), una volta incor-

porata al resto non ottiene più il dovuto risalto. Naturalmente le peripezie di *Gesang der Jünglinge* non finiscono qui. Nel 1966 mi raggiunse in California la segnalazione preoccupante di uno studente. « Stockhausen », diceva costui, « ho appena comprato e ascoltato il suo disco di *Gesang der Jünglinge e Kontakte*. C'è qualcosa che non va. Guardi se non si tratta di un errore di fattura ». La notizia mi ha sconvolto. Mi procurai il disco. L'osservazione corrispondeva a verità. Cosa diavolo era successo? Telegrafai al tecnico responsabile, Otto Ernst Wohlert, della Deutsche Grammophon. Una sua meticolosa inchiesta rivelò, mesi dopo, che la nuova impiegata al reparto di controllo aveva biffato la matrice di rame del disco perché non era abbastanza commerciabile. Nessun'altra soluzione era quindi possibile per ricostruirla se non quella di riferirsi alla copia superstite di una copia della copia originale. Consapevole delle infinite difficoltà da affrontare, accettai quindi la sfida. Difficoltà di incisione dovute alla natura complessa della mia musica. Difficoltà legate ai registri di frequenza. Certi suoni acuti, a volte, non « prendono »; altri, paurosamente cupi, fanno saltare l'ago fuori dal solco. I congegni si inceppano. I nastri bruciano (come mi è capitato nel corso della lavorazione di *Sirius*). Avventurarmi con i mezzi elettroacustici al limite del possibile e del fattibile è una mia prerogativa; ma la tecnologia non è preparata a tanto. Si sa che ho lasciato da tempo la direzione del reparto di musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk di Colonia. E quello che più mi preoccupa, al momento, è la condizione di abbandono in cui si è venuto a trovare il deposito delle registrazioni. Sul pavimento giacciono incustoditi una quantità di contenitori scoperchiati e con i

nastri esposti a dannosi sbalzi di temperatura. Storiche testimonianze destinate a deperire, quasi a riprova dell'attuale disinteresse che circonda questo genere di musica. Sono sicuro che in un futuro non troppo lontano saranno versate comunque lacrime amare, lanciate grida di deplorazione per l'incuria che avrà irrimediabilmente offeso la nastroteca dello Studio di Colonia, patrimonio insostituibile di opere prime.

D. *Non le pare che l'unica cosa eterna dell'età del consumo sia il « sacchetto di plastica »?*

R. Mentre le possibilità di conservazione della nuova musica sono a dir poco catastrofiche! Ogni mio tentativo di mettere in salvo almeno il materiale inciso è miseramente fallito; sembrava che alla Stanford University USA fossero riusciti a fabbricare un favoloso computer capace di incamerare qualsiasi genere di musica allo stato di informazione primaria, per convertirla quindi in una composizione compiuta.

D. *E, finalmente, indistruttibile?*

R. Appunto. Mi precipitai a verificarne l'efficacia. Niente. Non funzionava! Anche all'Ircam, l'istituto parigino di Pierre Boulez, si è cominciato a sperimentare, da un paio d'anni, nuovi metodi di incisione duratura. Sono stati adoperati per questo speciali cilindri magnetici (*Magnettrommeln*) di gigantesche proporzioni. L'idea di fondo era quella di incidere le basi fondamentali delle composizioni per fissarle alla

memoria. Dilemma risolto? Nient'affatto! Malgrado la considerevole mole dei cilindri, non si è riusciti ad incidere più di un paio di minuti di musica né più di un solo nastro per volta. E, come se non bastasse, i primi segni di deterioramento si sono avvertiti anche qui a distanza di appena dodici mesi.

D. *Quale è stata la reazione?*

R. Il panico. Visto che tutto era da rifare. Punto e da capo. Con il timore di arrivare in ritardo sui tempi della scomparsa di esemplari unici quindi insostituibili.

D. *Ragione per cui la sua nuova opera Licht prenderà forma per iscritto?*

R. Sbaglia. Non mi sono mai lasciato intimidire da passate esperienze. Difatti, molti elementi di *Licht* hanno già preso forma o sono in predicato, presso uno studio di musica elettroacustica. Spero comunque che si metta a punto al più presto un sistema di conservazione che tramandi al futuro sia le mie opere che le mie stesse interpretazioni registrate. Nessuno immagina quanto mi stiano a cuore le interpretazioni. Non dico di ritenermi il detentore assoluto dei segreti della mia musica, né mi considero l'interprete di diritto, l'unico accreditato ad eseguire un lavoro, mettiamo, come *Momento*. Ma ho indicato per mezzo delle mie interpretazioni la mèta qualitativa alla quale aspirare sulla scia del mio esempio. Se le mie incisioni di *Aus den sieben Tagen* dovessero quindi deterio-

rarsi, chi sarebbe mai in grado di emulare il mio operato?

D. Sa di essere considerato un caso anomalo di prudenza e di previdenza. Eppure non rinuncia alla produzione elettronica che è una sorta di gioco d'azzardo. Perché?

R. Perché il senso del rischio mi è addirittura indispensabile. A questo punto il mio discorso sta per farsi metafisico; la maggior parte della gente non intende affatto seguirmi su questo piano, ma sono convinto che le prove tangibili del mio lavoro, il materiale elettroacustico, possono anche andare distrutte e non importa, perché lo slancio interiore che mi sospinge a portare un'opera a compimento, quello rimane. L'idea che prende forma e si materializza in un disegno concreto di molecole metalliche; lo spirito che si coagula impresso su nastro, cos'altro sono se non l'esatto equivalente di un ordine astratto? Quando l'orecchio — cioè l'udito della fantasia — non sarà più condizionato dal corpo e la membrana dell'altoparlante scomparirà polverizzata insieme all'intero universo, l'unica a sopravvivere, in quanto « idea », è la forza spirituale che emana dalla mia musica.

D. Sogni? Speranze?

R. Certezze. So di trovarmi in sintonia con le sfere dello spirito, quindi sarò io a determinare l'esistenza formale delle mie opere; il fare e il disfare sono di

mio dominio. Ed è questa in effetti l'unica libertà umana che mi sia stata consentita. Se avessi potuto vivere in un mondo di più alto livello percettivo non mi servirei più del magnetofono né del pentagramma per comporre; mi basterebbe muovere le forze dell'aria. Nelle condizioni attuali sono costretto invece a provvedere a che qualcuno gratti la pancia al gatto o al violino e affondi il ditino su qualche tasto d'avorio.

D. È difficile seguirla, maestro, quando non si affida ai dati di fatto. Non le pare? Negli anni Cinquanta si parlava del suo raziocinio, oggi del suo misticismo.

R. Non sono affatto mutato. Il mio è un discorso razionale. Sono del parere che i miei predecessori, maestri del passato, grandi musicisti, grandi pittori e poeti, fossero anch'essi segretamente consapevoli di come si presentino le cose in realtà.

D. Immagino che esista uno stile musicale Stockhausen così come esiste un metodo di lavoro Stockhausen?

R. Mi è sempre stato detto che ogni mia creazione differisce in modo portentoso da quella che l'ha preceduta, tanto da non prestarsi assolutamente alla prigionia di una definizione stilistica. Non sono mai ricorso a determinati generi, a speciali caratteristiche sonore. Non ho predilezioni né tic. Non mi sono concesso, fin qui, ad alcuna gestualità, né mi sono mai fatto una bandiera della mia musica. Mentre Arnold Schönberg è il detentore di una incredibile gam-

ma di gesti, il linguaggio di Alban Berg è sempre inconfondibile e porta sempre la sua firma quando si rafforza ascendendo o diminuisce discendendo. Quando va e viene. Cresce. Si smorza. Sale. Cade. Si complica per semplificarsi. Proprio come certa gente che parlando si ripete all'infinito. Ha il vezzo di rifare più volte un dato movimento. E appena mi colgo in flagrante anch'io, ad agitare più di tre volte di fila la mano destra oppure la mano sinistra, mi controllo subito e smetto.

D. *Allora, che ne dice dei cosiddetti compositori ripetitivi?*

R. Macché! Tutti gli stili, anche quelli tradizionali si basano sulla ripetizione. Che cos'è lo stile, se non l'autocontrollo di chi si limita a compiere alcune scelte nell'ambito del proprio gusto?

D. *Se ho ben capito, ho sbagliato definizione. Anzi-
ché di stile, le parlerò di gusto.*

R. In mezzo a milioni di giudizi prevale il parere che le mie opere siano innanzitutto insolite, uniche, irripetibili, anche nei particolari osservati all'interno di ogni pezzo. Nei 72 o 75 minuti di *Stimmung*, che rappresenta eccezionalmente un mondo molto omogeneo con sottili mutazioni racchiuse all'interno dello spettro sonoro fisso, risalta soprattutto una caratteristica inconfondibile che non ha niente a che vedere con il concetto di « stile ». *Stimmung* è un unicum.

D. *Esistono quindi altrettanti stili Stockhausen quanti sono i suoi metodi di lavoro?*

R. Già, altrettanti stili, quanti sono i metodi. Quello che conta è riuscire ad essere più creativi possibile ogni volta che si tocca qualcosa. Secondo Picasso è vero che mille persone possono prendere in mano una tavolozza ma nessuno lo farà mai come lui.

D. *Cosa intende dire citando Picasso?*

R. Dal momento che mi sento obbligato a difendere la mia posizione di artista libero, lo farò finché non avrò abbandonato questo mondo. E continuerò a farlo considerando l'originalità come un dato essenziale della creazione. Stolti e perfidi sono invece coloro che ne rinnegano l'importanza. Quello che conta, nell'atto creativo, non è solo evolversi o provocare una variante al bagaglio preesistente, bensì aderire al processo originario dell'invenzione. Tempo fa, mentre mi tuffavo coi miei figli nel meraviglioso mare africano, ho pensato che un mondo ricco di immagini come quello subacqueo è concepibile magari in una officina residenziale del nostro universo, un'officina per la pianificazione di un nuovo pianeta popolato da pesci: pesci organizzati, pesci disegnatori e pesci pittori. Basterebbe consultare il compartimento chimico per dichiarare il luogo idoneo alle pratiche botaniche col sole organizzato in questo senso. Si consulterebbero gli astronomi per sapere se la situazione è matura. Ci troviamo al punto giusto? Sì, benissimo. Via dunque verso la nuova sfera biologica. Ce la

faremo? Certo. L'acqua esiste. L'acqua non mancherà. L'abbiamo procurata per il prossimo millennio. Dovrebbe bastare. La prego, servono circa 2 milioni di animali di specie nuova. Se ne fa uno lunghissimo, con un determinato muso; un altro con 2 millimetri di occhi, ma il deretano è così grande da poterci entrare come in un granaio. Quest'altro pesce è lungo tre metri, largo solo cinque centimetri. Che farne? Dove alloggiarlo? È un problema. Telefoniamo allo specialista genetico. Ma il problema è tuo. Se vuoi che sopravviva, devi nutrirlo con specifiche piante di specifica consistenza e devi sistemarlo in un ambiente biologico congeniale.

Ricordo di aver visto un fantastico film italiano, soggetto: l'atollo di Bikini, dopo gli esperimenti atomici. Migliaia di pesci morivano nel mare contaminato dalle radiazioni; ma alcuni, presi dal panico, si sono salvati adattandosi fulmineamente a vivere sugli alberi. La natura è capace d'ogni stravaganza quando è sotto pressione per qualche mutamento atmosferico.

D. *Fantasie o follie?*

R. Io la musica la faccio appunto così, inventando forme nuove, capaci di vivere in un ambiente timbrico adeguato, in un tessuto, una struttura organica aperti ad ogni sviluppo, pronti a trasformarsi e crescere come le piante e come gli animali. Stamani ho trascorso due ore a discutere con i tecnici dell'Ircam su quel che nel corso della nostra prossima tournée saremo in grado di realizzare, o no. La maggior parte delle proposte è inattuabile.

Sistemare i microfoni al posto giusto si rivela

spesso impossibile. Si lavora quindi entro confini tanto ristretti da far pensare alle limitazioni subite da uno spirito superiore alle prese con l'ecologia di un pianeta in formazione. La maggior parte dei compositori si adatta alle circostanze, ai luoghi, al clima. Ma è ormai da troppo tempo che l'arte si esercita all'adeguamento — e sono secoli che vive di docile conformismo —. Io non voglio essere un conformista. Purtroppo debbo ancora adeguarmi all'uso dei violini e delle viole sebbene siano strumenti di cui mi servo sempre meno. Penso ai poveri violinisti, ai violisti, che di solito se ne stanno seduti in trenta a fare la stessa cosa, tutti insieme.

D. *L'arte contemporanea dichiara quindi il più esplicito « no » ad ogni adeguamento?*

R. Magari fosse in grado di farlo. L'arte moderna dovrebbe indicare ad ogni passo il progressivo succedersi dell'evoluzione del nostro pianeta, seppure tenendo conto delle nostre facoltà percettive, sul piano dell'udito, dei sentimenti e del pensiero. Compito degli artisti è di annunciare l'avvento di un nuovo uomo in quanto spirito creativo rivolto verso il futuro.

D. *La sua musica rappresenta dunque il rifiuto del passato?*

R. La mia musica è anche un esempio lampante di duttilità. La percentuale dell'adeguamento supera ampiamente quella del diniego; vale a dire che la parte di novità realizzata è minima rispetto al bagaglio esi-

stente, che debbo tirarmi dietro pur di essere in grado di far musica oggi. Insomma, il rapporto tra possibilismo e novità, tra il già noto e l'ignoto è davvero sproporzionato. Nelle mie opere, mi dico: vai oltre, il più lontano possibile. Ma vi è anche una componente di rassegnazione. Ho preso quello che era possibile prendere; tuttavia, amo di più la mia rassegnazione di qualsiasi promessa tradita. Prima di morire intendo interpretare tutte le mie composizioni di persona, per verificare se per caso non precorrono i tempi. Molti particolari non hanno ancora raggiunto la perfezione: alcune idee sono appena accennate. D'altro canto so che perseverando lungo questa strada troverò comunque una soluzione. A volte, come nel caso di *Mixtur* per orchestra, una mia composizione risulta approssimativa persino quando l'eseguo di persona; e la bellezza di cui io solo sono a conoscenza non trapela che al 40 o 50 per cento.

D. *Perché definisce approssimativa l'esecuzione di Mixtur?*

R. Perché gli apparecchi occorrenti sono pessimi. L'acustica delle sale è quasi sempre cattiva. Le prove sono insufficienti. La professionalità dei musicisti inadeguata. L'interesse per quello che fanno è scarso. Quel che dico di *Mixtur* vale anche per *Microphonie I e II*, vale per *Gruppen* per tre orchestre; benché *Gruppen* sia stato inciso su disco, l'esecuzione è talmente imprecisa ed approssimativa da rivelare appena il 50 o il 60 per cento del valore di questi pezzi. Fatto sta che gli strumenti sono inadeguati a cominciare dalle percussioni, compresi i tamburi di legno,

i piatti e i tam-tam. Non c'è nulla che funzioni. In questi giorni all'Ircam sto consumando la suola delle scarpe in cerca di un gong. L'organo elettrico di cui dispongo è a dir poco ottuso. C'è una scena nell'episodio del *Viaggio di Michael attorno alla terra* che richiede un armonium amplificato. Ho cercato un armonium a Parigi. L'unico esistente mi è stato quindi gentilmente concesso da un signore preoccupatissimo che non si sciupasse, benché si tratti di un oggetto pigolante come un topo. Uno strumento, costruito per una piccola cappella attorno alla quale si raccolgono i credenti in preghiera. Ora, questo armonium verrà trasferito a Strasburgo dinanzi a duemila spettatori, mentre a Magonza saranno duemilaseicento, a Berlino duemila. Cosa udiranno costoro dell'armonium? Meglio tapparsi le orecchie, pensandoci.

È indicibile in quale situazione ci dobbiamo trovare noi musicisti oggi, costretti al dilettantismo occulto vigente a tutti i livelli. Ma questo è poi l'aspetto pionieristico dell'impresa.

D. A me interessa la sua lucidità. Ma nei colloqui da lei concessi emerge una precisa volontà di varcare i confini della ragione commentando l'assurdo. Perché?

R. Nel suo quesito si cela un malinteso comunemente diffuso. La ragione è una sorta di apparecchio di cui ognuno è provvisto e di cui ognuno dispone. Questo apparecchio è in grado di prendere nota, di registrare ciò che i sensi percepiscono, come su di un magnetofono o una pellicola da film. Le registrazioni dedotte si possono quindi combinare, allacciando i vari elementi formulati. L'apparecchio della ragione

impara, ha imparato a prendere atto, a prendere nota di tutto. Sa impartire ordini al corpo perché questi agisca. Sa capire se quel che il corpo ha fatto e fa secondo gli ordini ricevuti, è o non è positivo ai fini del suo funzionamento. L'apparecchio della ragione procederà poi allo spoglio di ciò che ha incamerato conservando le cose appropriate e rigettando quasi sempre quelle inutili. Sia l'apparecchio della ragione che il corpo agiscono pilotati, come una automobile, dallo spirito umano. Agiscono benché lo spirito non abbia nulla a che vedere con questo genere di attività pensante e comunque subalterna. Lo spirito è in grado di dissociarsi dall'apparecchio della ragione, come un moderno computer, lasciando che le attività del pensiero si compiano senza la sua immediata partecipazione. Lo spirito permette all'apparecchio della ragione di fornirgli le idee. Ma guai a tentare di coinvolgerlo. Lo spirito umano ha un solo aggancio esterno, un legame superiore con l'intelligenza dell'universo. Difatti, tutto ciò che si trasferisce dall'intelligenza dell'universo allo spirito umano ha un nome: si chiama intuito. Il materiale che l'intuito passa al cervello sotto forma di compito da assolvere, mette in movimento il pensiero, vale a dire la razionalità. Il ragionamento non è che uno strumento di traduzione. E lo spirito conserva in ciò che promuove una parte di automatismo dovuto alla sua stessa funzione pilota, oltre che al bagaglio ereditario che ci portiamo appresso e all'esperienza delle cose vissute giorno per giorno. Ecco che il comporre, il muovere la mano per dirigere un'orchestra diventano la stazione di arrivo di quel che il cervello ha selezionato e ordinato a monte. Ma ancora prima del cervello, l'intuito. Per trovarsi

qui dinanzi a me, ha dovuto compiere anche lei una serie di operazioni. Il suo cervello ha scelto il percorso, il mezzo pubblico per raggiungermi. Ha dato ordine al suo corpo di entrare nella metropolitana, di uscirne, di trovare l'albergo, di infilare il portone. Anche la nostra conversazione appartiene alle attività razionali. Lo spirito partecipa soltanto indirettamente, e quasi tutti i gesti compiuti per tener fede a questo nostro incontro erano dettati dal più perfetto automatismo. Poco fa, attraversando la strada, avrà girato il capo ora a sinistra, ora a destra. Il collo e la testa non sono parti fisse del corpo. Gli occhi sono mobili, le orecchie ricettive. Difatti, reagiscono a infinite sollecitazioni. L'interno del complesso circuito interiore contrappone l'intuito alla presa di coscienza e a una continua invasione di sollecitazioni impreviste. Mentre sono intento a comporre, il mio corpo si concede alcuni diversivi. Si affaccia alla finestra, scorge un passerotto. Il telefono squilla. Rispondo. Ma senza l'intuito non potremmo compiere alcun passo innanzi. Saremmo chiusi ed ottusi, incapaci di progredire e persino di innamorarci. E non saremmo mai più in grado di fare qualcosa che non si lasci definire con i mezzi della ragione.

D. *Simili folgorazioni sono ciò che più l'interessa?*

R. Non vorrà credere che intendo inventare una nuova psicologia della composizione? La psicologia non mi interessa. Tutti i bambini si lasciano guidare dall'intuito o dai riflessi condizionati. Provi a osservare le reazioni infantili. Le appariranno del tutto

irrazionali. Arthur Köstler ha parlato nel suo libro *The Ghost in the Machine* delle radici della casualità, rivolgendosi in questo senso a neurologi e anatomici, che analizzano il cervello senza venirne a capo. È impossibile, anzi illusorio, rintracciare lo spirito all'interno della macchina umana. Tuttavia, la sua stessa esistenza conferisce felicità, rimuovendo ogni remora, mobilitando gli animi perché riconoscano infine la mèta da perseguire. Pensi allo scienziato che impazzisce avvertendo i continui segnali dello spirito e dal fondo del bagaglio intuitivo riceve impulsi, incitamenti, idee come le chiama Platone, una infinità di messaggi diretti al Corpo e alla Ragione. E più ci troviamo investiti da simili segnali, più ci dovremo sentire appagati. Quanto a me, non impartisco un prodotto acustico da consumo, una matematica da consumo, bensì opere d'arte. Non mi propongo come esempio pedagogico. Né come informatore. Tenersi informati, informare quando si ha molto da dire, è un altro paio di maniche. Infatti le uniche aperture che contano sono quelle irrompenti da imponderabili sfere ancora ignote. La polemica condotta nei miei confronti — accusato di essere mistico, nebuloso, addirittura ingenuo — è dovuta al fatto che la mia musica è esplosiva, dunque inspiegabile. Comporre è una mia necessità, e metto in musica ciò che mi pare giusto, al posto giusto, al giusto momento. Cercare le ragioni di ogni mia scelta — perché fai così anziché altrimenti? — è puerile quanto la curiosità del bambino che vuol sapere perché l'albero è verde. Ho sempre risposto che l'albero è verde perché è verde.

D. *Si riferisce in questo senso a tutta la sua musica o alle ultime vicende, vale a dire alla storia della sua opera intitolata Licht?*

R. *Licht* non è affatto una storia. *Licht* è la prova dell'esistenza di Michael, di Lucifero e di Eva, tripla manifestazione dello spirito materializzata negli interpreti. Per ogni personaggio c'è un cantante, uno strumentista e un ballerino. La messinscena dell'infanzia di Michael non risponde a esigenze narrative. L'episodio, comunque sostituibile, si riferisce ad una mia vicenda realmente vissuta.

D. *Ma a me non interessano le sorgenti della sua ispirazione, bensì il suo lavoro, il linguaggio. Quando compone, usa lo stesso metodo al cospetto della ragione e dell'intuito?*

R. Vuol sapere quello che conta davvero per me? Quel che conta di più è il volume del suono, l'altezza, la sua durata, il timbro. Mi interessano determinati valori all'interno del dramma musicale. Il dramma musicale si compone di situazioni oltre che di suoni. Per creare una situazione, mi occorrono diversi elementi: il movimento, ad esempio. Come provocarlo? Come trovare il pretesto per inserire nel quadro un duetto tra tenore e soprano? Quindi un duetto tra tenore e basso? Situazioni e problemi abbastanza complicati che dovevo pur risolvere. Pensi che ho sovrapposto la maggior parte dei testi alla materia musicale già bell'e fatta. Avevo già portato a termine le parti che riguardano la musica e mi sono detto: « Ora tocca alla trama, alle parole ». Presi a cammi-

nare su e giù per la stanza, sfogliando alcuni quaderni di appunti. Finalmente incominciai a scrivere. Non vi è dubbio che avevo già in mente il significato spirituale, l'orientamento della vicenda, l'idea del duello tra Michael e Lucifero, ancora prima di stendere il racconto. Si trattava di dare corpo agli spunti ideali, tuttavia applicare il dialogo ai suoni mi era sembrato un fatto di importanza secondaria, dal momento che ero già in possesso della formula musicale. E giù a mettere insieme i verbi. Ne scrivevo spesso d'avanzo. E quando il numero delle parole superava quello dei suoni non le utilizzavo neppure tutte.

D. A che servono i testi, dal momento che la sua musica sembra farne volentieri a meno?

R. Ai cantanti sono invece indispensabili. Quello che le sto dicendo appartiene ovviamente alla mia visione globale, al mio concetto dell'opera. Le ho già accennato in che modo si sdoppia la figura di Michael impersonata dalla voce, il tenore, dallo strumento, la tromba, e dal corpo, il ballerino.

D. Lei sa quanto l'ammiro come musicista. Ma ora intendo provocarla con alcune domande imbarazzanti. Ci sta?

R. Spiegare le ragioni della mia musica mi procura inaudite difficoltà, ma se lei riuscisse, in virtù di una intelligenza superiore e di un intuito superiore a cacciarmi come artista in un angolo, senza via di scampo, ci starei.

D. *Ebbene, a che punto siamo?*

R. Il mio interesse per certi argomenti ha origini inspiegabili e remote. La molla principale è sempre stata la curiosità. Un'operosa curiosità che ha preso corpo nell'arco di lunghi anni di lavoro. Anni consacrati a tutt'altro genere di composizioni. Vediamo, ad esempio, come è nato *Sirius*.

Mia figlia Julika desiderava un cane e glielo regalai. Lo battezzai *Sirius*, un nome stellare, dato che avevo appena composto *Sternklang* e *Sirius* appartiene appunto alla costellazione del Cane Maggiore. Questo episodio, apparentemente innocuo, ha poi avuto conseguenze inaudite. Poco dopo mi capitò infatti di sfogliare un libro di Jakob Lorber, dal quale appresi che *Sirius* è il sole centrale del nostro universo. Era una notizia straordinaria. Il tassello di un mosaico che mi avrebbe condotto alla tematica di una nuova composizione, appunto *Sirius*, come avrà già indovinato.

Altri tasselli di importanza determinante mi arrivarono quindi da un paio di sogni rivelatori. Sogni pazzeschi, dai quali risultava non solo la mia provenienza dallo stesso *Sirius*, ma anche il fatto di avervi compiuto la mia educazione musicale. E non è tutto.

Avevo appena concluso questo lavoro, quando la mia amica inglese Jill Purce mi spedì un saggio nel quale si spiegava come gli antichi egizi fossero già al corrente delle misure astronomiche di *Sirius*. Lo ritenevano il padre del culto di Iside e Osiride, provvisto inoltre di un satellite. Una conoscenza che risale a migliaia di anni fa. Come dire che da cosa nasce cosa.

Il primo impatto con una nuova idea musicale non è più che una folgorazione, un sogno, la particella di

un sogno. Tocca a me lavorarci sopra. Una volta arrivato in fondo al problema, questo mi sommerge di informazioni.

D. *Abbiamo ricostruito in parte le giornate di lavoro nella sua casa di Kürten. Ma vorrei sapere come si è organizzato, come si organizza per tener fede alle nuove scommesse con se stesso, quelle che riguardano la sua opera a puntate, intitolata Licht?*

R. Ho composto prima *Der Jahreslauf* (Il corso degli anni) che dura circa 65 minuti. Poi *Il Viaggio di Michael attorno alla terra*, che dura circa 48 minuti. Quindi la *Giovinetta di Michael*, 62 minuti circa e *Festival* dal terzo Atto, durata 54 minuti. Mancano gli ultimi 29 minuti dell'ultima scena, intitolata *Vision*. Ho già progettato la parte introduttiva, vale a dire *Il saluto del Giovedì* e benché si tratti di un estratto dal *Viaggio di Michael*, dovrà risultare diverso dal resto, nella forma e nei tempi. Infine il pezzo di chiusura per cinque trombe, *Michaels Abschied*, *Il Congedo di Michael*, che desideravo sistemare sui tetti sovrastanti la piazza scaligera. Ma la scenografa Gae Aulenti riteneva l'idea irrealizzabile a causa degli istituti bancari che occupano appunto quegli edifici. Ho trovato quindi una soluzione di compromesso: affacciare le trombe a quattro finestre più una al balcone della Scala, illuminate a giorno da potenti riflettori.

D. *Problema risolto?*

R. *Il Congedo di Michael* si è poi svolto come previsto tutt'attorno la piazza scaligera. Se escludiamo *Vision*, ancora in predicato, e l'introduzione, oltre che il finale, ho già composto, fin qui, tre ore e dieci minuti di musica.

D. *Quanto tempo le sono costate queste tre ore e dieci minuti di musica?*

R. Tre anni in tutto.

D. *Ed è appena una parte di Licht?*

R. Già, una parte, una sola giornata, il Giovedì. Uno spettacolo nel grande affresco complessivo di *Licht*.

D. *Intende realizzare le altre sei giornate?*

R. Naturalmente, tutte e sette. Ho composto la formula basilare di *Licht* e la bozza dell'intera serie di opere nel novembre del 1977, sul balcone di un tempio di Kyoto.

4. L'acustica

(Continuo a interrogare Stockhausen, benché mi renda conto che i miei quesiti non siano più che interruzioni al suo lungo monologo.)

D. *Maestro, a che punto sono le sue esperienze acustiche?*

R. Il mio discorso di poco fa alludeva appunto a questo e non solo per la distribuzione acustica realizzata nel *Viaggio di Michael attorno alla terra*, per tromba e orchestra. Qui il suono viene proiettato nell'intero spazio a disposizione per mezzo di trenta microfoni, tanti quanti sono gli strumentisti, i musicisti in azione. La sofisticatissima consolle di missaggio è stata costruita apposta per la mia tournée e si compone di 32 canali di entrata, tutti in grado di immettersi in uno dei sei o otto sbocchi di uscita, azionati da piccole leve. Ieri sera, dopo la prova, ho parlato a lungo con il direttore della ditta francese noleggiatrice degli altoparlanti, dei microfoni, degli amplificatori del suono, delle consolle di missaggio, il quale ci seguirà in tutte le tappe di questo giro di concerti. Durante il colloquio, il direttore mi rivelò

come, appena visto lo schema sonoro del mio nuovo pezzo, si era reso conto che una consolle di missaggio adatta a lavori tanto complessi non esisteva ancora in commercio. Considerato quindi l'interesse del caso e l'importanza del progetto decise di far costruire, appunto, la nuova consolle che da ora in poi mi avrebbe concesso in affitto ad alto prezzo. Intanto, i professori dell'Ensemble Intercontemporain hanno protestato in blocco contro quello che ritenevano fosse un esagerato numero di prove e un eccesso di lavoro. Discutendone è poi emerso che avevano scambiato la consolle di missaggio per un normale impianto di amplificazione. Ho dovuto quindi spiegare ad ogni gruppo di strumentisti che non si trattava affatto di aumentare il volume del suono. È stata manco a dirlo una vera e propria conferenza volta a impartire il mio concetto spaziale del concerto. Di solito l'orchestra è situata a una distanza tale dalla maggior parte dell'uditorio da far sì che i suoni risultino confusamente promiscui. Chi siede nelle prime file di platea coglie le sonorità degli strumenti che gli stanno immediatamente dinanzi. Al pubblico del centro-sala tocca invece un ascolto stereofonico, ma è una stereofonia di scarsa importanza musicale, a parte il fatto di poter distinguere i vari timbri sonori in modo più netto. Ora si sa che nell'assetto tradizionale l'orchestra si trova di fronte al pubblico. I violini siedono di profilo sulla sinistra, i violoncelli sulla destra, così le sagome degli strumenti si presentano in posizione diagonale, proiettando il suono diritto verso l'uditorio. Quanto agli altri strumenti, il posto fisso delle percussioni è in fondo alla pedana. Si tratta comunque di modesti accorgimenti che non risolvono affatto il problema più serio del movimento acustico di un pezzo. D'altro

canto nel passato chi si è mai preoccupato di queste cose? E a tutt'oggi non conosco direttore d'orchestra che ci badi troppo. Lo strumentista basso finisce nelle ultime file accanto a quello alto e tra l'uno e l'altro c'è anche spazio per quello grosso.

Io invece ordino da quale punto preciso debbano convergere il flauto, l'arpa, l'oboe. Quasi tutti gli strumenti del *Viaggio di Michael attorno alla terra* sono allineati in senso obliquo e trasmessi contemporaneamente da due diversi altoparlanti sistemati, tanto per dare un esempio, uno a destra e l'altro a sinistra. Oppure uno sul davanti verso sinistra; l'altro dietro a destra.

D. *Come è impostato questo suo progetto acustico?*

R. Nel caso del *Viaggio di Michael* ho disegnato una pianta sin dall'inizio della composizione, spiegando in che modo intendo proiettare i suoni nello spazio. Sono sempre più deciso a fornire al pubblico in sala la possibilità di percepire la provenienza delle onde sonore entro un circuito di 360°. Difatti, nel mio modo di comporre, il movimento, l'orientamento dei suoni sono di importanza determinante. Contano quanto il volume, il timbro, poco meno delle altezze sonore. Voglio quindi aggiungere, nell'ambito della distribuzione dei suoni nello spazio, una sensibilità pari alla padronanza dei mezzi. Considero importante che al concerto non vi siano più sopraffazioni di uno strumento su di un altro né follie acustiche dovute alle capricciose pareti di un auditorio, che privilegiano ora una frequenza alta, ora una bassa. Mettiamo che una parte del pubblico abbia trovato posto nelle ul-

time file di poltrone e il basso tuba lo raggiunga prorompente. Come attutirne l'effetto? Sistemargli accanto un altoparlante perché la risonanza si estenda da un capo all'altro dell'ambiente. Procedendo in questo modo otterrò un autentico panorama musicale, sia pure in una prospettiva necessariamente distorta. L'effetto è un poco quello di una sfera musicale avvolgente, trasmessa dalla cuffia d'ascolto. Ho riveduto in questo senso alcune mie vecchie composizioni, come *Kontrapunkte* e come *Stop* per orchestra. Pur lasciando le posizioni dei musicisti quasi inalterate rispetto al *Viaggio di Michael*, dispongo comunque sulla pedana (secondo l'ordine previsto dalle partiture): a sinistra davanti le viole, i violini, gli oboi; più in su, dietro le viole e i violini: l'arpa di sbieco, perché le corde vibrino spostando l'aria verso il pubblico. Dietro gli oboi: le trombe. A destra davanti: i flauti, i violoncelli, il contrabbasso. Dietro il contrabbasso in seconda fila: il fagotto. In terza fila: il clarinetto basso e il controfagotto. In quarta fila i tromboni. Al centro, davanti: il primo e il secondo corno; alle loro spalle, a sinistra: il grancoda senza coperchio e, a destra, il basso-tuba. Dietro il pianoforte, di sbieco: l'armonium. Dietro il basso-tuba, di sbieco: l'organo elettrico. In fondo al centro, da sinistra a destra: le percussioni, i congas, il keisu, infine il tam-tam suonato da entrambi i lati. Il corno di bassetto solista e i due clarinetti non hanno una fissa dimora, i loro itinerari sono segnati sulla partitura.

Se raccolgo dunque gli strumenti elencati in sei gruppi da riversare in sei diversi altoparlanti si formerà per 360° un cerchio completo provvisto di sei punti di orientamento. A cos'altro paragonare que-

ste mie direttive se non alla rotta dell'aviatore o del capitano di lungo corso? Quante cose sono mutate in questi anni. Penso all'attuale logica della chiarezza d'ascolto, spiegata appunto ieri ai musicisti dell'Ensemble Intercontemporain. E penso a tutti i pezzi composti nel passato senza tener conto degli spazi destinati ad accoglierli. Difatti la prima mondiale di *Kontrapunkte*, che si è svolta nel 1953, non prevedeva più di 850 posti allineati in senso degradante verso la pedana. Come accade spesso, gli spazi deputati al concerto tendono a sprofondare in senso opposto, togliendo ogni visuale alle ultime file. Ma questo è un altro discorso. Quello che intendo indicare è l'accresciuta domanda di musica, l'uso di più vaste sale. Nel corso di questa tournée suoneremo nell'immenso Auditorium dell'emittente « Berlino Libera », circa 2000 posti. Poi nella grande Sala del Palazzo dei Congressi di Strasburgo (2000 posti). Infine, a Magonza, nella gigantesca Sala dell'Oro del Reno con ben 2600 posti a sedere. Ultima tappa Parigi. E qui è diverso. Il Théâtre de la Ville non contiene più di 1600 persone. Vediamo dunque perché sto parlando di spazi e di pubblico. Negli anni di *Kontrapunkte* non si pensava ancora alla dispersione dei suoni. Se volessi eseguire in questo momento il *Viaggio di Michael*, per così dire, al naturale, cioè senza proiettarlo amplificato in sala, quale impressione ne potrei mai ottenere? L'organico strumentale conta appena trenta elementi, poco più di un'orchestra da camera. Semmai riuscirei a cogliere qualcosa sul davanti, quasi che la musica mi raggiungesse altrove e da lontano. L'impatto d'ascolto andrebbe perduto. E addio sottigliezze dello spettro sonoro.

D. In che rapporto si trovano queste sue innovazioni con gli esperimenti dell'Istituto Ircam di Pierre Boulez? Mi riferisco innanzitutto alla Salle de projection, l'auditorium dalle pareti mobili.

R. Badi che si tratta di un equivoco. La Salle de projection dell'Ircam è di appena 440 metri quadri di superficie, mentre la Beethovenhalle di Bonn misura 55 metri di lunghezza, dall'ultima fila di platea all'ultima dell'orchestra, dove sono situate le percussioni. Escludo quindi che le pareti e il soffitto mobile della sala dell'Ircam possano costituire un veicolo di proiezione acustica. Lo scopo da me perseguito è invece quello di una diffusione generale del suono, dovunque percepibile, sino ai lati e al fondo estremo di uno spazio. Voglio che ognuno senta la musica dall'interno come se si trovasse in mezzo all'orchestra.

Mi correggo, anzi: piuttosto che dall'interno, dove lo strumento vicino risuona più forte di quello distanziato, sarebbe opportuno librarsi in volo al disopra dell'orchestra. È difficile immaginare questa posizione se non assistendo allo spettacolo.

Il solista, appunto Michael, viene dunque a trovarsi al centro della pedana circolare sospeso a mezz'aria su di una piattaforma del diametro di m 3,50. La distanza tra la piattaforma, alla quale si accede per mezzo di una scaletta, e le teste degli orchestrali è di m 1,14. Il suono degli strumenti avvolgerà quindi Michael in una sorta di cerchio magico.

Vede, l'obiettivo era ed è questo: offrire all'uditorio il medesimo tipo di ascolto globale sperimentato da Michael sulla piattaforma. Ma come? Conferendo alla musica, grazie all'uso di speciali apparecchiature, una qualità ancora più raffinata, stereofonica.

Provi a girare la testa, muovendola magari da sinistra a destra, vedrà muoversi anche il colore del suono, il timbro, all'atto di emergere dalla compagine orchestrale.

Data l'esplosione demografica e la crescente domanda musicale, dubito che si possa mai più ripiegare sui vecchi spazi d'ascolto riservati a 200 persone. Ci troveremmo dunque costretti per servire l'intera umanità a dedicare ad ogni concerto migliaia e migliaia di repliche. D'altro canto, non si può neppure immaginare una vita futura condizionata dalle cuffie d'ascolto. Vi saranno spazi audiovisivi sempre più aggiornati. Ci serviranno a domicilio apposite stanze per l'audizione quadrifonica. Avremo a disposizione enormi teleschermi da oltre 320° per poter assistere alle trasmissioni panoramiche. L'ascolto spaziale collettivo della musica perfezionato dai moderni mezzi acustici assumerà un peso sociale di grande importanza, il peso di un rituale. Il pubblico, costituito da persone altamente percettive, sarà sintonizzato sulla medesima lunghezza d'onda. Gente legata da affinità spirituali. Credo inoltre che le opere classiche, le quali non sono state composte per un simile genere di esecuzione, assumeranno, in virtù della mentalità spaziale, una nuova dimensione artistica, una nuova espressione d'arte ed una professione nuova, la regia del suono. Il regista del suono lavora in cooperazione col direttore d'orchestra. Il direttore tiene insieme l'orchestra e plasma, per così dire, i singoli parametri musicali, ma in fin dei conti è al regista del suono che spetta, all'interno di un grande spazio, il compito della distribuzione e dell'equilibrio di tutte le sorgenti sonore.

Per lo spettacolo del Teatro alla Scala della primavera del 1981, ad esempio, c'era Peter Eötvös sul

podio, ma il regista del suono ero io. Vuol sapere perché? Perché il pericolo di uno sgarro in questo campo è tale da trovarmi costretto ad assumerne la responsabilità di persona.

Al mio fianco ammetto solo la presenza di Peter Eötvös, o di mio figlio Markus.

Ieri è stato appunto Markus a seguire, per tre ore, l'intera proiezione sonora di *Kontrapunkte*. Markus ha lavorato in modo pazzesco, impostando di punto in bianco tutti gli altoparlanti insieme ai tecnici. Durante i trenta minuti di intervallo, Markus ha perfezionato ulteriormente la posizione dei suddetti altoparlanti, prendendo nota con rigore capillare della millimetrica distanza che intercorre tra strumento e microfono.

A parte la misurazione degli spazi e le direttive di orientamento, c'è poi da prendere in considerazione la diversità di rapporto tra microfono e natura specifica di ogni strumento. Mettiamo: il microfono ed il violoncello; il microfono e il flauto; il microfono e il clarinetto basso. Ogni strumento ha le proprie esigenze. Occorre sapere dove e come applicare il microfono al fagotto, per non incorrere nel rischio di escluderlo incamerando al suo posto gli strumenti adiacenti. Quindi il microfono addetto al fagotto va collocato precisamente allo sbocco del tubo, appena rivolto verso l'interno dell'apertura. Terminata la sistemazione degli apparecchi, ha inizio la verifica dell'ascolto. Ho suggerito di riversare il suono di ogni strumento su due altoparlanti anziché uno. Il violoncello sui numeri 1 e 2, trasmesso sulla sinistra, in fondo e al centro. Il violino incanalato sul 2 e sul 3 sempre sulla sinistra, al centro e davanti. L'arpa sul 2 e sul 5, al centro-sinistra e al centro-destra. Il piano-

forte ovviamente in prima fila sul 3 e sul 4, vale a dire a sinistra e a destra. Markus mi ha detto poi di avere ottenuto un ottimo risultato incanalando addirittura il pianoforte sui 4 punti cardinali. Difatti, ora che risuona in fondo a sinistra, davanti a sinistra, davanti a destra, in fondo a destra, ho capito che la soluzione di Markus risponde esattamente alla struttura di *Kontrapunkte*. Le dirò subito la ragione. Durante lo svolgimento del pezzo, il pianoforte accresce sempre più il peso della propria presenza, esonerando via via il resto degli strumenti da ogni partecipe solidarietà. Alla fine non rimane più altra risonanza se non quella della superstita tastiera.

Markus aveva colto nel segno, benché la partitura originale di *Kontrapunkte* non sia nata per tener dietro a simili accorgimenti.

L'altra intuizione di Markus riguarda invece i legni. Disposti sul davanti, a sinistra e a destra, dunque nettamente distanziati, un clarinetto e ancora un clarinetto basso. Quindi il fagotto davanti a destra, e al centro-destra. E ancora il flauto al centro-destra e in fondo a destra. Quest'ultima distribuzione dell'organico dà risalto alla vivacità e alla sensibilità del pezzo, ma comporta anche un rischio. Quale rischio? Quello di travisare il mio rapporto con i musicisti estraniandomi, visto che le sorgenti sonore si trovano continuamente sbalzate in luoghi diversi dal punto di risonanza reale, costringendo lo spettatore ad un assillante divario psicologico. Ci sono voluti diversi anni perché io riuscissi a trovare un accomodamento interiore con questo sconcertante dato di fatto. Affrontando la messinscena di uno spettacolo di cantanti e strumentisti, sarebbe logico rispettare il principio basilare di far provenire i suoni dal punto dove si tro-

vano i musicisti, ma questo stesso principio cade al cospetto del problema acustico. Mi riferisco all'ascolto circolare descritto poc'anzi ed alla conseguente necessità, nient'affatto semplice né facile, di costringere al divorzio l'occhio e l'orecchio.

Ricordo in proposito un episodio interessante che le voglio raccontare.

Si sa, gli spazi nei quali si è costretti a muoversi e operare nei festival di musica contemporanea sono quasi sempre del tutto inadeguati. La prima assoluta del *Viaggio di Michael attorno alla terra* ha avuto luogo, appunto, nella Sporthalle di Donaueschingen, quanto di meno adeguato al caso. Ma non mi sono lasciato intimorire, visto che potevo contare sui miei altoparlanti, sei torri in tutto, rivolti verso il pubblico. Sapevo che la pedana era stata costruita apposta per me con l'apposita gradinata e la passerella obliqua per Markus e per i due clarinettisti-clowns che attraversano l'orchestra di corsa. Alle spalle dell'organico c'erano altre due torri, una a sinistra per rafforzare il suono del pianoforte, l'altra a destra per rafforzare il suono dell'organo elettrico.

Il programma comprendeva inoltre alcuni pezzi realizzati all'Ircam. Ricordo solo due nomi di compositori, quello di Höller e quello di Risset. Ricordo di avere assistito anche alle loro prove. Gli altoparlanti della composizione Stockhausen erano stati appena smontati. Il primo ero stato io, ora toccava a loro. L'orchestra cominciò a suonare. Silenzio. Mi creda. Non fu possibile percepire un solo suono. Mi arrivò un impercettibile pigolio proveniente da vicino. Il forte, il fortissimo, si perdevano lontano in un pazzesco strepito. Seguirono momenti di scompiglio e di sconcerto. Che fare? Il direttore d'orchestra, Peter

Eötvös, mi squadro turbato. Fece: « Cosa ne dici? » « Niente — risposi — non sento niente. Oltre al niente c'è confusione, una confusione da lavapiatti in cucina, uno sciacquo da vasca da bagno ». Pensai a tutto quel lavoro inutile, ai quattordici giorni di prove. Eötvös tornò alla carica: « Come rimediare? » « Non c'è che una soluzione — dissi — grazie a Dio è a portata di mano. I miei trentadue microfoni. Ne utilizzeremo circa dodici, uno per ogni punto strategico dell'organico strumentale. Il risultato sarà comunque approssimativo. Niente sortilegi, dato che entrambi i musicisti non hanno affatto preso in considerazione il parametro della spazialità al momento di comporre ».

I due pezzi di Höller e di Risset comprendevano, oltre all'orchestra, anche una parte di nastro elettronico, che non presentava alcun problema acustico, mentre gli strumenti risultavano del tutto afoni. Abbiamo dunque rafforzato indistintamente i diversi settori orchestrali, salvando quindi le intere esecuzioni.

L'assicuro che il concerto sarebbe finito in un disastro, avrebbe ottenuto l'effetto di un inganno se, grazie alle mie esigenze musicali, non fossi stato in grado di prestare aiuto con i miei apparecchi elettroacustici.

D. Quanto alla sua musica, sul piano acustico ha risolto tutto una volta per sempre?

R. Ha idea quanta parte di me stesso, quale impegno sono costretto a dedicare di volta in volta a questo genere di problemi? Mi occorrono dalle cinque alle sei ore per regolare soltanto gli altoparlanti di Hymnen.

D. *Chissà se il salvataggio compiuto allo Stadio di Donaueschingen non ha poi trasformato le due partiture di Höller e di Risset in un paio di autentici Stockhausen...?!*

R. Esattamente. Ma che senso ha essere Stockhausen? Penso a certi colleghi che mi hanno creato ogni genere di difficoltà.

D. *Quali difficoltà?*

R. Innanzitutto nel definire autoritario il mio lavoro al banco di missaggio. Mi hanno denigrato perché sto seduto in mezzo alla sala a manipolare levette a fatti compiuti, vale a dire al momento dell'esecuzione dei miei pezzi. Tanto peggio, quando ciò riguarda le composizioni eseguite sul filo dell'intuito, come *Kurzwellen*, *Prozession*, *Hymnen*, con intervento di solisti. A un certo punto, neppure il mio vecchio gruppo, l'équipe dei miei interpreti ha creduto bene di risparmiarmi, istigati da Globokar che partecipò all'esecuzione di *Aus den sieben Tagen*. I miei collaboratori di vecchia data, come Fritsch, Gehlhar, Johnson, mi hanno scritto lettere minacciose. Hanno definito la mia ricerca dell'equilibrio acustico, la proiezione del suono nello spazio, una sopraffazione stilistica, una limitazione dell'indipendenza interpretativa.

E pensare che gli stessi accorgimenti, di cui io facevo già uso dal 1956, sono stati adottati nel frattempo da tutti i complessi « pop », complessi che fino a un paio di anni fa arrivavano a Donaueschingen piantando una fila di 12 altoparlanti a guisa di muro sul proscenio. Ognuno rovesciava poi in sala suoni

laceranti di 1000 Watt. Ma dal palcoscenico era impossibile rendersi conto del baccano provocato.

A parte le distanze tra microfono e strumento e la giusta direzione del suono, quel che conta di più è la posizione stessa degli altoparlanti. Per l'amplificazione di *Kontrapunkte* gli strumenti vengono distribuiti come segue: violoncello e violino; tromba e trombone; clarinetto e clarinetto basso; flauto e fagotto. Ad ogni coppia di strumenti tocca un diverso altoparlante. L'altoparlante 1 sarà sistemato all'estrema sinistra, di dietro. Al centro sinistra, invece, il numero 2. Davanti a sinistra, il numero 3. Davanti a destra, il numero 4. Al centro-destra, il numero 5, all'estrema destra, il numero 6. Ora immagini queste sei direzioni. È ovvio che i suoni verranno quindi distribuiti in sala a seconda di come sono sistemati gli strumentisti sulla pedana. Ecco, intendevo appunto arrivare qui. Se, dalla posizione in cui si trovano, gli interpreti non sono in grado di cogliere ciò che vanno facendo, non vi è altra soluzione se non quella da me suggerita. Collocare al centro della platea uno dei musicisti dell'organico, il più qualificato, perché assuma la regia del suono, elaborando un quadro acustico ben calibrato.

D. *Il primo a pensarci è stato dunque lei?*

R. Non ricordo altro esempio storico in cui vi sia stato qualcuno seduto al centro di uno spazio per regolare la proiezione delle opere eseguite, eccetto forse in un concerto di « *Musique concrète* ». Deve essere stato, se ben ricordo, nel 1952, proprio qui a Parigi. Tuttavia, trovare chi sia stato il primo è di scarsa

importanza. Insomma, che io sia stato o no il primo, conta poco. Quello che conta invece è la pratica e l'arte della regia sonora. Una pratica, un'arte assimilata nel corso di anni di esercizio presso uno studio di musica elettronica. Anni trascorsi con per lo meno otto regolatori sottomano, da controllare, da servire, equilibrando le diverse onde sonore. Mi è capitato persino di arrivare a 24 regolatori, vale a dire a un magnetofono a 8 piste sistemato al centro, più due volte 8 potenziometri laterali. Ad ogni musicista spettano infine un paio di regolatori perché io possa muovermi stereofonicamente. Cioè davanti e di dietro, oltre che di lato, a sinistra e a destra.

A fare i conti, abbiamo accumulato ormai altre otto piste. $8 + 8 = 16$ + il nastro strumentale stereofonico a due regolatori come per *La giovinezza di Michael*. Poi ancora alcuni piccoli « nastri-ponte » da usare al momento del ricambio del magnetofono a 8 piste. E si finisce per trovarsi al cospetto di 24 regolatori, timonieri di un intero spettacolo.

Questa storia della regia del suono è una faccenda molto delicata, in via di sviluppo. Sono felice che giovani musicisti come Markus la pratichino con perizia e costanza, malgrado l'impegno assunto come strumentisti. Per loro, il problema elettroacustico non presenta più nulla di spaventoso. Direi che crescono al suo interno. È una questione naturale. Ne conoscono i segreti, il funzionamento, sanno come usarli, si esercitano di continuo con gli altoparlanti per ottenere un'equa distribuzione del suono. Ciò che faremo in questo senso, nel corso dell'attuale tournée, non ha precedenti. Non credo che vi sia un solo collega, autore di pezzi meno recenti, disposto a praticare la proiezione spaziale del suono,

neppure dinanzi a due o tremila spettatori. Rischiano piuttosto che la gente percepisca quasi nulla di quel che sta succedendo.

Durante l'Esposizione Universale di Osaka del 1970 ho accumulato un'enorme esperienza di apprendimento facendo eseguire, per esempio, tutte le mie opere di musica elettronica, ma anche molte composizioni vocali e strumentali, come i miei *Klavierstücke* per pianoforte solo, sempre secondo il criterio dell'equa distribuzione del suono. All'Auditorio tedesco, infatti, il pubblico era circondato da ben cinquanta altoparlanti distribuiti in dieci cerchi concentrici, dallo zenit al polo sud dello spazio sferico.

D. *Di quale sfera si tratta?*

R. Dell'Auditorio sferico da me progettato, costruito dall'architetto berlinese Bornemann, su commissione del governo tedesco per la specifica divulgazione delle mie opere nel corso dell'Esposizione Universale di Osaka. La medesima sfera è stata utilizzata tutte le mattine nel corso di sei mesi consecutivi per l'ascolto di nastri di altri compositori concittadini, mentre dalle due e mezza del pomeriggio alle dieci di sera toccava a me eseguire la mia musica, di persona, insieme a 21 solisti. L'uditorio era dunque in grado di percepire la proiezione acustica di un pianoforte come se si trovasse all'interno dello strumento con gli altoparlanti fissati ai margini della piattaforma, sul versante equatoriale della sfera, a distanza sufficiente perché il suono raggiungesse la gente da ogni parte, dall'alto, dal basso e dai lati. E tutti gli effetti degli armonici, nel settimo *Klavierstück* ad

esempio, l'effetto pianistico nel raffinato *diminuendo*, il *pianissimo* degli accordi, risultavano onnipresenti e nient'affatto sgradevoli.

D. *Non le pare che vi sia stata in questi anni una riscoperta degli armonici?*

R. Io li ho usati alla rovescia: intendo dire che non mi sono servito soltanto degli armonici superiori, quelli che si trovano in rapporto con le ottave, le quinte, le terze maggiori o le settime minori. Bensì di quelli che, in rapporto con i tasti muti affondati, risultavano dissonanti.

D. *Vorrei sapere se, dinanzi ad un maggior numero di strumentisti impegnati nell'organico, si debba disporre di un maggior numero di altoparlanti?*

R. Basta immettere più microfoni in ogni canale. Non è affatto necessario disporre di tanti canali quanti sono i musicisti. Il problema decisivo è ottenere, appunto, una ragionevole distribuzione del suono nell'ambito circolare di 360°, cioè tutt'intorno a chi ascolta e, come spero in futuro, anche al disopra dell'auditorio. Gli architetti che si occupano di spazi musicali mi vengono sempre a trovare. Recentemente ne ho conosciuto uno, simpaticissimo ed intelligentissimo, che ha portato a termine da poco il nuovo Auditorio di Utrecht. È una persona molto bene informata, che sa tutto su tutti gli spazi musicali creati negli ultimi trent'anni. Sono stato costretto a dirgli che mi dispiace, ma il suo auditorio, secondo il mio concetto

del futuro, è inutilizzabile. La maggior parte dei pezzi non vi si possono fare.

D. Perché non si possono fare?

R. Perché l'orchestra se ne sta seduta al centro. La gente intorno, come se l'è immaginato a Berlino l'architetto Scharoun per il direttore Karajan. E tutti a fissare il corpo del reato laggiù in mezzo. Una immagine musicale che non tiene conto del futuro divenire del compositore. Si sa che di solito la percussione è situata nelle ultime file dell'organico e tra gli inconvenienti di simili spazi c'è il caso di trovarsi in prima fila di poltrona, appunto con il percussionista dinanzi. C'è chi dirà: poco male, dato che all'estremo opposto della pedana si è in grado di scorgere il direttore d'orchestra di faccia, la sua mimica, le smorfie, l'espressione del suo viso, mentre dà gli attacchi agli strumenti. In breve, là dove si utilizzano le percussioni e le distanze tra strumenti assumono una importanza funzionale, un Auditorio di questo tipo non va preso in considerazione. Passi ancora per la musica barocca di soli archi. Ascoltarli davanti o di dietro può andare, malgrado ogni mio dubbio. Non si è sempre detto che il suono brillante dei violini risulta al meglio quando arriva alle orecchie in linea diretta? Fatto sta che il criterio di costruzione di quasi tutti gli auditori è ormai privo di senso. Le poltrone fissate al suolo. Impossibile svitarle. Proibito sistemarvi una consolle di missaggio. Si perdono 4 o 5 ore per la sistemazione degli altoparlanti. E nelle nuove sale non si può che ricorrere ad apposite antiestetische impalcature tubolari alte tre o quattro metri, tanto da far pensare ad un

cantiere edile. Chissà perché non vi è architetto al quale sia mai venuto in mente di fissare una presa elettrica a tre metri e cinquanta di altezza dalla platea? O di costruire un'apposita galleria per la sistemazione degli altoparlanti? La futura orchestra ideale sarà abbinata ad un centro elettroacustico destinato sia alla ricerca sia al miglioramento degli strumenti musicali esistenti. Sono sicuro che la famiglia strumentale subirà in avvenire una metamorfosi, in relazione ai mezzi elettroacustici a disposizione. I microfoni a contatto, i filtri, i trasformatori, i proiettori spaziali, i pedali per il volume sonoro, elementi che serviranno all'esecuzione di alcuni pezzi, non già di tutti. D'altro canto anche Beethoven si potrebbe eseguire in parte con i microfoni. Beethoven microfonizzato sotto garanzia. Garantisco che le file degli archi oggi in uso con i 16 o 14 o addirittura 12 primi violini e altrettanti secondi, intenti a suonare la stessa cosa, tutti insieme, non hanno ragione di esistere. Mi riferisco a quelle partiture provviste di sole cinque parti per gli archi e magari di quelle con le parti dei primi, dei secondi violini e dei violoncelli, ben distinte, o le parti controverse come nelle composizioni più recenti di Strauss o di Schönberg. Gli archi verranno ridotti nel prossimo futuro. Ne basteranno tre per ogni voce. L'odierna mentalità orchestrale è ormai largamente superata. Si sa per esperienza elettroacustica che da appena tre violini microfonizzati si ottiene il medesimo timbro serico e le medesime modulazioni di frequenza di ben 14 violini ascoltati al naturale. E mentre si riesce a cogliere con difficoltà il suono degli ultimi violini di fila, quelli più vicini risulteranno dinamicamente imprecisi, vale a dire che le seconde file spariscono sopraffatte dalle

prime. È quindi assurdo illudersi che l'aggiunta di un altro paio di violinisti migliori il volume sonoro di un organico. Per me non è che un errore di valutazione energetico e qualitativo. È un concetto meccanico della forza. Sarebbe come dire che occorrono cento uomini per rimuovere una grossa pietra. Del resto i casi della vita sono spesso più ragionevoli della stessa ragione umana e, come volevasi dimostrare, la carenza degli archi si fa sentire sempre più. Difatti, i responsabili delle istituzioni di concerti consumano la suola delle scarpe facendo incetta di quella rara specie che è il violino di fila; e non si danno pace fino a che non vedono occupato l'ultimo leggio.

D. *Maestro, la crisi degli archi, a suo parere, da che cosa dipende?*

R. I giovani hanno finalmente capito come sia privo di interesse trovarsi in sedici a eseguire la medesima voce all'unisono sul violino. Tanto vale riconoscere che gli archi di fila non sono che altrettanti Paganini frustrati. Confesso con rammarico di aver scritto anch'io alcune composizioni come *Punkte* per orchestra che mi smentiscono a causa del largo impiego di strumenti ad arco. Ma ho assegnato a ciascuno una parte diversa; quindi nessuno è eliminabile.

Poco fa ho parlato di ricerca abbinata all'esecuzione. Anche strutture come quelle dell'Ircam e dell'Ensemble Intercontemporain, create da Pierre Boulez, saranno citate un giorno come una combinazione da imitare. Mi riferisco alla parte di laboratorio, cioè alla mente, e al suo braccio strumentale, l'Ensemble, un'or-

chestra disponibile per qualsiasi formazione, ora raggruppata a dieci o quindici, ora raccolta per eseguire un sestetto o un settimino.

D. Dove si trova l'istituto meglio attrezzato, a suo parere? Chi le offre le migliori possibilità di lavoro? La Francia con l'Ircam o la Germania?

R. Mi soddisfano entrambi. Solo che da qualche tempo lo Studio del Westdeutscher Rundfunk di Colonia è in crisi. Una crisi legata agli ultimi dodici anni della nostra vita culturale. Dopo lo slancio innovatore dell'esordio è subentrato un disincantato riflusso. Nel passato sapevo di poter contare su di un'amministrazione spregiudicata. Poi si è progettato lo stralcio dell'Istituto radiofonico dallo Studio elettroacustico, con l'intento di privatizzare quest'ultimo. Niente denaro per mantenere i tecnici. Ormai disponiamo solo di collaboratori a contratto temporaneo o biennale. I più competenti finiscono per abbandonarci. Il livello dello Studio di Colonia sta quindi precipitando. Mentre all'Ircam si è più motivati nel lavoro.

D. Vuol dire che sceglierà l'Ircam?

R. Questo è un altro discorso. Ho trascorso lunghi periodi di lavoro all'Ircam. Sono stato 4 giorni nello Studio Cinque, due settimane nello Studio Sette e sto provando da dieci giorni il programma per la mia prossima tournée nell'Espace de Projection. Boulez o chiunque altro non sono da ritenere responsabili, ma disgra-

ziatamente le condizioni climatiche dell'Istituto sono disumane. Questo edificio è costruito in modo tale da piombare d'un tratto in un freddo polare. Tecnici e musicisti si ammalano di continuo alle vie respiratorie. Il raffreddore regna indisturbato. Il mal di testa vi sta di casa. Il cervello funziona male. Si è cercato di correre ai ripari. Niente da fare. E non si è mai capito perché un minuto si è costretti ad avvolgersi in sciarpe e stare al podio imbacuccati e poi, nel giro di un secondo, scoppia un caldo tropicale. Mi tolgo il cappotto, mi levo la sciarpa, mi sfilo il maglione. Sono immerso in un bagno di sudore.

D. *Tutto questo all'Ircam, un edificio avvenirista?*

R. Già, e pare che sia soltanto una misteriosa disfunzione all'impianto di aria condizionata.

D. *Allora è tutta colpa degli architetti?*

R. Tenga presente che l'Ircam è un edificio sotterraneo e a contatto con l'ambiente gli acclimatizzatori impazziscono; ma è anche vero che ho realizzato *Gesang der Jünglinge* in un rifugio atomico del Westdeutscher Rundfunk, a cinque piani sotto terra, quindi in uno Studio situato al terzo piano sopra, le finestre affacciate sul cortile interno, e l'invasione del cattivo odore delle cucine misto al tanfo dello scappamento di qualche autocarro in sosta. Ovviamente è impossibile che i condizionatori assorbano ogni particella inquinante dell'aria. L'errore di fondo sta nel voler im-

piantare gli istituti per la ricerca musicale nei centri urbani. Anziché in mezzo a un bosco ove lavorare con le finestre aperte non reca alcun disturbo.

D. *Visto che gli spazi esistenti la fanno soffrire di claustrofobia, come fa a proseguire nel suo lavoro?*

R. Difatti i soggiorni all'Ircam sono occasionali, mentre trascorro gran parte della mia vita a lavorare negli Studi di Colonia, agevolato dal direttore, il dott. Wolfgang Becker. Se il Westdeutscher Rundfunk mi sbarasse il passo, sarei un uomo finito. Nessun altro luogo mi offrirebbe, ad esempio, le condizioni tecniche per un'incisione corale a sedici piste.

Considero l'Ircam un luogo di rappresentanza. Come si fa a lavorare in piena concentrazione quando nello studio c'è un continuo passaggio di gente? I fattori negativi sono dunque gli sbalzi di temperatura, la mancanza di tranquillità, la modesta esperienza dei collaboratori tecnici. Un tecnico di valore in Germania ha sempre potuto contare su di un buono stipendio e sulla pensione a vita, mentre all'Ircam non si viene mai assunti in pianta stabile, neppure in orchestra. Ma tutto questo si può benissimo modificare.

D. *A suo parere, dunque, il lavoro all'Ircam rasenta l'utopia? Anzi lo stesso Ircam è un'utopia?*

R. No, l'Ircam non è un'utopia. È un prototipo esemplare.

L'Ircam sarà sempre ricordato, ma dovranno passare almeno 60 anni prima che riesca a farsi capire.

A quel punto alcune sue componenti verranno imitate dovunque.

Per ora basta con le divagazioni storiche. Avevo in mente, fin dall'inizio della nostra conversazione, di riferirle il contenuto del mio incontro con Boulez, ieri pomeriggio, durante l'intervallo delle mie prove; ma con tutte le sue domande, mi ha poi distolto dall'argomento!

5. Missione Stockhausen

Ecco, avevo appena interrotto le prove, quando Boulez si è avvicinato, invitandomi a pranzo per il giorno 23 del corrente mese. Impossibile, ho risposto, il 23 sarò già a Basilea. « Cosa diavolo intende fare il 23 a Basilea? » mi ha chiesto Boulez, « visto che il concerto avrà luogo soltanto il 24? » Gli ho quindi spiegato che per il 23 ho in programma un incontro con il prof. Oesch, ben noto etnologo e musicologo all'Università di Basilea e con il prof. Eggebrecht, ordinario dell'Istituto di Musicologia di Friburgo. Entrambi avevano in mente fin dall'anno scorso di allestire un convegno, un simposio, a Basilea. Il termine « simposio » non è retorico, dato che il tema da trattare riguarda l'incontro tra musicologia e composizione. Sono stato sollecitato ad intervenire in rappresentanza di quest'ultima categoria. Chiunque potrà assistere agli incontri ed è prevista la pubblicazione degli interventi. I relatori saranno tutti di grande prestigio. Nei tre quarti d'ora che mi saranno concessi parlerò dello sviluppo della musica nei prossimi decenni.

« Un momento — è intervenuto a questo punto Boulez — le voglio raccontare che cosa ha detto l'altro giorno il Cardinale di Parigi alla televisione. Un gruppo di giornalisti lo aveva sottoposto ad una valanga di

quesiti, quando l'ultimo arrivato se ne è uscito con una domandina quasi provocatoria: "Eminenza, che cosa pensa di Domineddio?" ». E Boulez ha concluso: « Non Le pare un poco come l'interrogativo al quale dovrà rispondere a Basilea: "che ne sarà della musica nei prossimi decenni?" ». Gli ho risposto: « Nient'affatto, caro Boulez, sbaglia! Io mi sono preparato sull'argomento ». Gli ho spiegato come nei tre quarti d'ora a disposizione avrò modo di far ascoltare *Aries* (Ariete) un brano estratto dalla mia opera *Sirius*. Intendo allegare all'esecuzione alcune delucidazioni essenziali. Spiegherò come e perché la musica sia destinata ad avvalersi sempre più di scelte multiparametriche. Il termine è difficile e saranno in pochi ad affermarlo. Mi riferisco alla molteplicità delle categorie della figurazione. In questo senso, i 14 minuti stralciati dall'*Ariete* di *Sirius* sono esemplari. Si badi a non perdere il filo di certe melodie dense di significati, melodie eseguite a diversi gradi di velocità, velocità tali da renderle impercettibili. Alla fine non si coglie più che un singolo suono di notevole spessore, quasi un fruscio. Seguendo invece la tendenza opposta quella del graduale *rallentando*, le melodie riprendono forma, i suoni si fanno via via più netti. Il disegno melodico si dispiega limpidamente con i suoi ritmi, le sue altezze sonore, le sue distanze intervallari. A questo punto ha inizio il ridimensionamento dei suoni. E questi si restringono, si rattrappiscono. La melodia risulta condensata e compressa come se un gigante si fosse ridotto a misura di nano. Si torna di nuovo a percepire non più di un suono unico e solitario, mentre il ritmo procede per la propria strada, superstite tenace racchiuso in una striscia sola. Ha inizio da qui un'operazione selettiva rispetto al ritmo, simile a quella già compiuta

nei confronti della melodia. Mentre i trascorsi di breve durata si allungano, quelli persistenti saranno accorciati e tutto finisce per livellarsi in modo sempre più uniforme. Il ritmo si riduce ad una sorta di battito ricorrente che ricorda il metronomo. Anche questo battito si rallenta poco per volta, il suono si allunga, si allunga, si allunga sempre sulla medesima altezza. Ormai le categorie in gioco non sono più che tre. Vi è un misto di suono e di rumore che si dissolve nella melodia. La melodia si dissolve nell'unico suono rimasto. Il ritmo si dissolve in un palpito periodico. Ecco infine il grande superstite, il timbro. E il timbro se ne va come il vento che fischia dietro l'angolo di casa. Attenzione a non perdere qui il residuo di melodia che si nasconde tra due vocali, all'interno del colore, precisamente tra la *i* e la *u*, rianimate all'improvviso. Ma poco per volta anche questi ultimi sprazzi di vita si annullano, ciascuno a modo proprio disuguale nell'insieme. Poi dal fondo del progressivo annientamento, risorge ancora il timbro, e questa volta con tutt'altra melodia. Se Ariete raffigurava la primavera, il nuovo segno, la Bilancia, rappresenta invece l'autunno. E la melodia dell'Autunno e della Bilancia è raffinatissima. Si compone di soli intervalli derivati dagli armonici superiori. Il suono di fondo è rimasto fermo sul *la*, mentre il ritmo si è come irrigidito, scomparendo. Il solista interviene appunto qui. Interviene circondando il *la* di tante piccole schegge sonore. Ecco che all'interno della nota si incominciano ad avvertire certe impercettibili pulsazioni. Sembrano i battiti di un cuore che sta per tornare in vita, sì, ma si direbbe da molto lontano: una presenza inquieta ed incalzante. Con l'accelerare dei tempi, si complica anche il ritmo e i battiti perdono

di regolarità. Il solista sembra trastullarsi attorno al suono ampliato, come adescato fuori da un lungo sonno. Le melodie dei segni zodiacali di *Sirius* si distinguono tra loro, ma sono in qualche modo interdipendenti. Se la melodia dell'autunno appare rattrappita, l'effimera primavera, la melodia di Ariete, tende di continuo a scomparire. Più ti illudi di conoscerla e più ti sfugge. Il solista riesce a stabilire qualche rapido contatto con la sua immagine sconcertante intonando all'unisono qualche suono preso al volo. La sua è una prova di bravura sfavillante. È tutto un brillare ed uno sprizzare di scintille da virtuoso. E nel bel mezzo del vortice sonoro incominciano a verificarsi incontri ravvicinati tra singoli suoni provenienti ciascuno da un proprio nucleo di libera crescita ed autonomia. La melodia si estende quindi su diverse ottave, poi si calma, ridimensionata anche nei tempi. E questa serena e netta superstite della tempesta è appunto la messaggera di Ariete che approda qui, fissandosi dopo qualche esitazione su di un rigoroso ritmo metrico. Anche la tromba solista si è adeguata in perfetta sincronia alla ritrovata serenità e tornerà sui propri passi, per ripetere più volte lo stesso brano, concedendosi qualche fioritura ornamentale. La melodia le sta a fianco, finalmente decifrabile e, per così dire, assuefatta al nostro tempo percettivo.

Il processo musicale che ho descritto fin qui è gravido di ulteriori sviluppi. La melodia non sarà più legata alla gerarchia armonica né a quella di parametri annessi come il ritmo che dovrà sempre snodarsi in completa evidenza. Quel che conta di più nel mio lavoro, da trent'anni a questa parte, è il gusto di sfidare di continuo i limiti della percezione, il che dischiuderà

in futuro possibilità infinite, in virtù di nuovi mezzi tecnici a disposizione. Mi riferisco alle mutazioni delle altezze sonore che avvengono sin nei recessi del timbro; è un discorso che riguarda anche la percezione del ritmo e la percezione della dinamica.

Fin qui eravamo tutti convinti che alla vecchia struttura polifonica composta di voci diverse di diversi strati sonori non vi fosse alternativa. Ma nello sviluppo di queste voci, di questi strati sonori, non c'era mai uno spiraglio aperto all'imprevisto. Mi rifiuto di credere che nel futuro si riuscirà ancora a soddisfare l'intera umanità impartendole di continuo gli stessi pezzi, quelli composti negli ultimi tre secoli. La gente finirà per farsi più esigente anche nei confronti della musica. A livello spirituale di chi ha dimestichezza con la musica contemporanea ed è avvezzo ad un ascolto sempre più complesso, la semplice melodia armonizzata non sarà più così importante. Chi potrà più sopportare tre minuti di battute a tre quarti e quattro minuti a quattro e cinque a due quarti? Stare di quando in quando al gioco dell'innocenza, accettandolo per ragioni storiche magari, sì, ma a patto che non si intenda farne il nutrimento dell'avvenire.

Nella struttura musicale vi è, come in ogni disciplina artistica, una componente meccanica, una parte di artigianato che ricorda l'opera di una tessitrice, la stoffa a metraggio o la tappezzeria. È una teoria che riguarda innanzitutto la musica popolare. Visto che la musica d'arte proviene da quest'ultima, il discorso fila liscio per entrambe, eccetto, tuttavia, per la musica da chiesa, proveniente dal canto sinagogale, vale a dire, da una cultura artistica nella quale erano diffuse forme più elaborate e differenziate di linguaggio. Del resto,

la maggior parte della musica barocca e persino della musica classica è composta in serie con tutti i suoi ritornelli, le sequenze, le melodie, le cadenze che fanno tanto di carta da parati. C'è chi si comporta in questo modo a tutt'oggi. Se occorre sbrigarsi, metter su presto presto una sorta di atmosfera musicale interessante ove le immagini d'ascolto non vadano troppo in profondità e si punti al sodo senza contare sull'intuito, c'è una soluzione a portata di mano: si fa ricorso al computer. Servirsi di un apparecchio che in quattro e quattr'otto ti produce la musica, la tappezzeria che vuoi, è più che una tentazione.

D. *Ma lei non cede mai a questa tentazione?*

R. A me interessa dare una forma a ciò che è informe. Cerco di plasmare la componente meccanica e stereotipata del comporre, cancellando al più presto i vuoti impressi dal genere carta da parati o tappezzeria come dir si vuole. Ammetto semmai il modulo stereotipo in qualità di tessuto connettivo tra forme comunque valide. Oppure, come momento di transizione, o di salvataggio, ad immagini sommerse che, appena risorte, mi restituiscono per intero la misura della loro presenza inamovibile.

Anche il tessuto connettivo stereotipo deve lasciarsi riconoscere in veste melodica. Oppure si presenterà trasfigurato dall'alta velocità. Evito invece le situazioni statiche, provocate dal nastro elettronico.

D. *Se poi si trova col nastro dinanzi, che fa? Lo taglia?*

R. Mi guardo bene dall'utilizzarlo. Ma non sono stato preciso. Guardi, ad esempio, il finale di *Hymnen*, che ha come sottofondo un accordo dal timbro cupo, come di campana leggermente oscillante nella sua periodicità. Un accordo ripreso dal coro maschile che appare alla fine dell'Inno svizzero. Un lento continuo pulsare. Ebbene, anche questo è un fregio a ripetizione, un disegno da carta da parati. Solo che sullo sfondo di questi rintocchi si svolgono eventi, si muovono immagini dal contorno grandioso. Sono stelle cadenti, fuochi di artificio sonori, discendenti dal cielo alla terra. Il fregio è dunque racchiuso all'interno di più vaste prospettive. L'arte è un poco come la vita. Nel comportamento delle specie umane si riscontrano un'infinità di gesti ricorrenti. La sommessata respirazione e l'espiazione del pubblico raccolto nell'auditorio non è che un modulo ritmico, ripetitivo; ma in ogni respiro è poi racchiusa la consapevolezza del vivere. La ricorrenza delle stagioni, l'alternanza della notte e del giorno che cos'altro sono se non una specie di fregio, una tappezzeria? Di qui l'inutilità della polemica, dato che vi sarà sempre e dovunque una parte scontata in quel che ci riguarda. L'intero universo è siffatto. I pianeti e le lune girano secondo moduli esatti. Tutto è determinato, scontato, meccanico, come un orologio. L'obiettivo importante da raggiungere sarà quindi il saper estrarre dal contesto delle cose ovvie quelle immagini e quei corpi straordinari che, in virtù della sola presenza, riescono a conferire un senso elevato a ciò che li circonda.

D. *Boulez era dello stesso parere?*

R. Ritengo più o meno di sì. Egli ha esordito descrivendo la configurazione degli strumenti e quel che ne avrebbe fatto il computer sviluppandone i principi genetici. Poco prima ero stato appunto io a usare il termine di ' legge genetica ' in riferimento all'evoluzione musicale. E lui si era inserito nel discorso dicendo: « Esatto, si tratta del principio genetico della musica ». E questa intesa ci ha meravigliosamente avvicinati nel corso del colloquio appena riportato. Anziché intrattenerci su argomenti futili, come era prevedibile nell'intervallo di una prova — eravamo partiti appunto sul tema di un invito a cena — abbiamo toccato invece i punti essenziali del comporre odierno, il che non accade con altri colleghi.

D. *Non le pare che Boulez sia sempre stato lucidissimo?*

R. Malgrado una infinità di interessi rivolti anche verso altri settori musicali, egli non ha mai smesso di aderire in modo esemplare ai problemi più scottanti della composizione.

6. Le opinioni di Stockhausen

D. *Nel suo teatro, si fa spesso riferimento alla danza. Ma che cos'è precisamente la danza per lei?*

R. È danza tutto ciò che l'essere umano è in grado di fare musicalmente con qualsiasi arto del proprio corpo. Che siano le palpebre, o i globi oculari, come per i ballerini balinesi; o il mignolo, o tutte le dita, le mani, soltanto le mani come nella tecnica *mudra* dell'India; che siano i piedi secondo l'incedere della danza classica europea, oppure la gestualità realista pressoché animale dell'intero corpo come nel moderno espressionismo occidentale. L'uomo che rappresenta ora un leone, ora un cane o un mostro o un pazzo, o un perverso, non fa che danzare. È danza tutto ciò che le diverse forme stilizzate della civiltà occidentale non hanno mai preso in considerazione. È impensabile che il volto dei ballerini indiani esprima la distruzione interiore o che nei tratti affiori una smorfia stravolta come da noi in Occidente ove la danza interpreta tutte le forme della condizione umana, che siano odiose, brutali o repellenti. Quel che desta invece il mio interesse è la gestualità minima della danza come l'ho usata nella mia opera *Inori*.

Alcuni passi, alcuni movimenti del corpo: seduti, inginocchiati, e lo starsene eretti in piedi, in due punti, all'inizio, alla fine ed una sola volta anche a metà sul trampolino, l'incedere camminando. Cose che poco per volta ho sviluppato sempre più, come si può osservare nel Terzo Esame di *Michael*, una complicatissima partitura danzata, destinata alla testa, ad entrambe le braccia, ai piedi e all'intero corpo nelle sue movenze. Non sono più di dieci minuti di danza che, una volta studiati nelle annotazioni e nell'interpretazione, rivelano quale progresso ho compiuto nella continuità di questa pratica, da *Inori* in poi.

Ogni gesto del corpo deve essere consapevole, dato che si ricollega ad uno strato musicale ritmicamente articolato che gli strumenti rappresentano. Niente a che vedere con una coreografia creata *ad hoc*; i movimenti si ricollegano in linea diretta all'avventura musicale. Musica e danza sono interdipendenti e si avverte la presenza di quest'ultima all'interno della percezione: mentre ascolto la musica c'è continuamente una parte che danza, dentro di me. E non mi serve alcun riscontro visivo per questo, difatti è così anche quando compongo, o dirigo l'orchestra. Il corpo di chi è dotato di talento oltre che di tutta la tecnica necessaria per danzare è in grado di « musicalizzare » il gesto in una forma visuale davvero valida. E questo è danza. Ciò che intendo dire è che la danza esprime la struttura musicale fino in fondo. La esprime per la gioia degli occhi.

D. *Anche i testi della serie di opere intitolate Licht sono firmati Stockhausen. Considera i suoi scritti letterari altrettanto nuovi quanto le partiture?*

R. Gli aspetti più nuovi di *Donnerstag aus Licht* (Giovedì da Luce) non sono legati al significato semantico del testo. All'inizio le informazioni risultano ridotte al minimo. C'è il balbettio infantile « ma... ma... ». La madre insegna al bambino i nomi dei giorni della settimana: « Mond » sta per « luna »; « Tag » sta per « giorno », « Montag » - « lunedì » è dunque « il giorno della luna », il « giorno di Eva ». Poi c'è il « giorno di Marte » (martedì). Quindi sfilano sin dall'inizio i significati e le etimologie collegate all'intera opera di *Licht*. Nella prima scena — quella dell'infanzia di Michael — si vede la madre che insegna il canto al bambino.

D. *Lo insegna per mezzo di fonemi?*

R. Sì, in qualche modo, come quando ripete le sillabe iniziali del martedì. Tiu diu diu tiu diu diu diu diu diu tiu mars tiu mars tiu mars. Mo-hon-tag E-va-tag Ti-us-tag Kriegs-tag Diens-tag (mar-te-dì). L'episodio rimane impresso, a chi ascolta, in virtù della ripetizione. Tiu è il dio germano. La erre sarà specialmente arrotata, la esse sibilata.

D. *È un gioco di alliterazione, cioè un gioco formale. Un testo-pretesto?*

R. Assolutamente, no. La ripetizione, l'exasperazione delle consonanti e delle vocali valorizza il senso delle cose dette. Gli accostamenti fonetici generano, inoltre, una serie di neologismi carichi di messaggi straordinari. I nomi alterati dal continuo scambio delle sillabe

dischiudono infinite combinazioni. Michael (Michele) Luzifer (Lucifero) Eva; diventano *Micheva - Luzeva - e Michavael, Mondeva* — la Eva della Luna. Le centinaia di congiunzioni verbali creano tra i personaggi coinvolti situazioni sempre nuove. Così il significato segreto delle parole affiora a livello di coscienza e si fa musica. Direi, anzi, che la musicalizzazione della vita ha inizio qui. Si parla un linguaggio lapidario. Si trattano vicende esemplari. Si fa riferimento alla discussione di una coppia, al rapporto erotico di un uomo e di una donna con la religione. Le parole intrise di storia si tirano dietro la carica elettrica del passato da proiettare nel futuro. Difatti, è del tutto evidente che sia uno spirito trascendentale e superiore a trasferirsi nei vari personaggi chiamati per nome, uno per uno, perché trascorrono la loro temporanea vicenda sulla terra, mentre le divinità che stanno a guardare dall'alto sono onnipresenti, ora e sempre.

Tutto questo si avverte di continuo in piena trasparenza.

D. Ritiene possibile aggiungere una parte di spettacolo ad un lavoro di concetto e di fantasia come questo?

R. Certamente. Ciò che è descritto fin qui appartiene alla realtà visiva della messinscena. Quell'uomo e quella donna se ne stanno davvero seduti su due sedie a scambiarsi gli argomenti cantando.

D. Si sa che la regia scaligera delle sue opere è stata affidata a Luca Ronconi. A chi spetta decidere sul da farsi: a Stockhausen, visto che è un autore vivente?

R. Spetta a Ronconi, ovviamente.

D. *Ma se Ronconi sbagliasse?*

R. Mi fido. La regia è il suo mestiere e lui non interferisce nel mio! È stato inoltre Claudio Abbado a parlarmi con molta stima di Ronconi. Abbado è un uomo ragionevole. Quando infine ci siamo incontrati, mi è piaciuto lo sguardo di Ronconi, la sua « atmosfera », quel suo modo attento di ascoltare, ascoltare e ascoltare. Quando, più tardi, Ronconi si è recato a Düsseldorf ad assistere al primo e al secondo atto dell'opera eseguita in forma di concerto, mi sono piaciuti i suoi commenti, le sue osservazioni. Mi rendo conto che non potrei desiderare niente di meglio sul piano della regia. No, non temo il lavoro di Ronconi. La seconda tappa di *Licht*, al Teatro alla Scala, nel 1984 ci vedrà, infatti, di nuovo insieme *.

(— *Gli incontri con Stockhausen si sono sempre svolti sui luoghi del suo lavoro: a Firenze, a Parigi, a Milano, a Roma. Il tema ricorrente di questi appuntamenti era la puntigliosa protesta contro le mille difficoltà da superare in difesa della sua musica. Oggi vorrei parlare invece delle occasioni gratificanti.*)

D. *Maestro, mi parli dei momenti di gioia.*

R. Provo la più grande gioia, lavorando con Suzanne, con Markus, con Majella, con Simon; ma anche con

* Colloquio del 1981.

Matthias e Annette, e Elisabeth, e Michèle e Mark e Alain e Paul. Spero di non aver dimenticato nessuno. È la gioia di trovarci a collaborare insieme ad un lavoro altamente qualificato. Ho lavorato per lunghi anni con musicisti che preparavano un concerto o una serie di concerti, distratti al medesimo tempo da altri pensieri che venivano loro in mente, come l'idea fissa del denaro o la carenza di tempo.

Quanto ai componenti del gruppo attuale, a parte i miei figli, mi preoccupo sempre dei loro guadagni. Eppure la specifica gioia del lavoro è situata altrove, vale a dire nella 'qualità'.

Prendiamo ad esempio mio figlio Markus. So di potermi fidare completamente della sua puntualità e del fatto che riesca a dare il meglio di sé, rispetto la sua competenza e provo una grande gioia per questo. Così è anche nei confronti della mia compagna Suzanne. Suzanne è stata fantastica nell'ultimo *Harlekin* (Arlecchino); e anche nel brano dedicato all'Amicizia, *In Freundschaft*. Suzanne e Markus sono stati entrambi eccellenti nei duetti del secondo atto di *Michael*. Mi riferisco a *Mission und Himmelfahrt* (Missione e Ascensione).

Markus ha preparato inoltre un gruppo di giovani alunni del Conservatorio di S. Cecilia all'esecuzione di *Donnerstags Gruss* (il Saluto del Giovedì) per ottoni — nient'affatto facile; hanno partecipato all'avvenimento persino alcuni principianti. Al podio c'ero io, Markus alla tromba solista; il bel risultato ottenuto era una magnifica esperienza per il ragazzo.

Siamo dunque riusciti a dar prova di quel che significhi andar oltre; oltre i limiti del dominio tecnico e della routine, animati da un fervore spirituale che dà senso al mestiere di far musica. È stato sempre così

anche nel passato, quando i collaboratori si chiamavano Kontarsky, Caskel, Bojè, Fritsch, Gehlhaar e Alings. È così a tutt'oggi, quando mi ritrovo a far concerti con i miei cantanti di *Stimmung*. Io li considero ancora, in qualche modo, idealisti, seppure un poco mutati dalle circostanze, quasi si trovassero in bilico tra una calcolata professionalità e l'impegno proveniente dal cuore.

C'è poi la gioia di sentirmi seguito dagli aspiranti musicisti, studenti temporanei ai miei corsi di composizione. Trovarmi circondato, alla fine, dall'appassionata richiesta di non abbandonarli dopo la breve esperienza di apprendimento. Sono ragazzi diligenti che riescono a seguirmi inchiodati alle loro sedie quattro ore di seguito. Saranno loro a portare avanti il mio messaggio: quello che ho sempre desiderato è, appunto, la metamorfosi della mia persona che poco per volta si farà partitura. E, poco per volta, diventerà conoscenza.

Stamane ho parlato al telefono con mia figlia Majella. Majella mi ha chiamato da Colonia, per dirmi che Markus ha ripetuto con un gruppo di studenti di Aachen l'esperimento del *Saluto del giovedì*. Sono stati tutti molto bravi. Al podio c'era il suo professore di tromba. La sala era occupata dai direttori dei conservatori e dei licei musicali. Gli ho chiesto: « Come è andata? ». Ha risposto: « Benissimo, malgrado l'emozione ». Sono felice che ogni cosa abbia funzionato anche in mia assenza. E mi rendo conto di poter passare un giorno la consegna di ogni responsabilità senza subire danno alcuno. È andata bene con Markus. È andata bene con la sorella di Suzanne che ha saputo allestire, sempre ad Aachen, una mia mostra di partiture e dischi. In effetti è stata bravissima. A soli 23

anni, ha saputo farsi costruire un apposito tavolo dal falegname, di modo che le partiture e 40 dischi figurassero in bella vista disposti in linea perpendicolare. Quanto a Markus, è stato lui, assieme ai suoi giovani amici, ad assumersi la responsabilità del trasporto di tutti i materiali utilizzati, sia negli spettacoli milanesi alla Scala, sia in quelli romani. C'era un po' di tutto, dai preziosi strumenti esotici a percussione alle parti d'orchestra, ai manifesti, ai programmi di ogni recita. Centinaia di programmi che saranno utilizzati in occasione di ulteriori spettacoli e serviranno come documentazione all'insegnamento.

Queste cose sono state poi sistemate in archivio, sempre da Markus e dai suoi giovani amici.

Intendo concentrare i prossimi trenta o quaranta anni (non so quanti me ne siano concessi di vita), a seminare conoscenza e a educare alcuni giovani dotati di senso della responsabilità, perché proseguano l'opera di trasmissione della mia musica al più alto livello di qualità.

Mi ha chiesto se conosco la gioia? La mia gioia è appunto qui. Sono disposto a sorvolare per questo su molti inconvenienti, compresa la pulizia delle sale da concerto, la raccolta delle cicche sui pavimenti degli auditori; spazzo, sgombero, riordino, mi preoccupo dell'organizzazione, compresa quella altrui. A patto che accada qualcosa di creativo, perché allora mi diverto, mentre da parte dei giovani italiani non ho riscontrato altro che pessimismo e depressione.

D., Chi le sembra più depresso: il pubblico, gli artisti?

R. Gli interpreti, gli operatori culturali, gli studenti. Alla Scala ho incontrato invece diversi elementi positivi. Ho chiesto ad una giovane violinista milanese quali progetti avesse per il futuro. L'ho chiesto anche al tecnico Mario, un ragazzo romano fuori dal comune. La risposta è sempre negativa. « Non concludiamo niente. I governanti ci rompono le uova nel paniere. Siamo idealisti delusi, di conseguenza inoperosi ». « Ma la vostra è la generazione di rincalzo », dico. E loro, amari: « Quando toccherà a noi saremo vecchi e con la barba bianca. Gli altri — gli uomini del potere — continuano a inquinare l'aria con la politica maledetta ». Le assicuro che non esistono altrettanti giovani tedeschi in gamba, ragazzi e ragazze, quanti ce ne sono in Italia. Solo che da voi sono amari e frustrati. Quando non si riesce a progredire, arriva il momento della depressione e, di conseguenza, il momento della rinuncia. È una sorta di circolo vizioso. Quel che manca in Italia è un cervello, in funzione di guida pensante della cultura. I presupposti ci sono. C'è un grande corpo promettente. Ma il corpo è decapitato. La testa, il cervello, si erano identificati per lungo tempo con i vertici della Chiesa; la Chiesa non è più in grado di far da guida, né desidera farlo. Non vuole neppure rinunciarsi del tutto, ma non riesce a rinnovarsi nel senso universale e spirituale del termine. Fatto sta che la Chiesa è rimasta ancorata ad un clericalismo provinciale privo di contenuti. Non dico che i suoi regolamenti non siano stati mai validi; solo che hanno perso via via ogni ragion d'essere.

L'altro guaio riscontrato sia a Milano che a Torino riguarda il personale. Il clima trasandato durante le prove; la mancanza di puntualità, il comportamento

da perdigiorno, con tutte quelle sigarette fumate durante il lavoro. Una indolenza esasperante. Mi riferisco solo a quello che ho visto, sperimentato e inciso nella mente. A Torino trascuravano l'illuminazione, la pulizia del palcoscenico, il controllo alla consolle. Poi, alla vista della calca al botteghino, del successo da me ottenuto e di tutti i giovani che forzavano gli ingressi e che sono riuscito a sistemare ai piedi delle quinte mentre zitti zitti trattenevano il fiato, infine, all'uragano di applausi, ecco, hanno smesso l'ostruzionismo. Maestro di qua e maestro di là. Mi farebbe un autografo? Non ha mica una foto? A questo punto mi hanno fatto rabbia. Perché non si sono impegnati prima, per puro senso del dovere? Già, il senso del dovere non esiste. Perché non esiste? Che sia colpa degli stessi artisti, anch'essi impigriti e poco esigenti?

Resta d'altro canto la gioia di avere incontrato tanti giovani italiani meravigliosi, seriamente impegnati nel mestiere di far musica. A costoro penso sempre e penserò anche trovandomi lontano.

D. Cosa è cambiato nella sua attività, dopo la sua esperienza di Giovedì da Luce, l'opera eseguita alla Scala?

R. È cambiato innanzitutto il mio atteggiamento nei confronti delle diverse discipline dello spettacolo. So che in futuro dovrò pensare con maggior rigore ad una più stretta collaborazione con i titolari della regia e della scenografia. Ho passato le armi senza troppo riflettere, affidandomi a cuor leggero sia a Ronconi che alla Aulenti. Sono un artista anch'io e mi rendo

conto che si può dare il proprio contributo solo in condizione di piena libertà. Io ho sempre detto « Fate pure voi, fate come volete ». Infatti, mi hanno sottoposto entrambi il loro progetto che Ronconi non ha quasi commentato. A lui le idee vengono lavorando. Ora prendiamo come esempio il secondo atto.

Ecco il gigantesco mappamondo che ruota su se stesso come ho prescritto nella partitura. C'è poi la fermata del centro Europa, quella della Germania centrale. Quindi lo stop a New York, lo stop in Giappone, a Bali, in India, in Africa. Farà seguito un'inversione di rotta dovuta al richiamo del corno di bassetto. C'è infine il segnale di stop a Gerusalemme.

A Gerusalemme si vede Michael uscire dal mappamondo e vagare smarrito. Lo consolerà dapprima un suonatore di contrabbasso, poi incontrerà Mondeva, la creatura musicale proveniente dall'aldilà. I due si allontaneranno insieme.

Eppure, a conti fatti, scenicamente nessuna delle sette stazioni si differenziava dalle altre. Mi ero dato la pena di strumentare ciascuna in modo diverso creando ogni volta un clima del tutto nuovo, seppure con le medesime formule di Michael, di Mondeva e di Lucifero. Ma le immagini visive erano come fossilizzate. Non sono riusciti a trovare un materiale da proiettare, una serie di flash che rispecchiassero i repentini mutamenti di ambiente delle 7 stazioni terrestri e delle loro culture.

Riguardo alla musica, mi sono espresso in sette lingue straniere, ho traversato sette diversi spazi culturali per illustrare il viaggio di Michael attorno alla terra. Difatti, nell'ultima scena dell'opera, intitolata *Vision*, si fa riferimento alle molteplici armonie dei linguaggi, ma nulla di tutto questo risulta alla vista

dello spettacolo. Ho una grandissima stima di Abbado, di Ronconi, della Aulenti; ma per realizzare quello che ho descritto si dovrebbe disporre di molto più tempo. Pensi, ad esempio, alle sei ore al giorno spese da Ronconi per tre settimane di seguito, alle prove del primo atto, e capirà perché sia stato anche il migliore.

D. Non le pare che musicalmente funzioni meglio il secondo?

R. Io sto parlando della messinscena. Nessun regista, nessun moderno palcoscenico di nessun teatro ha mai fatto tanto. Ci troviamo qui di fronte alla prima testimonianza di un teatro sovramentale, realizzato in modo esemplare grazie a Ronconi.

Ronconi si lascia guidare da quel che lo stesso lavoro gli suggerisce. Il suo metro è la verifica.

Se qualcosa non gli va a genio, continua a parlarne due giorni di seguito, fino a che non trova la giusta soluzione. La sua creatività nasce nella maggior parte dei casi dall'analisi del negativo, non già, come nel mio caso, da un talento disarmato. Spesso mi trovo sopraffatto da migliaia di visioni, troppe perché io possa dar vita a tutte. Il negativo per me non esiste. Non ne parlo perché non mi salta agli occhi, e neppure alle orecchie. Appena scorgo quel che mi piace vado diritto alla mèta: l'amo, lo voglio, lo realizzo. È la mia natura. Una natura che mi porta spesso in disaccordo con l'ambiente, gli amici, il mondo altrui.

Il terzo atto dell'opera si apre sulla residenza celeste di Michael. La scena realizzata da Gae Aulenti era forse di stampo troppo terrestre. « Come sarà mai — continuava a chiedermi la Aulenti — una residenza

del genere? ». « Le suppellettili di una residenza celeste — rispondevo — non sono certo terrene: dobbiamo immaginarle ». Oltre ad essere una scenografa prestigiosa, Gae è anche un celebre architetto. A questo punto ha pensato di inondare la scena di luce. Sul pavimento si incrociavano 180 tubi al neon. Quanto a me, avevo un pensiero fisso: che Gae si mettesse al lavoro di buona lena insieme a Ronconi, provando altre due settimane presso l'Istituto dei Ciechi, come era già stato il caso nel primo atto, perché anche i nodi del terzo si potessero sciogliere. Ma non è stato così. E il terzo atto non è mai riuscito a decollare. La ragione era una sola: due giorni di prova di scena erano del tutto insufficienti. Persino i costumi avevano un'aria marziale estranea ai miei intendimenti; mentre il diavolo barocco che mi sono visto arrivare in ascensore non aveva proprio niente di quell'angelo luminoso che invece è. Ora la stessa Gae Aulenti mi dice di voler cambiare il terzo atto, nel prossimo futuro. Tutto questo avveniva al Teatro alla Scala. Quanto al versante musicale, il terzo atto, molto polifonico, richiede due cori: uno invisibile, l'altro, suddiviso in cinque gruppi distribuiti sulla scena, impersona i delegati celesti. E invece niente. I coristi scaglieri si sono rifiutati di cantare a memoria e in piena luce. Ronconi si è trovato costretto quindi a sistemare anche loro nella fossa, sostituendoli a vista con un gruppo di comparse.

D. *Si sarebbe potuto fare diversamente?*

R. Le ho solo partecipato qualche mia ragione di perplessità. Non vi è alternativa là dove l'ambiente

è sconosciuto. Io non conosco un altro coro, né un teatro migliore.

D. *Vogliamo saltare la domanda?*

R. Questa mia sfida di lavoro con Ronconi e con la Aulenti mi piace e intendo proseguirla. Chiedo tuttavia che i preparativi siano più minuziosi. Voglio un coro di giovani qualificati, che sappiano cantare a memoria e muoversi, che siano disposti a provare a sezioni separate; fate sì che il palcoscenico superi i quadri di William Blake. Createmi le strade terrene a forma di spirale, un cielo fatto di sola luce; e, visto che nella partitura del terzo atto gli accordi di base sono 33, vale a dire tanti quante risultano le sezioni dell'intero episodio di *Festival*, trovate il modo, per piacere, di produrre 33 accordi composti di luce. Fatemi un arcobaleno che invada l'intero spazio teatrale, anziché giustificare il minuscolo archetto con la scusa che i proiettori non erano arrivati in tempo dalla Cina.

Ecco le mie reazioni alle molteplici carenze. Pensare che la Scala è il più celebre teatro musicale del mondo! Quando il Sovrintendente dell'Opera di Londra è giunto alla prima milanese facendosi precedere da un telegramma: « Prenoto suo spettacolo esordio Covent Garden, stagione '83 » *, sembrava cosa fatta. Alla vista del terzo atto, il suo commento è stato, sì, entusiasta: « Fantastico », ha detto, « pieno di trovate esplosive; ma non posso avvalermi della collaborazione

* L'impegno, posticipato due volte, avrà luogo finalmente nell'85.

di Ronconi e della Aulenti, a causa delle proporzioni eccessive della messinscena. Il gigantesco mappamondo scaligero non sta né dinanzi né dietro le quinte del Covent Garden ». Per la presentazione londinese era dunque tutto da rifare. Anche per quella parigina, al Festival d'Automne. Un'équipe di tecnici è piombata a Milano dicendo che nessun altro teatro era in grado di contenere quell'immenso globo. L'esperienza scaligera mi ha ricacciato indietro al 1953. Mi sono sentito come uno che muove i primi passi, risale i primi gradini di una nuova professione.

Il responsabile delle prove musicali e delle prove d'insieme era un dilettante. Non conosceva la mia partitura. Non era in condizione di giudicare il grado di difficoltà, quindi neppure quale e quanto lavoro richiedesse l'allestimento di un'opera. Si sarebbe dovuto rinchiudere per otto giorni in una stanza per studiare il materiale a disposizione. Poi stabilire un incontro con me, un incontro con il regista per fare il punto delle difficoltà da affrontare. Tuttavia era inutile illudersi con uno che tirava solo al risparmio, cercando di convincermi che il livello dell'orchestra era tale da poter mettere a punto il terzo atto in un paio di giorni.

Gli strumentisti tacevano, consapevoli di essere impreparati. Acqua in bocca. Si continuava a sfornare un'opera via l'altra. Possibile che ciò debba accadere alla Scala? Ho già annunciato in tutto il mondo che il ciclo completo di *Licht* comprenderà sette opere da portare a termine nei prossimi anni. La reazione dei teatri che contano è stata immediata. Il Cielo mi aiuti nella scelta. Fatto sta che Badini, sovrintendente del Teatro alla Scala, e tutto lo staff artistico mi hanno sollecitato ufficialmente a stare con loro. Il guaio è che

la nostra società non è più uno specchio stimolante per lavorare così duramente. Nessuno ti ringrazia per quel che fai. È una sorta di schiavitù.

D. *Negli Stati Uniti non è così?*

R. Negli Stati Uniti è peggio. Negli Stati Uniti il musicista non troverà altra soluzione se non quella di infilarsi come insegnante in qualche università.

D. *Si riferisce ai compositori o agli interpreti?*

R. Ai compositori, certo. Gli interpreti importanti sono tenuti in grande considerazione ed è anche questo un fenomeno della decadenza.

D. *Visto che si tratta di un mal comune, tanto vale restar fedele alla Scala.*

R. È una questione di fiducia. Il sovrintendente Badini ha dichiarato dinanzi a un folto gruppo di testimoni che la mia opera è stata un grande successo artistico.

7. La forma e la « formula » Stockhausen

D. *Oggi vorrei che parlasse a chi pur amando la musica, non ne conosce i meccanismi e si regola secondo il piacere o il dispiacere provato all'ascolto. Di solito è gente del tutto digiuna di musica contemporanea — la rifiuta a priori —; crede di poter chiarire anche a costoro, il suo concetto di « formula »?*

R. Spero che la maggior parte di chi dice di amare la musica sappia cosa sia una fuga, una sonata. Ogni fuga si compone di un tema, questo tema è appunto una piccola formula. Una formula ripetuta più volte, ora sulla stessa nota, ora ad un intervallo di quinta, con i suoi episodi di transizione, che io chiamo « ponti ». La sonata non dispone d'altro tema se non della melodia; una melodia ricorrente, che si sviluppa, si evolve sempre più, con le sue sequenze, le trasposizioni, i diminuendi, gli staccati e via dicendo. La sonata si avvale di una solida struttura, mentre la suite si compone di minuscoli incisi, di spunti melodici ripresi dal folklore, di ritornelli, di piccole variazioni sviluppate sul medesimo tema, sulla medesima melodia — magari una villanella, un minuetto, una polonaise. Il mondo intero è affollato di simili melodie ripetitive, di piccole variazioni riprese ora sull'ottava più acuta,

ora su quella più bassa; ora accelerate, ora rallentate. E con gli strumenti che si alternano, piano, forte, fortissimo, e poi ancora avanti per un bel pezzo. Si tratta peraltro delle forme più semplici; alcune hanno finito per svilupparsi generando monumenti come la famosa *Arte della fuga* e l'*Offerta musicale* di Johann Sebastian Bach. Di qui la mia idea di impostare una grande composizione su di un unico tema. L'idea è importante e sottintende infinite conquiste, insieme al presagio di un progresso a venire. L'universo appariva dunque improntato al concetto einsteiniano della formula unica. I primi compositori disposti a ricavare da simili direttive un nuovo metodo musicale sono stati Matthias Hauer e Arnold Schönberg. Schönberg è andato ben oltre, partendo da una forma basilare creata sulla scia della grande tradizione di Bach e di Beethoven. Guardi che non sto mica parlando di formula, bensì di forma; un intero periodo della storia della musica incominciò a svilupparsi da quel momento sul presupposto della cosiddetta « serie ». Il principio della serie costringeva al rispetto di determinati limiti e determinate proporzioni e all'uso di intervalli insostituibili. Ogni partitura andava sviluppata su quel piccolo nucleo, su quella piccola struttura, su quella forma che nessuno aveva il diritto di alterare se non trasformare, permutare, interpolare. I compositori della mia generazione avevano quindi un problema in comune da risolvere proprio come gli scienziati atomici, Otto Hahn, Niels Bohr, Max Planck, quando andavano alla scoperta del comportamento dell'atomo e delle sue componenti interne.

Il problema della mia generazione era quello di generalizzare un principio musicale; all'interno del micromondo e del macromondo della musica. Ecco per-

ché all'inizio lavoravo pensando alla serie. La serie di dodici suoni racchiusa nella scala cromatica di una ottava. La serie delle altezze, delle durate, dei timbri; la serie dei gradi dinamici e delle densità, dei gradi di rigenerazione e di cambiamento; dei gradi della novità, della decomposizione, della composizione e della perfezione di una figura: ogni cosa si basava sull'idea delle scale e su di un disegno fondamentale inteso come punto di partenza della costruzione di un mondo lucidissimo, specchio fedele di una melodia universale.

Allora eravamo ancora giovani, più o meno ventenni e tutti in cerca di nuovi tessuti sonori, di principi statistici, stocastici o aleatori. Studiavamo il comportamento, le reazioni di elementi indeterminati; cosa sarebbe accaduto una volta immessi tra parametri che apparivano invece ben definiti? Può darsi che la formula non fosse che la sintesi di tutti questi processi.

Cercavamo di scoprire il senso del tema di una fuga di Bach. Un tema o due, dualistici (ma innanzitutto il primo tema) di una sonata di Beethoven. Il Beethoven grande costruttore, l'ingegnere Beethoven, non già l'ultimo Beethoven che aveva soltanto il sogno di rivelare la molteplicità degli stili e delle maniere del comporre. E in questo senso perché non prendere anche un tema di Brahms. Questi temi, questi organismi, si basano su di una sola forma musicale. Ma la mia « formula » è nata per reazione alle esperienze di Osaka del 1970.

Per ben quattro mesi e mezzo ho ascoltato, minuto dopo minuto gran parte delle opere da me create fino a quel momento. Di qui la mia improvvisa insofferenza nei confronti dell'alea. Lo squilibrio qualitativo delle esecuzioni di *Prozession*, di *Spiral*, di *Pole per due*, di *Expo per tre* e perfino di *Hymnen*, hanno provocato la mia diffidenza. Non riuscivo più a sopportare le

interpretazioni arbitrarie degli strumentisti. Fu allora che incominciai a scrivere *Mantra*. E *Mantra* è la mia prima composizione impiantata su di una formula. L'idea, il concetto della formula si è poi andata sviluppando enormemente nell'arco di dieci anni, tanto da farmi prevedere l'elaborazione di formule più ricche ed aperte. Ma io non arriverò mai a mettere in atto la folla delle idee che mi assalgono giorno per giorno. Occorrono secoli per venire a capo di una superformula come quella di *Giovedì da Luce* e dell'intero ciclo dedicato a *Luce*.

La formula è come il seme dell'uomo che feconda la donna; ed è addirittura incredibile che un elemento microscopico, cioè invisibile ad occhio nudo, sia in grado di generare la vita di un essere umano dotato di infinite caratteristiche ereditarie. È un mistero che riguarda anche la genetica musicale.

Comporre avvalendosi di una formula emersa da ricerche mentali, sovramentali, intelligenti, intuitive, ponderate, immaginate, altro non è infatti, se non procreazione. E questa discendenza musicale, artistica, è accomunata da un modello unico e coerente che si inserisce nell'ordine generale dell'universo.

Ho insegnato la seguente preghiera ai miei figli quando erano ancora in tenera età: « Signore Iddio, Tu sei tutto. Le galassie sono le tue membra, i soli sono le tue cellule, i pianeti sono le tue molecole e noi siamo i tuoi atomi ». Anche l'opera d'arte rappresenta, a mio avviso, la nostra coscienza trascendentale; proprio come la preghiera.

D. *Ma la preghiera è di Stockhausen?*

R. Già. Prima di passare ad altro vorrei spiegare ancora cos'è precisamente una formula. La formula si compone di diversi elementi, a cominciare dai Raga, dai Tala, dai temi delle fughe, dai temi delle sonate, arrivando fino alle cellule dell'Impressionismo e quindi alla serie, la serie multipla. La formula è il compendio e l'integrazione di tutti questi elementi preparati nel travaglio dei secoli da culture di origine diversa.

D. *Nella Musica Nuova degli anni Cinquanta il concetto della cantabilità sembrava abolito, mentre l'ho sentita esortare più volte i suoi giovani alunni a servirsi di procedimenti cantabili. Come mai?*

R. Una mia composizione del 1950 intitolata *Drei Lieder für Altstimme und Kammerorchester* (Tre liriche per contralto e orchestra da camera) non è solo casualmente cantabile, ma è addirittura improntata al canto, come i *Cori per Doris* e come il *Corale*. Anche il mio uso della dodecafonia è marcato comunque dalla mia quadriennale militanza di corista presso il Conservatorio di Colonia. Più tardi ho scritto *Kreuzspiel* (*Crocevia* o *Incrocio*); tengo a precisare che a tutt'oggi nessuno ha mai riconosciuto come a metà del primo movimento, all'inizio e alla fine del secondo e a metà del terzo ci sia un episodio molto cantabile racchiuso nello spazio di un'ottava. La gente tende a non far caso al processo di avvicinamento e di preparazione alla melodia: il tessuto musicale trascorre infatti senza alcun abbandono per arrivare una sola volta al momento del canto. Poi tutto cambia. Le ottave di altezza acuta muovono verso quelle basse, fino ad incrociare

il passo e superarsi. E qui appunto c'è un breve intervento di *wood-block*, fino ad avvertire la presenza svettante della melodia; una melodia facile e cantabile. Mi è sempre piaciuto canticchiare questa melodia mentre lavoravo a *Kreuzspiel*. È una di quelle melodie che restano impresse nella mente, come accade per certi incontri annodati e disciolti con uguale rapidità. Mi è capitato lo stesso per *Arlecchino*. Solo che non vedo come si possano cantare le prime melodie di *Arlecchino* distribuite nello spazio di tre ottave con certi salti intervallari che ricordano un periodo storico ben definito, improntato alla presenza di Schönberg.

Ma nove minuti dopo l'inizio di *Arlecchino* la melodia si fa molto cantabile.

Prenda come esempio *Spiel* per orchestra del 1952, a incominciare dal vibrafono. La musica di *Spiel* è puntuale come le stelle del cielo; è una musica schiva che non intende rispondere ai canoni della cantabilità, ma si coagula nel registro centrale della voce per concedersi infine quando nessuno se lo aspetta. È difficile percepire il grado di cantabilità presente in certe melodie di *Gruppen* per tre orchestre, e di *Zeitmasse*. È un misto di cromatismo e di diatonismo che si fa strada esprimendosi in un canto archetipo. Un canto che non è mai esotico, mai espressionista, come nella Scuola di Vienna, bensì semplice e originale. Anche i miei pezzi per pianoforte sanno essere cantabili. Cercare la cantabilità nell'intero corso di una composizione è stupido. Il momento riservato al canto deve essere sempre molto misterioso. Le ore che trascorrono dall'alba al tramonto non contengono più di un momento nel quale si ha voglia di cantare. Capita anche a me. È un piccolo momento che racchiude poi la quintessenza di una giornata. Difatti, chi può cantare di con-

tinuo, magari i passerotti che fanno sempre pio-pio-pio? No! È come la sera per un certo tipo di uccelli che avvertono il cedimento della luce, l'ultimo momento di sole.

In questo senso c'è in ognuna delle mie composizioni il momento in cui canto il mio canto anch'io. Ed è il più bello, il più concentrato possibile. Tutto il resto non è che preparazione o memoria di quel momento.

D. Maestro, che ne dice del presunto declino della sperimentazione, sia in campo musicale, sia nelle arti visuali?

R. Ho trascorso recentemente un mese di prove all'Istituto Ircam di Parigi. Camminando per le strade, ho visto con stupore esposte nelle vetrine certe motociclette sgargianti, certi quadri ed arredi assurdi. Americanate di importazione europea. L'iper-realismo che discende dalla Pop-Art di New York. Ebbene, ho la sensazione che la grande spinta evolutiva dell'arte all'inizio del secolo sia stata un'autentica rivoluzione spirituale contro la fotografia. Cito alcuni nomi di artefici: Braque, Mondrian, Kandinsky, Klee, Malewitsch e ancora tanti altri, tendenti alla pittura astratta. Tuttavia, anziché contrastare la realtà fotografica, l'astrattismo avversava il grande progresso tecnico della medesima. Un progresso che l'aveva portata a realizzare mirabilia a livello artistico, facendo ciò che fino a poco prima era stato di esclusivo dominio della pittura.

Di qui l'esigenza di un nuovo compito da affrontare e da assolvere nelle arti visuali. Si è fatto quindi ricorso ad una pittura multipla, dalla quale potessero

emergere più elementi in rilievo. Come per Rauschenberg, per Jasper Jones e per tutti i pittori Pop americani.

Un ulteriore passo avanti ed eccoci approdare alla pura e semplice pittura elettrica, *electric painting*, o *light show*. Ma la tecnologia al servizio dei pittori non ha ancora avuto modo di progredire tanto da disporre di schermi di misura adeguata, né di pellicole a larga diffusione. Qui le è stato d'ostacolo quel potere economico della televisione che alla pittura elettrica è venuto invece a mancare. L'arte-oggetto si è dunque legata al commercio alimentando l'istinto umano della proprietà, il consumismo, la corsa al profitto, lo spirito della concorrenza, oltreché l'ascesa irresistibile dei prezzi. Le farò un esempio. Il compenso di un quadro dipinto in un paio di giorni da Mary Bauermeister, la mia seconda moglie, equivale in senso remunerativo a un anno intero del mio lavoro musicale. Perché? Perché il quadro si può comprare e possedere in esclusiva, mentre i meno fortunati dovranno accontentarsi di vederlo riprodotto in fotografia, magari inserito in un catalogo. E la musica? Non vi è altro modo di appropriarsi della musica se non ascoltandola, anche più volte, a parte il fatto di praticarla, ma è tutto qui. Ed è appunto questo l'aspetto economico dell'una e dell'altra arte: quella visuale, legata com'è ai capricci di mercato, si muove a rimorchio delle mode. Capita quindi di vederla tornare indietro nel tempo, come avviene per l'abbigliamento, quando, d'un tratto, ti trovi dinanzi tutte le donne vestite e acconciate nello stile degli anni Venti, Trenta, o Cinquanta — parrucche comprese — e chissà cos'altro.

Esclusa, ovviamente, la grande pittura, i voltafaccia della moda sono rapidissimi. Solo che un autentico

talento si manifesta comunque e non importa affatto come. Si manifesta nello stile, nella tecnica, nei contenuti. Epoche come la nostra non rivelano un granché di creativo e di profetico, neppure nel settore della musica. Forse avrà avuto modo di avvertire la portata delle mie battaglie contro il consumismo; il mio sforzo tenace diretto a cogliere e imbrigliare i più alti suggerimenti. Suggerimenti e contenuti che il declino della grande tradizione cristiana ha finito per cancellare poco per volta dalle arti visuali.

D. *E il cosiddetto riflusso letterario? Di questi tempi non si è più visto un nuovo Joyce.*

R. Perché quel tipo di scrittura è legato ad una categoria minoritaria. Quanti hanno letto libri come *l'Ulisse* o *Finnegans Wake*? Gli editori odierni guardano soltanto a quel tipo di autore che si presta a giganteschi lanci pubblicitari; guardano al libro da trasferire sceneggiato in televisione.

D. *Per la musica è diverso?*

R. È così anche per la musica. Nessuno stampa più niente. E peggio per chi non ha una bella calligrafia, perché si pubblicano solo partiture fotocopiate. Tutto qui.

D. *Il che provoca, a suo parere, un deterioramento dell'immagine musicale?*

R. Provoca innanzitutto una limitazione, e non subito. Gli editori non commissionano partiture; semmai, ne suggeriscono la fattura e incominciano subito a tarparti le ali con le raccomandazioni. Non utilizzare altoparlanti. Niente musica elettronica. Non troppi solisti. Gli interventi corali? Da evitare, possibilmente. Poi cercano di persuadere il compositore a che l'organico strumentale non esuli dalla normalità. Insomma, ti forzano la mano su quel che devi o non devi fare.

Così si va al lavoro irretiti. Hai pensato ad un'opera teatrale? Niente. Ti arriva l'ordine di un pezzo per orchestra sinfonica. Una durata di dodici minuti sarebbe ottima, dicono. E giù a contrattare la misura del brano: « È troppo lungo ». Oppure: « È troppo corto ». E infine: « Che sia accessibile ». Già. « E non richieda più di un paio di prove, e via ». Come dire, un autentico nonsenso.

D. *Maestro, la casa editrice di sua proprietà ospiterà anche i giovani compositori di talento vittime, come ha descritto poc'anzi, del consumismo musicale?*

R. La mia casa editrice è destinata soltanto alla pubblicazione delle mie opere; ogni mio guadagno è destinato ad estinguere il mutuo bancario contratto per crearla. È un'operazione che non si prefigge altro se non di mettere in salvo, finché sono in vita, il mio lavoro corretto e stampato. Molti giovani, e tra questi anche diversi miei ex alunni, se la cavano adeguandosi senza neppure rendersene conto, al mondo in cui vivono. È così anche in Unione Sovietica; e non è vero che i musicisti abbiano subito violenza ideologica fino a lasciarsi irretire. Li abbiamo accusati di conformi-

simo, ma non sono conformisti. La spinta a realizzarsi è così forte nell'artista, nel compositore, da subire, senza opporsi, e addirittura inavvertitamente, qualsiasi pressione. Non sono assolutamente in grado di giudicare quale sarebbe stata la mia reazione in simili circostanze. Fortunatamente dispongo anche di altri talenti; saprei dedicarmi ad altre attività. So dirigere l'orchestra, allestire spettacoli e avviarne le prove; so acquistare, all'occorrenza, gli strumenti necessari. Ho girato il mondo in qualità di conferenziere solo per sbarcare il lunario.

Non è facile sprecare il proprio tempo a indottrinare studenti ineluttabilmente negati alla musica. Come dire, la schiavitù accettata quale moneta di scambio con l'indipendenza del domani. L'indipendenza artistica, beninteso.

D. È molto difficile impadronirsi del linguaggio musicale?

R. L'insegnamento scolastico, incluso quello dei conservatori, non è attendibile. Mi riferisco alla didattica sviluppata in Europa nell'ultimo secolo; una didattica che ha poi raggiunto l'apoteosi nelle università americane.

Come sperare che da questo genere di insegnamento scaturiscano validi musicisti, compositori, interpreti, di alto livello? Si tratta di scuole capaci di sfornare operatori culturali, insegnanti e, persino, qualche direttore d'orchestra, più ferrato analiticamente che non nell'esercizio pratico della professione. Ma per chi ha la stoffa del compositore non vedo altra soluzione se non quella di cercarsi un grande maestro, che non

tarderà certo a trovare, e di mettersi « a bottega » come apprendista. A questo punto non c'è altro che il lavoro, lavorare sodo, nel senso più tradizionale del termine e con la tenacia dei tempi passati. Il rapporto di lavoro tra maestro e discepolo non durerà meno di sette anni. In quei sette anni l'alunno lavorerà per il maestro in qualità di copista, realizzando tutte le parti orchestrali delle composizioni, e si prodigherà in tanti altri modi. Si occuperà del trasporto degli strumenti, aiuterà il maestro nell'organizzazione dei concerti, vi parteciperà con qualche intervento marginale. Nel corso di questo meticoloso e attento apprendistato sarà investito via via di maggiori responsabilità, dirigerà pagine del maestro e, col passare del tempo, la sua presenza assumerà maggior peso. Oltre allo svolgimento del consueto lavoro di copista parteciperà anche alla progettazione delle opere del maestro e, nell'ambito di questa ascesa, entrerà a far parte della sua vita privata.

L'alternativa, a mio avviso del tutto inesistente, è di starsene un paio di anni parcheggiati alla Musikhochschule, scopiando e analizzando le partiture dell'insegnante di turno, come hanno fatto tanti giovani e come ha fatto appunto Stockhausen. Ma non è tutto, perché costoro pretendono, appena ventenni, l'immediata esecuzione del loro prodotto, il che è una distorsione del concetto di artigianato. È assurdo illudersi che il genio di Mozart si riproduca a getto continuo: tanti piccoli Mozart che già sanno comporre a nove o dieci anni di età. E nessuno prende mai in considerazione il fatto che alle spalle di Mozart ci fosse il padre Leopold, instancabile nell'impartire ordini sull'esercizio della tecnica e la disciplina del mestiere.

È più difficile comporre ai nostri giorni che non nel passato, quando una partitura non richiedeva maggior impegno di una lettera. Si buttava giù la melodia principale, che poi era simile a tante altre, e via; un paio di varianti le conferivano attributi geniali. Ma da quella omogenea mediocrità emergeva, di quando in quando, una personalità originale, capace di esprimersi in modo diverso — come nel caso di Bach e nel caso di Mozart — seppure immersi anche loro nel clima generico di una tradizione e di un ambiente. E tutto questo provocava confusione nei giudizi; si finiva per dar peso a chi non ne aveva affatto. Il linguaggio della musica contemporanea si esaurisce rapidamente, dato che ogni opera ne ricerca ed assume uno proprio. L'imperativo è rinnovarsi, puntare sull'inaudito e l'inedito. Mentre una volta si usava scrivere quel che si era soliti udire; bastavano un po' di talento e di attenzione, l'ascolto assiduo del lavoro altrui, per riuscire a comporre a diciotto anni di età. Ormai sarebbe impensabile: ha vinto finalmente la creatività. La musica si è emancipata, la musica colta non è più oggetto di intrattenimento. Ecco perché — ripeto — non vi è altra soluzione didattica se non quella di crearsi un artigiano personale a bottega con un grande maestro. Ma non è tutto.

Una educazione tecnica equilibrata richiede, a complemento di quella musicale, la pratica elettronica, la scienza delle comunicazioni, per approfondire i problemi dell'acustica. Tutte materie universitarie da incamerare insieme alla fonetica e alla fonologia. I giovani che si trovano al mio fianco hanno modo di veder confluire questi elementi nelle mie partiture.

D. *Ma non teme che a vivere la vita di un grande maestro, lavorando per lui, venerandolo, finiscano per formarsi a sua immagine e misura, diventino i suoi epigoni?*

R. Chi ha la natura dell'epigono lo sia; se invece sa essere qualcosa di più, avrà modo di dimostrarlo.

D. *Maestro, si può comporre seriamente senza studiare il contrappunto?*

R. Le mie opere, anche l'ultima, sono piene di contrappunto. Il contrappunto si impara rapidamente, ma non ha niente a che vedere con la moderna tecnica della composizione. Il migliore trattato di contrappunto tradizionale è quello di Fuchs. Fuchs era un grande maestro del tardo barocco. C'è poi la *Harmonielehre* di Bölsche. Io ho studiato contrappunto classico. Ho studiato armonia. Ma il contrappunto e l'armonia tradizionale non sono che la più piccola parte di quel che occorre sapere. Più tardi ho imparato invece tutto sulla ritmica di Messiaen, a cominciare dall'analisi dei ritmi indiani e dei ritmi delle sue opere. Il che è ugualmente importante quanto studiare le materie scientifiche, la chimica, la fisica, l'astronomia. Oggi si deve essere agguerriti come non mai. Un medico non può fare a meno di perfezionarsi fino ai 35 o 40 anni, per esercitare la professione seriamente. La musica ha le medesime esigenze. Inutile illudersi che basti il talento per riuscire a sfornare un capolavoro appena diciottenni. Ad ogni prima di un mio nuovo pezzo scopro anch'io, malgrado l'esperienza, un'infinità di errori. Si figuri poi un esordiente. Non ha idea di quante volte

sono dovuto intervenire correggendo durante le prove dello spettacolo scaligero. Ed è per questo che l'ho fatto poi precedere da tante esecuzioni frammentarie da concerto.

La parte artigianale del comporre si è fatta ormai incredibilmente complessa. Anche quella interpretativa. Il guaio è che i musicisti celebri sono sempre meno disposti ad accettare un apprendista. Quanto a me, non ricordo un solo periodo della mia vita in cui non abbia avuto accanto almeno un assistente. Ho trascorso due anni con Cardew. Quattro con Hugh Davis. Altri quattro con Rolf Gehlhaar, un americano di origine tedesca. E poi cinque anni con Joachim Christ, tedesco anche lui.

D. Christ era, per così dire, il suo delfino? Che fine ha fatto?

R. Per me è stato uno shock: si è ridotto a suonare come prima viola nell'orchestra di musica leggera del Westdeutscher Rundfunk.

Ho avuto comunque altri alunni sia in Europa sia negli Stati Uniti; ben pochi però erano provvisti di autentica creatività, il che è del tutto normale. Quale senso avrebbe che ve ne fossero di più, se per un maggior numero non vi sarebbe affatto lo spazio necessario? Nei secoli passati la reggia di ogni piccola città disponeva di un musicista addetto alla composizione e di una propria orchestra. Ma dato che era molto scomodo viaggiare, nessuno era al corrente dell'esistenza degli altri in un raggio di trecento chilometri. Ognuno era quindi padrone di agire come meglio credeva; la vita appariva tanto più ricca anche per

questo. Le cose sono andate avanti così fino all'età classica. Oggi invece basta che una partitura emerga appena, perché il mezzo radiofonico ne prenda possesso e la diffonda nel mondo intero. Le opere di qualità travolgono tutto rapidamente. E non vedo alternativa al successo oltre il suo contrario, l'immediata dimenticanza. Quel che intendo dire è che si fa subito terra bruciata. Se qualcosa rimane, se lascia traccia resistendo alla pressione del consumo, non è che un miracolo. Un disco interessante diventa immediatamente la vittima designata dell'inflazione radiofonica, ritrasmesso centinaia di volte.

D. Abbiamo parlato di chi non è riuscito, malgrado il suo aiuto, a farsi le ossa del compositore. La storia di Christ mi è alquanto dispiaciuta. Perché non è intervenuto prima della rottura? Non le sembra importante prevenire la delusione, il fallimento?

R. Non l'ho mai fatto e non lo farei. Tocca a loro trovarsi una identità. Hanno saggiato le proprie forze imboccando una strada. Ne tenteranno un'altra. Quel che conta è che rimangano nel mondo che hanno amato ed amano: il mondo della musica. Sapranno starci magari come organizzatori o come scrittori. Oppure si sentiranno a proprio agio spostando gli altoparlanti.

D. Perché dovrebbe spostare gli altoparlanti uno che desiderava comporre e non è riuscito a comporre?

R. Perché è un musicista. Perché gli fa piacere star-sene laddove la musica nasce, anche se lui stesso non

saprebbe scriverla, oppure la sa scrivere, l'ha scritta, ma nessuno gliela esegue.

D. *Maestro, la parte visiva di opere come Inori, Sirius, Giovedì da Luce mi è sembrata conservatrice, tradizionale, statica e, addirittura, naïf.*

R. Questa sua opinione arriva troppo tardi. Molti esperti, che io rispetto, hanno confermato la validità delle realizzazioni sceniche di queste mie composizioni.

D. *Vorrei sapere perché si dedica al teatro? E se proprio non può farne a meno, perché non inventa un teatro nuovo, così come ha inventato una nuova musica?*

R. Pensa davvero tutto questo di *Giovedì da Luce*? L'intero primo atto, e anche il secondo, erano visualmente fantastici alla Scala. Non è trascorso tanto tempo da che la musica si è trasferita, armi e bagagli, dalle Curie e dalle Corti alle pedane e alle sale da concerto; ma le conseguenze del trasloco sono state riduttive e restrittive. Il suo ruolo, nel corso dei secoli, è sempre stato quello di un rituale. Un rituale ora religioso, ora genericamente drammatico. Nei paesi orientali e africani la musica è strettamente collegata alla danza, o alla cerimonia della processione. Qui, in Occidente, gli strumentisti sono costretti a suonare seduti l'uno dietro l'altro; se non fosse per l'esiguo spazio a disposizione contrapposto alla progressiva crescita delle orchestre, non vedrei perché dovrebbero starsene allineati come cornacchie sui fili del telefono. Tutto questo per dare fiato sincronicamente a qualcosa che

qualcuno ha voluto definire con l'appellativo di « concerto ».

Provi a recarsi in Indonesia, in Giappone e ascoltare musica non dico nei templi, bensì a teatro, ove si assiste al *Gagakù*, spettacolo di tradizione galante e regale. Vedrà i musicisti indossare nell'esercizio della loro professione costumi bellissimi, originalissimi. La dedizione al *Gagakù* è di per sé un gesto altamente teatrale.

Sin dai miei primi pezzi ho avuto anch'io la sensazione che la parte riservata all'occhio contasse quanto la parte riservata all'orecchio. Persino *Kreuzspiel* e in qualche modo *Kontakte*, rivelano ad un attento ascolto qualche segreto itinerario visivo. La mia vocazione teatrale è in fase di crescita; anche *Momente* è in un certo senso uno spettacolo d'opera, a cominciare dalla presa di contatto tra i solisti e il coro. Tutto vi è prescritto nei minimi particolari, persino il movimento di una singola mano. Più tardi, nel comporre *Herbstmusik*, ho cercato un nesso musicale tra l'autunno e i tipici rumori che accompagnano le stagioni. Rumori di risonanza emotiva che nel corso della mia esistenza mi hanno sempre ispirato fiducia. Il rumore rassicurante delle foglie secche, il rumore della pioggia, il rumore del legname marcio frantumato sotto il passo e nella mano, il sommesso inchiodare quando qualcosa viene inchiodato. Affidare tutto questo alla musica non le sembra un'avventura teatrale? Fuggire dall'immagine statica del musicista sulla pedana è una irresistibile tentazione.

In qualche vecchio pezzo come *Gruppen* per tre orchestre ho già provato a rompere l'immobilismo apparentemente naturale degli strumentisti. A un certo punto ordino alle trombe di suonare in piedi, paro-

diando l'atteggiamento dei soliti solisti. Benché nessuno abbia accettato di farlo non ho mai voluto cancellare l'indicazione dalla partitura. A mio avviso, ogni gesto degli orchestrali dovrebbe risultare anche alla vista. In *Momento* l'ingresso di un assolo dev'essere enfatico come la presenza dei due superstiti percussionisti evidentemente designati a contrastare in solitudine l'intervento del coro fuori scena. Voglio che la ripresa dei coristi insieme alle trombe e ai tromboni avvenga quindi gradualmente. Ma lei non conosce *Momento*.

D. *Maestro, forse non ha capito quel che le ho chiesto poco fa. Sto cercando di rendermi conto perché tiene tanto agli spettacoli d'opera, dal momento che il suo teatro è meno prorompente, meno interessante della sua musica?*

R. Sbaglia a dirlo. Pensi a *Mikrophonie I*, pensi ai quattro medici striscianti, stetoscopio alla mano, attorno al tam-tam. Pensi a *Herbstmusik* con le proposte, a dir poco insolite, per una cerimonia da concerto. Pensi a quanto avviene in *Momento*. Ha mai riscontrato situazioni teatrali come queste mie? Pensi al muro di nebbia creato per *Trans* per orchestra; all'organico strumentale, archi compresi, sistemato in linea verticale dal basso in alto. Pensi ai musicisti imbambolati che sembrano fatti di legno. Pensi all'improvvisa comparsa della tromba, al suonatore di tromba che plana lassù sopra le teste degli orchestrali.

Ero intento a preparare lo spettacolo scaligero quando la scenografa Gae Aulenti si è avvicinata confidandomi che di tutte le opere da lei realizzate nes-

suna aveva mai provocato altrettante difficoltà sia a lei che agli altri: « Sono rimasta bloccata un mese intero con Ronconi — ha detto — non riuscivamo a trovare la giusta chiave che desse corpo alle idee. Procurarci un filmato? Impossibile farne uso in palcoscenico ». La Aulenti mi ha poi sottoposto alcuni bozzetti destinati alla messinscena: erano immagini surrealiste basate su di un concetto di ingrandimento e di distorsione della prospettiva. Il mio teatro può mettere in crisi un artista avvezzo a lavorare per una scena d'opera tradizionale; ma è pur sempre stimolante. Sbaglia a non riconoscerlo. Le propongo, a riprova, la levitazione di Michael attraverso lo spazio scenico; e la sua scomparsa nel nulla, il suo improvviso materializzarsi altrove. Per capire le nuove tendenze del teatro che io cerco, dovrebbe procurarsi un film prodotto dalla radiotelevisione belga, *Alfabeto per Liegi*, realizzato alla prima esecuzione di questa composizione.

D. *Mi descriva brevemente, a parole e non già a immagini, quel che ha appena definito come « nuove tendenze » del teatro Stockhausen.*

R. Tanto per intenderci, io presenterei i miei spettacoli all'aperto. Il mio teatro è frutto di fantasticherie provenienti dal mio mondo interiore. Perché mai dovrei adattarmi ai dodici metri per otto, quanti ne misura un palcoscenico standard? So che soluzioni diverse oggettivamente per ora non esistono; mi debbo quindi accontentare di quel che mi si offre, sperando che le proposte siano il meno riduttive possibili.

I miei artisti non sono attori; in tedesco si dice « Schauspieler » il che, diviso a metà (Schau - Spieler)

significa giocatore da parata. I miei artisti debbono « incarnare » le figure impersonate, come avviene per gli interpreti del *Katakali*. Solo pochi si sentono votati a tanto. Tutti gli altri dicono: « Sciocchezze. Recito in un ruolo, datemi un cachet ». Oggi qui con Stockhausen, domani altrove con Mozart.

^ E invece no, dobbiamo creare una diversa mentalità, altrimenti addio musica. È ora di finirla con la megalomania del cantante lirico che arriva in scena all'ultimo minuto senza aver provato la sua parte. Non importa — dicono — se non è preparato e « integrato » nel tessuto dello spettacolo; basta che sia un divo. Ci siamo abituati a considerare il cantante lirico un pessimo attore. Appena ne arriva uno apparentemente esperto, gli perdoniamo tutto. Pazienza se tira via. Qualunque opera gli sia stata affidata, rimane sempre uguale. Anziché portare in scena lo stile, la maniera dell'autore, sfoggia un suo stile e una maniera personali, fedele a se stesso. Gli altri interpreti si preoccupano a loro volta di non uscire dalla propria pelle. Tutto questo non è che diletterantismo e non regge affatto al paragone del *Nô* giapponese, esempio di un'arte teatrale assoluta, né del *Katakali* indiano, o dell'Opera di Pechino, sebbene siano ovviamente antiquati. Gli artisti, i cantanti asiatici studiano mimica e pantomima sin dall'infanzia. Da noi invece si bada solo alla voce; si sta in scena impalati, attenti a non perdere d'occhio il direttore d'orchestra.

Guai invece se i miei artisti non riescono a trasmettere qualcosa di più. Il mio teatro non è simbolico e neppure storico. Non voglio rifare il passato né ricalcare argomenti sociali. Non mi interessano i sovrani né i barbieri. Il mio teatro racconta una storia universale: la storia dell'esistenza umana, l'unica ca-

pace di affascinarmi e di coinvolgermi. Prenda, ad esempio, l'argomento della mia composizione *Sirius*. Nel mio *Sirius*, l'Uomo impersona la *terra*, il *nord*, la *notte*, l'*inverno*, il *seme*; l'Adolescente impersona il *fuoco*, l'*est*, il *mattino*, la *primavera*, il *bocciolo*, la *gemma*; e via dicendo. Lo riprenda dalla copertina del disco. Il genere teatrale che mi interessa riguarda le forze cosmiche, i principi spirituali che si materializzano e si realizzano. Il mio teatro non è dunque di maniera, né di rappresentanza; ma è un teatro futurista, nel quale gli spiriti si manifestano dotati di qualità esemplari e di sovrumane facoltà artistiche. A vederli sulla scena si proverà di colpo una gran voglia di emularli e identificarsi con loro.

Riuscire a formare simili creature, affidare la mia musica alle loro mani e alle loro bocche, ecco. La mèta che mi sono prefisso è questa.

D. *Quanto basta, non le pare, per ripetersi all'infinito?*

R. Mi sembra una domanda fuori luogo. Io ho detto che gli interpreti del mio teatro debbono trovarsi veramente d'accordo con lo spirito che si trovano a rappresentare.

8. Stockhausen al servizio della musica

D. *Allora la sua musica, maestro, è un bene personale, culturale (o addirittura mistico)?*

R. Direi innanzitutto che non è un bene d'investimento, come può esserlo un quadro. La musica non si può comprare, né appendere alla parete. Una banca di Colonia aveva preso l'abitudine, tempo fa, di allestire alcune mostre nell'anticamera della propria sede. Iniziative del genere sono sempre stimolanti; e se non fosse per la esplicita perversità pubblicitaria lo sarebbe stata anche questa. Le voglio raccontare una storia esemplare. A un mio ex collaboratore e amico di Londra venne in mente, un giorno, di piantare un seme in un vaso di coccio. Sistemò il vaso nel vano di una finestra, in attesa che il seme germogliasse. Trascorsero diversi mesi; il seme non si decideva a spuntare, tanto che l'amico finì per dimenticarlo. Poi, molti anni dopo quando ormai non se lo aspettava affatto, spuntò d'un tratto un bellissimo fiore. Vuol sapere perché le ho riferito l'episodio? Perché simili eventi sono capitati e capitano anche ai più grandi capolavori dell'arte. È capitato, per esempio, agli scritti indiani della *Bhagavadgita*; riesumati, anzi, scoperti, dopo millenni di oblio. Quando queste cose avven-

gono è un'esplosione: il passaggio dal buio allo splendore dell'attualità.

Per l'artista, per lo scienziato, ignaro del futuro delle sue scoperte, non vi è altra emozione se non quella provata alla nascita delle proprie idee. Che si tratti di musica o di matematica l'impatto è sempre quello.

D. Ha nominato due opposte discipline: l'arte e la scienza. Perché?

R. Perché la musica è matematica. Matematica da ascoltare. Matematica per le orecchie. Sappiamo che musica, matematica e astronomia appartengono al medesimo ceppo, costituiscono un vero e proprio triumvirato.

D. Anche la formula ritmica di Giovedì da luce si rifà alla matematica quando parte da 60 unità per tornare a 60 unità?

R. È una questione di dominio universale, come suddividere il tempo in giorni, settimane e mesi, che sono le unità di base.

D. E la suddivisione dei « tempi » di una partitura come la mettiamo?

R. È troppo facile frammentare una composizione in dieci piccoli movimenti di un minuto, un minuto e mezzo, o due minuti ciascuno. Il primo con gli

ottoni, il secondo con gli archi, il terzo con l'assolo di soprano e via dicendo. Perché produrre così poche opere intere e integrate? Perché sono in tanti a dedicarsi a quel genere di composizione chiamato suite? I brani di una suite sono combinati a compartimenti stagni, o abitacoli separati gli uni dagli altri, come le stanze di una casa.

D. *Ma veniamo al catalogo delle sue opere, alla successione numerica delle sue composizioni: lo ha compilato secondo l'ordine di fattura, o di gradimento?*

R. All'inizio ho scritto *Kreuzspiel* per piano, oboe, clarinetto basso, 3 percussionisti, poi un *Quartetto* di percussione, quindi *Punkte* per orchestra (ma non vi ho riscontrato valori tali da giustificarne l'esistenza. Allora li ho tolti dalla circolazione per oltre vent'anni). Poi ho composto *Kontrapunkte* e mi son detto, ah! questa è la mia opera prima. Da quel momento ho cominciato a contare in ordine cronologico: numero 1, numero 2, numero 3... Compiuti i dieci anni 1951-1961, le mie prime opere presero a disturbarmi sempre più. Era il momento in cui gli austriaci emigrati in America incominciarono a pubblicare le partiture incompiute di Webern: una vergogna nel senso della qualità; cose che da vivo lo stesso Webern non avrebbe mai voluto rendere di pubblico dominio. Il guaio dei musicologi è che non fanno differenza alcuna tra quello che l'autore pubblica di propria volontà ed il bagaglio degli inediti. Di qui la mia drastica decisione per quanto mi riguardava, non c'erano che due soluzioni: il fuoco o la revisione. Bruciare o correggere tutto. Ho scritto una nuova versione di *Kreuzspiel*,

terminato *Klavierstück IX* e *Klavierstück X*. Nel '64, nel '65 e nel '66 ho rifatto ben tre versioni di *Punkte*. Ho portato a termine e inciso su disco tutte le vecchie partiture. Ed è per questo che ho dovuto suddividere l'*Opus 1^a* a 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, fino a 1/11, per le opere scritte prima di *Kontra-Punkte*, e per poter tornare poi alla numerazione iniziale. Queste cose sono documentate nei miei testi per la musica *Texte für Musik* dovunque reperibili, meno che in Italia. Benché la situazione economica inglese sia inferiore, rispetto a quella italiana; la coscienza della musica contemporanea e la coscienza scientifica, sono di gran lunga superiori. Ma non so se ciò sia ancora vero a distanza di un trentennio. Da circa dieci anni ricevo quasi ogni mese una o più missive di giovani studenti inglesi in procinto di laurearsi con una tesi su qualche mia composizione. Cosa scrivono? Mi sollecitano a spiegare, per esempio, come mai ho inserito la tal nota al tal punto di una partitura. La conoscenza delle cose, la cultura, è a mio avviso a portata di tutti. Non è poi tanto difficile raggiungere un grado di professionalità di livello internazionale.

D. *D'accordo per la musicologia. Ma il mestiere del compositore mi sembra più complesso.*

R. Il compositore esordiente è condizionato dalla difficoltà di una costante verifica del suo lavoro. Aspettare inerti che arrivi qualcuno a suonare le partiture accumulate nel cassetto, non è soltanto assurdo, bensì dannoso. Difatti mi sono sempre organizzato in modo da disporre di un certo numero di interpreti. Alcuni mi stanno a fianco sin dal 1956; abbiamo girato il

mondo insieme, eseguendo opere come *Zeitmasze*. Sono stato in tournée con i miei *Klavierstücke*, pezzi per pianoforte. Nei primi tempi di attività mi procuravo gli altoparlanti a nolo; più tardi ho comperato sia gli apparecchi di missaggio, che gli amplificatori con il denaro concesso in prestito da una banca. Ho girato in lungo e in largo la Spagna; da Pamplona a Barcellona e a Madrid. Credo di aver toccato più o meno tutti i centri della provincia italiana tra Milano e Venezia, sempre con la piccola troupe appresso, un quintetto di fiati e un pianista americano; la direzione toccava a me. Abbiamo suonato in Jugoslavia, Svezia, Danimarca, Norvegia, cambiando organico a seconda del programma.

Per *Zyklus*, *Refrain*, e *Kontakte* avevo a disposizione il percussionista Christoph Caskel. Io stesso ero alla celesta, David Tudor — e più tardi Aloys oltre ad Alphons Kontarsky — al pianoforte. Quando il complesso raggiungeva il numero di sei (con il pianista Bernhard Kontarsky, fratello di Aloys, e il pianista Harald Bojé, il violista Johannes Fritsch e il percussionista Alfred Alings al tam-tam) si faceva *Mikrophonie I*, *Prozession*, *Kurzwellen*. Avevo appena incominciato a comporre *Stimmung* per sei cantanti e già preparavo alla esecuzione il Collegium Vocale: sei mesi di prove 2 volte alla settimana, quindi i concerti. Il Collegium è ormai a oltre 280 pubbliche esecuzioni di *Stimmung*.

Perché parlo di queste cose? Perché servano da esempio agli aspiranti compositori. Il primo comandamento è radunare un gruppo di musicisti, procurarsi gli strumenti necessari. Il secondo è provare ad eseguire i propri pezzi insieme. Il terzo, affrontare il pubblico giudizio. Non vi è migliore scuola di que-

sta; ma nessuna istituzione, che sia didattica o ricreativa, è più in grado di affrontarla. Occorre dunque organizzarsi e far da soli. Non si può diventare compositori aggirando l'impatto con la realtà. Per trovare qualcosa di 'nuovo' è necessaria l'esperienza: informarsi, controllare, correggere. E poi tornarci su ancora, cercando di capire se quel che si ha in mente sia valido, o no. Alla resa dei conti c'è sempre il dubbio in agguato. So quanto sia difficile e persino doloroso trovarsi una propria identità. Ma l'unica possibile via da imboccare, per la creazione di un modello vivo e valido, è appunto la costante verifica. E non vi è alternativa, a quel che dico, se non una caduta nella banalità e nella routine: arrendersi al linguaggio funzionale e commerciale. La migliore ricetta è dunque incominciare suonando a due, a tre, prepararsi pazientemente. Cercare di crearsi un pubblico. Il pubblico risponde solo alle cose ben fatte; dipende da noi riuscire ad avvincerlo. Piantiamola con l'alibi delle lagnanze, visto che si sa quanto sia vano aspettare che le istituzioni — la cosa più conservatrice del mondo — ci vengano incontro. Le istituzioni sono legate alla tradizione, mentre è nostro compito crearci una mentalità nuova, un nuovo concetto dell'opera d'arte. Al musicista non resta che pagare lo scotto del passaggio del tempo, per raggiungere la mèta. Tempo e concentrazione. Oggi non esiste più, come una volta, chi incoraggi il nostro lavoro. Le sembra che vi sia qualcuno capace di identificarsi con la ricerca del compositore vivente? Un tipo di rapporto che nel passato aveva dato invece slancio e ragione al fare. Alle radici di ogni opera, al suo nascere, c'era sempre la stimolante attesa di qualche interlocutore. Direi che ai tempi della Scuola di Vienna le

cose stavano ancora così. Il principe Fürstenberg commissionava i pezzi destinati al grande festival di Donaueschingen e dopo il festival c'era la festa con tanti invitati. Ma Fürstenberg è stato forse l'ultimo mecenate, un uomo di vecchio stampo. Non è a caso che la rassegna di Donaueschingen, tutt'oggi da lui finanziata per metà, sia rimasta l'unica valida (per quanto riguarda la musica contemporanea) con le sue sei o sette creazioni mondiali l'anno. Che importa se i fondi devoluti, appunto, a favore della musica provengono dal commercio della birra, dal momento che lo stesso principe ha conservato il senso aristocratico del mecenatismo? Elargire denaro a favore delle arti: cose di altri tempi. Ma vorrei precisare ancora come la ragione del 'fare' ai nostri giorni, sia meno commerciale e sociale che non nei secoli passati. Oggi si compone per un impulso interiore; la musica non ha più altri ispiratori se non il nostro spirito. Ognuno deve riuscire a trovarsi un proprio centro di attività, dal momento che la fantasia creativa è diventata il soggetto stesso della composizione, senza poter più contare su protettori o intermediari.

Ai tempi di Bach e persino di Haydn, l'occasione del comporre era sempre coronata da una ragione celebrativa. Il sabato e la domenica si ascoltavano i pezzi commissionati e scritti nel corso della settimana. Si creavano nuove sinfonie per dare lustro a qualche ricorrenza particolare. Tutto era funzionale, tutto era utilitario.

D. Maestro, perché concede interviste? Per lasciare traccia ulteriore di sé, per fare il punto sui suoi pensieri o per verificarne l'intensità comunicativa?

R. Non vedo perché dovrei promuovere le mie relazioni pubbliche indirettamente, utilizzando un colloquio. Pensa davvero che stia qui per accrescere la mia popolarità? A volte si trova, parlando, una soluzione imprevista alle proprie idee e perché no, un modo efficace e nuovo di immettere questa musica in un terreno di crescita migliore.

D. *Quando non riesce a farsi capire, la colpa è sua o del suo interlocutore impreparato o addirittura ottuso?*

R. È mia abitudine affidarmi all'intuito. Parte di quel che dico dipende da chi mi sta dinanzi, dal clima che si viene a stabilire conversando. Dalla disponibilità, sensibilità e intelligenza dell'interlocutore. Dalla sua capacità di coordinare le cose dette, di rintracciare il filo conduttore del mio pensiero, integrando le informazioni incomplete e parziali: purtroppo non posso dire che lei lo abbia fatto, fin qui. Forse lo farà ancora. Di solito non mi rimetto a quel che è già stato pubblicato, né mi capita di ripetermi. Se malintesi vi sono stati, i più vistosi erano dovuti alla sciatteria di chi non si è fatto scrupolo nel gettare quel che mi riguarda in pasto al pubblico, prima di averlo sottoposto ad una mia verifica. Il che riguarda anche la mia produzione musicale. Le incisioni, per esempio, oltre settanta dischi di composizioni Stockhausen, curati e controllati di persona, a parte l'esecuzione, ora impegnato al podio, ora ad uno strumento marginale. Benché si tratti di veri e propri documenti, è raro trovare chi si prenda la briga di studiarli, chi ne segua l'esempio e ne tragga profitto. La maggior parte degli interpreti

non intende subire l'influenza del compositore. Io non pretendo di farmi imitare, non sono e non mi considero il detentore insuperabile della verità. Se la cavino pure da soli, a patto che non scendano di grado. Voglio vedermi superato, non già copiato alla lettera. Che diano prova della propria originalità. Il buon interprete dovrebbe illuminare ogni volta, suonando, un particolare inesplorato della partitura. Ma non è così. Si vogliono far belli con le penne altrui, servirsi del compositore anziché servirlo. Appropriarsi di una opera d'arte. Ecco. Sono presuntuosi e persino ignoranti. Che dire poi di coloro che adattano il lavoro di un altro ai propri mezzi tecnici e musicali con la pretesa di averne diritto e merito. Il buon musicista, l'interprete di qualità, sa quel che significa e quel che costi invece sottostare devotamente alla volontà del compositore, e si guarda bene dal tradirlo. Vuol sapere a quale tradimento alludo? Al tradimento di chi osa dichiarare, dopo un paio di prove: « Questo è uno Stockhausen ».

D. Secondo lei, maestro, è più importante sentirsi soddisfatti del proprio lavoro o soddisfare il pubblico?

R. Non vedo differenza alcuna tra la buona qualità di quel che si va facendo e l'accoglienza ricevuta. Quanto al giudizio critico l'ultima istanza tocca comunque a me. Benché io consideri il parere di chiunque, anche quello di un bambino, insindacabile. Che sia questione di istinto? Ma coglierà sempre nel segno. Misteri imperscrutabili della mente umana. A nessuno è dato sapere cosa racchiuda precisamente una mente umana. Persino il più semplice di tutti i cuori, un

cuore privo d'ogni educazione musicale, è abitato da quell'angelo, è posseduto da quell'istinto, dispone di quell'antenna atta a cogliere i valori e le virtù assolute. È un dono prezioso che la buona educazione e le cattive abitudini finiscono quasi per soffocare.

Quanto a me, non mi sono mai rifiutato di prendere sul serio chi mi ritiene debitore; cerco di dare, ad ogni occasione, il meglio di me. E non intendo disgiungere il genio dalla professionalità e dalla perfezione. Mai venir meno a quest'ultima, neppure dinanzi ad un pubblico di sordi. Difatti, lascio sempre aperto uno spiraglio al dubbio — chissà se la musica non arrivi a destinazione attraverso i pori della pelle?

D. Riassumiamo. Se è vero che l'arte è sinonimo di perfezione, l'artista di talento altro non può essere se non un perfezionista. Giusto?

R. Spesso si usa dare al concetto dell'infallibilità, all'idea della perfezione, un significato a dir poco dispregiativo; quasi che la buona tecnica servisse a mascherare una presunta carenza artistica. Ma è il più vieto luogo comune, dovuto ad una mentalità antiquata, decadente e salottiera. Cos'è che salta agli occhi osservando una scultura classica, un quadro d'autore? La convergenza dei segni, l'equilibrio della struttura, l'armonia e, appunto, l'infalibile senso della necessità d'ogni particolare, nessuno escluso. La prima reazione è disarmante, si dice che l'oggetto esposto a giudizio è « bello ». Saprà, immagino, cosa sia la bellezza: la bellezza è un sentimento complesso che riguarda al medesimo tempo l'opera d'arte ammirata e la facoltà di percepirne il valore. Perfetto in tedesco si dice

vollkommen. La medesima parola divisa in due — *voll/kommen* — sta a significare l'addivenire alla piena misura; di qui la chiave della perfezione. La musica dev'essere compiuta e risolta, cioè perfetta, *voll-kommen*. Ecco. Mettiamo che a qualcuno venga in mente di affidarle centomila suoni, centomila strumenti musicali, centomila colori; oppure solo tre sassolini da disporre entro i limiti di uno spazio quadrato, una specie di giardinetto *Zên*. Come si regolerebbe? Cercando di ottenere il massimo risultato nel senso della bellezza e dell'equilibrio. Ogni cosa finirebbe per trovarsi al posto giusto, senza più nulla da aggiungere. E anche questa è perfezione. Ma la perfezione non è una materia d'insegnamento, quindi non si apprende, si conquista. Provi ad accompagnare al concerto una persona priva di cultura e di quel che si usa chiamare « orecchio ». In programma c'è *Sirius* e la suddetta persona non saprà identificare le note, i suoni; né distinguere quattro o cinque diversi strati sonori. Semmai riuscirà a seguirne uno, a rischio e pericolo di perdersi come in una giungla. Tuttavia la stessa persona totalmente digiuna di nozioni musicali dispone, in tutt'altro campo, di quel certo senso della perfezione di cui si è parlato poc'anzi, difatti lo applica puntualmente alla natura, alle luci, all'ambiente, fiori e animali compresi. Quanto alle carenze musicali, è un male assai diffuso; la maggior parte della gente si trova in condizioni analoghe. L'esperienza m'insegna che c'è sempre una scintilla a venire in aiuto allo spirito prigioniero di un corpo ignorante. Sono convinto che l'umanità sia destinata a progredire e non solo collettivamente, nell'arco di millenni, bensì in senso personale e immediato, partendo dall'inconscio minerale e vegetale, fino a toccare le vette della co-

scienza individuale. Certi aspetti dell'arte e della vita sono a portata di pochi eletti ed è bene che sia così. Gli altri se li dovranno meritare. È una questione di crescita. Non so quanto sia lungo il percorso, dove abbia inizio, né quale sia la sua durata calcolata in secoli, decenni o giorni. Il cane impiegherà più tempo dell'uomo, ma un giorno o l'altro riuscirà anche lui a percepire la *Passione secondo Matteo*. La musica dei nostri giorni, quella che pratico ed amo, ha raggiunto il più alto grado della nostra evoluzione. Coloro che difendono il rock, sono sviluppati invece quel tanto che serve per stare a livello del rock, così per ogni altro genere d'intrattenimento. Ma per capire un'opera come *Sirius* occorre trovarsi in cima alla scala dei valori, cioè a livello di *Sirius* che è molto alto. Da un lato c'è la forza dell'invenzione, l'impulso creativo; dall'altro, il senso della perfezione, l'intuito. Si tratta di forze ben distinte, che non si muovono affatto di pari passo. L'arte è proiettata nel futuro: giudicarla? L'esperienza insegna che il giudizio è riservato ai posteri. A noi resta comunque il privilegio di una percezione sovraperonale; come lo vogliamo chiamare, se non sesto senso, o senso della perfezione?

D. *Vuol dire che la perfezione è per così dire un bene da consumare fuori tempo?*

R. Nel corso della mia esistenza ho visto migliaia di opere d'arte figurativa (o visuale, come si dice oggi). Ho visitato mostre e musei, ho letto una infinità di libri al riguardo, aiutato oltretutto nelle scelte dalla mia seconda moglie, la pittrice Mary Bauermeister. Sono dotato di istinto della qualità; riesco a distin-

guere se un dipinto conta o no, pur non sapendo spiegarne le ragioni; il che non mi preoccupa più che tanto. Conservo intatta la facoltà di percepire la perfezione dovunque si trovi; eppure mi ritengo un dilettante in materia. Perché? Perché l'arte si compone anche di artigianato, vale a dire di totale padronanza tecnica. Quanto alla musica, per avvicinarla non bastano più vite. Quasi tutti la seguono da analfabeti. Sapere come sia fatta una partitura, decifrarla, rientra nei casi di eccezione. Non credo di esagerare dicendo che per la maggior parte della gente l'amore per la musica è un atto del tutto passivo, limitato al semplice ascolto. Ma pochi sanno « come » va ascoltata la musica; pochi imparano ad ascoltarla sistematicamente. L'ideale sarebbe dedicarsi ad una disciplina d'ascolto. Meglio ancora imparare a suonare uno strumento, abituarsi quindi all'autocontrollo. Suonando si finisce per trovare il bandolo delle strutture, si riconoscono le diverse qualità timbriche, si valuta il giusto volume sonoro. È una conquista faticosa, premiata da un solo fatto: quello di essere irreversibile. Sono state le canzonette a creare il vuoto attorno alla musica d'arte.

D. Come è arrivato a tutte queste conclusioni, maestro?

R. Sono affetto da un irriducibile perfezionismo. Un perfezionismo esteso alla tecnica; un perfezionismo che rasenta la pedanteria. Detesto l'approssimazione, la mancanza di nitore, il disordine, la disorganizzazione. Non è più che una disposizione fisica, la mia anima non c'entra e non c'entra neppure il fatto di essere nato ai confini di due costellazioni: tra il

segno generoso del Leone e quello ordinato della Vergine. Quella sorta di perfezione che traspare dalla pulizia degli esiti e si materializza, appunto nei momenti di pedanteria, ecco, io la riconosco come una mia caratteristica; quando pedanteria sta a significare precisione, chiarezza, compiutezza. A volte era un concerto, un evento qualsiasi — la matita fuori posto, magari smarrita, la gomma da cancellare introvabile — a scatenare la mia rabbia del far meglio e del fare sempre più. Già. La perfezione si compone anche di scommesse furibonde, oltre che di bellezza. Si sa che siamo fatti a immagine divina.

D. Nel corso del nostro colloquio ha usato più volte la parola bellezza. Ritenevo la bellezza un concetto in disuso nelle arti contemporanee, dalla Scuola di Darmstadt in poi. Ha sempre fatto parte del suo vocabolario, oppure è un segnale di riflusso?

R. Ha sempre costituito una mèta, la mia mèta. La bellezza non va disgiunta dall'idea della perfezione; solo che l'umana bellezza al cospetto della primordiale bellezza cosmica non è che una modesta miniatura. La bellezza cosmica si concede nei momenti di grazia, il suo principio è l'armonia, il meticoloso equilibrio dei pianeti. I pianeti non esplodono gli uni contro gli altri, non provocano guerre, conflitti, o catastrofi naturali; ma conservano, a dovuta distanza, la miracolosa precisione di un orologio. Un orologio ticchettante, risuonante, capace persino di fiorire. Ed è appunto la suprema bellezza dell'ordine cosmico a ricomporre, costituire e racchiudere il nucleo vitale di ogni autentica opera d'arte.

D. *Maestro, una indiscrezione. Fino a che punto la maldicenza e l'invidia altrui l'infastidiscono?*

R. Nel passato mi è capitato d'imbattermi in qualche curiosa figura di compositore e, soprattutto, in qualche critico, che aveva preso gusto a segnalarmi i plagii, riferendomi come il tale o il talaltro mi avesse scopiazzato. Pettegolezzi da scolaretti zelanti. Tra costoro figurava in prima fila un piccolo diavolo: «Guardi qua — suggeriva compiaciuto — queste pagine non sono che derivati Stockhausen, copie esatte dell'ultimo Stockhausen». «Cosa vuole che m'importi?» rispondevo. Imitarmi significa occuparsi di me. Quanto più si occuperanno di me, tanto meno sapranno brillare di luce propria. Invidiarmi? Odiarmi? Non è che un modo come un altro di riempirsi la mente e il cuore di Stockhausen. Sarebbe invece molto meglio trascendere Stockhausen. Non le pare? La musica resta, io me ne andrò.

Cronologia della vita e delle opere di Karlheinz Stockhausen

- 1928 Karlheinz Stockhausen nasce il 22 agosto da Simon e da Gertrud Stupp a Mödrath, un villaggio presso Colonia.
- 1947-51 Studia all'Istituto superiore di Musica e all'Università di Colonia.
- 1950 Compone *Chöre für Doris* e *Choral* per coro; *Drei Lieder* per voce di contralto e orchestra; *Sonatine* per violino e pianoforte.
- 1951 Sposa Doris Andreae (quattro figli: Suja 1953; Christel 1956, Markus 1957, Majella 1961); scrive *Kreuzspiel* e *Formel* per orchestra.
- 1952 Studia « Ritmo ed estetica » con Olivier Messiaen a Parigi; compone *Klavierstücke I-IV*; *Spiel* per orchestra; *Schlagtrio* per pianoforte e 2x3 timpani; *Punkte* per orchestra (nuova versione 1962). Partecipa al gruppo « Musique concrète » della radio francese a Parigi, e realizza *Étude* (musique concrète). Prima sintesi di spettri sonori mediante « suoni puri » prodotti elettronicamente. *Kontrapunkte* per dieci strumenti.
- 1953 Diventa collaboratore stabile dello Studio di musica elettronica del Westdeutscher Rundfunk di Colonia; primi corsi di composizione agli « Internationale Ferienkurse für Neue Musik » di Darmstadt che continueranno — annualmente — per altri 22 anni, fino al 1974.
- 1953-54 *Elektronische Studien I* e *II* sono le sue prime composizioni esclusivamente elettroniche.
- 1954-55 *Klavierstücke V-X* (IX e X completati nel 1961).
- 1954-56 Mentre continua l'attività compositiva e di ricerca

- presso lo Studio di musica elettronica, studia fonetica e scienza delle comunicazioni con Werner Meyer-Eppler all'Università di Bonn.
- 1954-59 È coeditore, per « Universal Edition », Vienna, della rivista « die Reihe » (« la serie »).
- 1955-56 *Zeitmasze* per cinque legni; *Gesang der Jünglinge*, musica elettronica.
- 1955-57 *Gruppen* per tre orchestre.
- 1956 *Klavierstück XI*.
- 1958 Primi tours come direttore ed esecutore della propria musica (dal 1959 con piccoli gruppi di solisti); tiene lezioni in molti paesi del mondo.
- 1959 *Zyklus* per percussionista; *Refrain* per tre esecutori.
- 1959-60 *Carré* per quattro cori e orchestre; *Kontakte* per suoni elettronici, pianoforte e percussioni.
- 1961 *Originale*, teatro musicale con *Kontakte*.
- 1962-63 È professore ospite per la composizione all'Università di Philadelphia.
- 1962-64 *Momente* per soprano, 4 gruppi corali e 13 strumentisti.
- 1963 *Plus-Minus* 2x7 pagine per realizzazione variabile.
- 1963-68 È fondatore e direttore artistico dei « Kölner Kurse für Neue Musik ».
- 1964 Fonda un gruppo per l'esecuzione di musica elettronica dal vivo. Compone *Mikrophonie I* per tam-tam, 2 microfoni, 2 filtri e potenziometri; *Mixtur* per orchestra, 4 generatori e 4 modulatori anulari.
- 1965 Compone *Mikrophonie II* per coro, organo Hammond e quattro modulatori anulari; *Stop* per orchestra (« Paris Version » 1969).
- 1966 Realizza due opere commissionate dalla NHK di Tokyo: *Telemusik* (musica elettronica); *Solo* per strumento melodico e moltiplicatore magnetico; *Adieu* per quintetto di fiati.
- 1966-67 È professore ospite per la composizione all'Università di California di Davis; compone *Hymnen*, musica elettronica e concreta (anche in versione con quattro solisti).
- 1967 Sposa Mary Bauermeister (due figli: Julika 1966, Simon 1967); scrive *Prozession* per tam-tam, viola elettrica, electronium, pianoforte, due filtri e poten-

- ziometri; *Ensemble* (procedura per dodici coppie compositore-interprete).
- 1968 *Stimmung* per sei vocalisti; *Kurzwellen* per sei esecutori; *Aus den Sieben Tagen* (Dai Sette Giorni, 15 composizioni, maggio 1968); *Musik für ein Haus* (Musica per una Casa), procedura per 14 composizioni testuali; *Spiral* per un solista con onde corte radiofoniche.
- 1969 *Dr. K-Sextet*; *Fresco* per 4 gruppi orchestrali; *Hymnen* con orchestra.
- 1969-70 *Pole* per 2 esecutori/cantanti; *Expo* per 3 esecutori/cantanti.
- 1970 A Osaka si tiene la Fiera Mondiale Expo '70: venti cantanti e strumentisti eseguono opere di Stockhausen per 5 ore e mezza al giorno durante 183 giorni in un auditorio sferico per oltre un milione di ascoltatori. È di quest'anno *Mantra* per due pianoforti. Vengono portati a termine *Für kommende Zeiten* (Per i Tempi a venire), 17 testi per musica intuitiva, iniziati nel 1968.
- 1971 È professore di composizione al conservatorio musicale di stato di Colonia; compone *Sternklang*, musica da parco per 21 esecutori; *Trans* per orchestra.
- 1972 *Alphabet für Liège* (13 situazioni di musica visibile); « *Am Himmel wandre ich...* » (« Io cammino nel cielo... »), 12 canti degli Indiani d'America per 2 cantanti; *Ylem* per 19 cantanti/esecutori.
- 1973-74 *Inori*, adorazioni per 1 o 2 solisti e orchestra.
- 1974 « *Vortrag über HU* » (« Conferenza su HU ») per un cantante; « *Atmen gibt das Leben...* » (« Il respiro dà la vita... »), opera corale con orchestra (o nastro magnetico); *Herbstmusik* per 4 esecutori; « *Laub und Regen* » (« Foglie e pioggia ») per clarinetto e viola.
- 1975 *Musik im Bauch* (Musica nel Ventre) per 6 percussionisti e scatole musicali; *Harlekin* per clarinetto solo; *Der kleine Harlekin* per clarinetto solo.
- 1975-76 Compone *Tierkreis* (Zodiaco), 12 melodie delle costellazioni per strumento di melodia e/o strumenti accordali; diverse versioni di *Tierkreis* con testo per soprano acuto, soprano e tenore, contralto, baritono,

- basso; *Tierkreis* per orchestra da camera (clarinetto, corno, fagotto e archi); *Sirius*, musica elettronica e tromba, soprano, clarinetto basso, basso.
- 1976 *Amour*, 5 pezzi per clarinetto. *Amour*, versione per flauto (1981).
- 1977 *Jubiläum* per orchestra; *In Freundschaft* (In amicizia) per clarinetto o flauto o flauto dolce o oboe o fagotto o corno di bassetto o clarinetto basso o violino o violoncello o sassofono o trombone.
 Inizia la composizione di *Licht, die sieben Tage der Woche* (Luce, i sette giorni della settimana); *Der Jahreslauf* (Il Corso degli Anni) per danzatori ed orchestra (scena da *Dienstag aus Licht*/Martedì da Luce).
 Inizia la composizione di *Donnerstag aus Licht* (Giovedì da Luce), opera per 14 interpreti musicali (3 voci soliste, 8 esecutori solisti, 3 danzatori solisti), coro, orchestra e nastri magnetici.
- 1978 *Michaels Reise um die Erde* con tromba e orchestra (secondo atto di *Donnerstag aus Licht*).
- 1978-79 *Michaels Jugend* (primo atto di *Donnerstag aus Licht*) per tenore, soprano, basso/tromba, corno di bassetto, trombone, pianoforte/tre danzatori-mimi/nastri magnetici con coro e strumenti.
- 1980 *Michaels Heimkehr* (terzo atto di *Donnerstag aus Licht*) per tenore, soprano, basso/tromba, corno di bassetto, trombone/due sassofoni soprano/tre danzatori-mimi/coro e orchestra/nastri magnetici.
- 1981 15 marzo: prima rappresentazione scenica assoluta di *Donnerstag aus Licht* (Giovedì da Luce) al Teatro alla Scala.
 Inizia la composizione di *Samstag aus Licht* (Sabato da Luce) — che verrà terminata nel 1983 —, opera per 13 interpreti musicali (1 voce solista, 10 esecutori solisti, 2 danzatori solisti), orchestra d'armonia, balletto (o mimi), coro maschile con organo; *Luzifers Traum oder Klavierstück XIII* (Sogno di Lucifero ossia Pezzo per pianoforte XIII) per basso e pianoforte (prima scena di *Samstag aus Licht*) o per pianoforte solo.
- 1982 *Luzifers Abschied* (Congedo di Lucifero) per coro

- maschile, organo, 7 tromboni (quarta scena di *Samstag aus Licht*).
- 1982-83 *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (Canto di Kathinka come Requiem di Lucifero) per flauto e 6 percussionisti (seconda scena di *Samstag aus Licht*) o per flauto solo.
- 1983 *Luzifers Tanz* (Danza di Lucifero) per basso, tromba acuta, ottavino, trampolista, danzatore, balletto (o mimi), orchestra d'armonia (terza scena di *Samstag aus Licht*).
- 1984 25 maggio: prima rappresentazione scenica assoluta di *Samstag aus Licht* (Sabato da Luce) al Palazzo dello Sport, produzione del Teatro alla Scala.

Stockhausen ha composto — fino a quest'anno — 85 opere, ha pubblicato più di 80 dischi e quattro volumi «*Texte zur Musik*» I, II, III, IV (1963-1977), Edizioni Du Mont Schauberg, Colonia.

1. Il caso Stockhausen	5
2. Un cane al concerto	13
3. Il mestiere del compositore	27
4. L'acustica	61
5. Missione Stockhausen	85
6. Le opinioni di Stockhausen	93
7. La forma e la « formula » Stockhausen	109
8. Stockhausen al servizio della musica	131
Cronologia della vita e delle opere di Karlheinz Stockhausen	147