

**Baroni Mario, « Problemi di un compositore. Conversazione con Iannis Xenakis », *Musica/Realtà* n°3, déc.1980, p. 127-143.**

Problemi di un compositore.  
Conversazione con Iannis Xenakis

Mario Baroni

1980

[127] Durante la Festa nazionale dell'« Unità » tenutasi a Bologna nel settembre scorso, e nell'ambito del ciclo di concerti di musica contemporanea Musica per la pace, si è avuta fra l'altro la prima esecuzione per l'Italia di Psappha per un percussionista (Marizio Ben Omar, nell'occasione), di Yannis Xenakis. In quella circostanza Xenakis ha avuto il colloquio con Mario Baroni che qui pubblichiamo.

D. La prima domanda viene spontanea: lei è conosciuto particolarmente per una sua tecnica compositiva (la composizione stocastica basata, se non sbaglio, sul calcolo delle probabilità) che ha sviluppato in anni ormai mitici. Possiamo parlarne un po'? Può spiegare di che si tratta? Da dove è venuta questa idea, e che conseguenze ha avuto?

R. Comincerò da una considerazione in negativo: in quell'epoca, dopo il mio arrivo a Parigi (eravamo nei primi anni Cinquanta) la musica, la nuova musica che si poteva ascoltare, era quella seriale (la dodecafonia) e la cosiddetta musique concrète di Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Dal punto di vista estetico io non capivo e non amavo questa musica; vedevo nelle composizioni di Schaeffer e Henry una tecnica interessante, ma niente di più; e la musica seriale non faceva per me.

D. Perché non faceva per lei?

R. Non mi piaceva perché echeggiava troppo da vicino un tardo [128] romanticismo tedesco spinto all'estremo che io non mi sentivo di scegliere come modello per far musica. Preferivo allora personaggi come Bartók o come Musorgskij che erano molto più in accordo con i miei antecedenti musicali, i quali avevano radici nelle tradizioni della Grecia o della Romania, nell'antico canto ecclesiastico, nel folklore. Bene. Questa è la considerazione in negativo: non potevo fare musica di quel tipo; bisognava trovare qualcos'altro.

Ma l'aspetto positivo, la motivazione reale è che io avevo ancora molto vive in testa le reminiscenze della mia giovinezza, di quando andavo in bicicletta a fare gite per le strade dell'Attica, e udivo il vento, udivo le cicale, il mare, e trovavo tutto molto bello. Naturalmente non pensavo che ciò potesse essere chiamato musica, ma ero colpito da queste cose.

Successivamente, durante l'occupazione, facevamo delle manifestazioni di piazza contro il lavoro obbligatorio in Germania, manifestazioni gigantesche, contro i tedeschi: centomila, duecentomila persone. L'organizzazione era veramente notevole: vivevamo nel paese d'Europa in cui tale tipo di lotta era il più sviluppato. Questo avveniva ad Atene. Dal punto di vista sonoro era formidabile: si cominciava con degli slogans scanditi e ritmati che partivano dalla testa del corteo e arrivavano alla coda. Quando avveniva il contatto coi tedeschi allora quelli tiravano con le mitragliatrici sulla folla; c'erano anche dei carri armati. Naturalmente le scansioni, da principio regolari, diventavano qualcosa di caotico, di fantastico, con grida di dolore, di colera; e con dei morti, naturalmente. Tutto ciò mi ha lasciato impressioni incancellabili. Ancora non era musica, beninteso; ma era sempre qualcosa di straordinario. E poi ricordo anche degli avvenimenti sonori più rarefatti, soprattutto nella notte, quando nel '44 andammo contro gli inglesi i quali avevano chiesto che la resistenza deponesse le armi. Tutta Atene era punteggiata d'esplosioni sporadiche, qua e là luci di proiettili traccianti; era un altro tipo di spettacolo, ma anch'esso straordinario.

D. In queste impressioni lei dunque identifica la matrice delle sue scelte musicali?

R. Sì, dieci anni dopo quando ero a Parigi come rifugiato politico questi ricordi, riemergevano continuamente nel subcosciente o anche nella coscienza. E allora, proprio allora, mi accorsi che si trattava di musica; ma di una musica d'altro tipo rispetto a quella che si ascoltava allora; perché le cicale il vento e la pioggia, o anche le manifestazioni di massa, erano certamente costruzioni sonore, ma diverse da tutte le altre; e la diversità consisteva [129] nel fatto che le sonorità che io avevo in testa si componevano di una grande quantità di minutissimi elementi sovrapposti e intrecciati. Sì, fu proprio questa osservazione che mi aiutò a risolvere il mio problema di compositore, perché si trattava di una musica di masse, non di una musica di linee come quella seriale.

In quell'epoca io scrissi anche un articolo intitolato La crisi della musica seriale (eravamo nel 1956)(1) [(1): Qui Xenakis se riferisce a un suo breve intervento (La crise de la musique sérielle) comparso in « Gravesano Blätter » n. 1 (1955).] in cui sostenevo che la musica seriale, a partire da basi concettualmente abbastanza semplici, arrivava però a risultati che per l'orecchio erano troppo complicati. E' impossibile seguirli; non c'è il tempo, durante l'ascolto, per capire come ogni linea sia costruita, perché l'orecchio non può rendersene conto.

D. Questa è ancora una asserzione in negativo.

R. E' una negazione che contiene però implicita la soluzione del problema. Infatti capii allora che tutta la ginnastica mentale che facevano i compositori seriali per raggiungere i risultati che ho detto, era in fondo basata su procedimenti semplici che non rappresentavano che un caso elementare di un calcolo ben più vasto e generale, che è il calcolo combinatorio e infine il calcolo delle probabilità. Dunque il calcolo delle probabilità poteva comprendere al suo interno ciò che faceva la musica seriale, ma poteva anche rendere conto in maniera molto più profonda di ciò che

avviene in una massa sonora. E i movimenti di masse sonore, questi sì, possono benissimo venire afferrati dall'orecchio umano.

D. Ciò che lei ha raccontato è sufficiente a spiegare il motivo delle sue scelte scolastiche?

R. Certo, ma c'è dell'altro. Ci sono ben altri problemi, che mi si posero immediatamente, dopo i primi tentativi e le prime ricerche: il facevo dei calcoli, (sulle altezze, sui valori temporali o sulla scelta di altre caratteristiche del suono), ma poi mi domandavo su quali principi questi calcoli si fondassero; che cosa, in fin dei conti, li giustificasse. E trovai che l'unica giustificazione valida doveva risiedere nelle strutture mentali stesse del musicista e dell'uditore. Fu a questo punto, in questa seconda fase del mio lavoro, che feci la conoscenza con i libri di Piaget sull'evoluzione delle strutture di tempo e spazio nei bambini, e mi accorsi allora che effettivamente alcune caratteristiche del suono, come ad esempio le altezze, possono essere intese (in concordanza con certe strutture fondamentali della mente umana) come insiemi dotati di una interna condizione d'ordine, tale che ogni elemento dell'insieme può [130] venire classificato in base alla posizione rispetto agli altri elementi; questa altezza, per esempio, è posta fra altre due altezze, ed è definita proprio dalla sua collocazione rispetto a quelle. Si tratta di fenomeni che corrispondono a una struttura fondamentale della mente perché si trovano non solo nella musica europea, ma anche fuori d'Europa nelle musiche orientali o africane; e non solo nella musica, ma in tutti i modi di pensare dell'uomo; e forse non solo dell'uomo, ma anche degli animali.

Le altezze dei suoni hanno dunque una struttura ordinata, e l'insieme delle altezze può essere descritto come un insieme di numeri. Naturalmente questo avviene sulla base delle capacità dell'orecchio di distinguere altezze; noi sappiamo, è vero, che le capacità percettive del nostro orecchio non sono uniformi, che la percezione delle note gravi è diversa da quella delle note acute o medie; però possiamo dire che alla base c'è sempre una struttura d'ordine intelligibile e misurabile. E ciò non vale solo per le altezze, ma anche per le durate, che possono venire ordinate anch'esse secondo principi analoghi. E per le intensità è la stessa cosa; possono essere misurate in decibel. E così via per le altre caratteristiche del suono, anche quelle meno evidenti o studiate. Questa dunque è stata la seconda tappa importante del mio studio: capire che il principio d'ordine corrispondeva a strutture mentali fondamentali dell'uomo e si trovava in Giappone come in Africa, in musica come fuori della musica.

D. Tutto ciò naturalmente da un punto di vista astratto e molto generale...

R. Infatti non bastava. Ho cercato di andare ancor più al fondo delle cose. Non esistono solo insiemi di elementi, ma anche operazioni logiche che si possono compiere con questi insiemi. Prendiamo per esempio un insieme di altezze, un gruppo di note, per intenderci; di note eseguibili su uno strumento, naturalmente. Poi affianchiamo al primo gruppo un altro gruppo di note; e queste le potremo scegliere completamente diverse oppure solo parzialmente diverse dalle altre; cioè i due gruppi potranno anche avere qualche nota in comune. Allora, immediatamente,

noi mettiamo in campo delle operazioni logiche: di conguinzione, ad esempio, o di disgiunzione, o di intersezione, oppure di combinazione fra due o più insiemi. Su tali basi possiamo costruire un intero discorso sonoro, fino ad avere una macrocomposizione compiuta. Tutto ciò si giustifica anche storicamente, perché operazioni analoghe vengono compiute anche dal musicista tradizionale. [131]

D. Può darmi qualche esempio?

R. Prendiamo il meccanismo della modulazione: il posso andare dalla tonalità di do alla tonalità di sol, e poi posso trasportare questo iniziale rapporto in zone sempre più lontane, su scale piene di diesis o di bemolle. Che cosa vuol dire allontanarsi? Perché la teoria tradizionale usa questo tipo di terminologia? Da dove viene la nozione di distanza? E' che la scala di do e quella di sol hanno tutte le note comuni tranne fa e fa diesis; dunque c'è quasi una identità. Le tonalità lontane, invece, sono definite dal fatto che l'intersezione in tal caso è nulla, o quasi nulla, perché le note in comune fra due scale lontane sono poche o non esistono affatto. Dunque le operazioni logiche di cui parliamo esistevano già nella musica del passato; le melodie e le armonie sono anch'esse frutto della stessa forma di pensiero, conseguenze delle stesse combinazioni di insiemi.

D. Dunque anche la musica tonale sarebbe in qualche modo stocastica?

R. Un momento: i miei insiemi io li ho presi neutri. Cioè non bisognava che ci fossero note più importanti di altre, perché altrimenti si sarebbe caduti di nuovo in polarità tonali. Ma proprio per ottenere tale neutralità ho introdotto il metodo stocastico, cioè il calcolo delle probabilità. Il mio insieme doveva avere i caratteri di quel movimento composito di masse sonore che prima ho descritto. Per ottenere la neutralità, per evitare le polarità tonali, io devo comportarmi come se avessi tutte le note del mio insieme dentro a un cappello e le estraessi a una a una con uguali probabilità.

Ma a parte questo, ciò che veramente conta è la qualità delle note che io metto nel cappello, perché da questa scelta iniziale dipende la colorazione dell'insieme; per esempio io posso dargli un colore più o meno tonale. Ma poi ci sono anche altre possibilità; io posso dargli una struttura libera, oppure, al contrario, una struttura fortemente organizzata. Per esempio posso mettere nel mio cappello delle note a scala. Quanto al concetto di scala, poi, bisognerebbe fare qualche precisazione: in occidente noi abbiamo oggi un'idea molto povera di scala. Per gli antichi la nozione di scala era qualcosa di molto più complesso che per noi. Se lei legge Aristosseno, vede che il modo corrispondente al nostro modo maggiore non è che un caso particolare dell'unione di sei tipi di tetracordi diversi, che possono diversamente combinarsi fra loro. Dunque in quei tempi

esisteva veramente una molteplicità, una ricchezza, [132] che oggi si è perduta. E io credo che si sia perduta per opera del cristianesimo. Il popolo comprende il genere diatonico? Bene. Tutto il resto è pagano e bisogna condannarlo. Ma la scala era una base fantastica, formidabile, di tutta la musica...

D. Ma quando lei parla di scala, intende solo la successione delle altezze, cioè usa questo termine nel senso tradizionale della parola, oppure col termine di scala intende, in senso più generale, un insieme di elementi dotati di ordine?

R. Scala di altezze, oppure di intensità; tutti gli elementi che compongono il tessuto musicale, possono essere ordinati in forma di scala, o quasi tutti. Ho scelto le altezze per fare un esempio. Ma ciò che è importante capire è che quando le mie scale le metto, come dicevo, nel famoso cappello, ho a che fare solo con un insieme di potenzialità, con delle entità, come dire?, astratte, o ancora indipendenti dal tempo. Solo nel momento in cui io le estraggo, queste entità cominciano a dispiegarsi nel tempo e ad assumere una struttura concretamente percepibile. E allora compare un altro fenomeno, perché a seconda della frequenza, cioè del numero di volte che ogni elemento compare in un'unità di tempo, la sua importanza, per chi ascolta, acquista maggiore o minor peso. Così ad esempio esistono formule melodiche, o ritmiche, o di intensità, che si ripetono e che fanno la particolarità di questo o quel modo, come avviene nel canto ecclesiastico medioevale o negli echoi della musica bizantina.

D. E il carattere di queste formule è determinato dalla frequenza con cui ogni elemento compare, dalla sua presenza percentuale rispetto agli altri elementi.

R. Esattamente, certo; invece la scala in sé è una costruzione astratta e fuori del tempo. Bene. Ma è appunto su questa base che è possibile definire il concetto di struttura in un senso più profondo. Io credo che ogni struttura musicale implichi ripetizioni e periodicità. Regola vuol dire periodicità; una legge non può esistere se il fenomeno appare una volta sola nell'eternità; bisogna che qualche cosa si ripeta, se non si dà legge. Allora si può dire che tutta la musica sia un gioco di ripetizioni e di non ripetizioni. Tutta la letteratura musicale universale è basata su questo gioco.

D. Come dice Ruwet.

Ruwet lo dice? Bene, mi fa piacere. Ma ritornando alla ripetizione c'è da aggiungere che ripetizione vuol dire simmetria, e simmetrie possono essere ottenute lavorando sulla base di gruppi, finiti o infiniti. In musica ce ne sono molti, anche se non vengono [133] chiamati col loro

nome. Io ho trovato molte cose che in musica esistono ma che sono rese esplicite e diventano consapevoli solo in altri campi, per esempio nella matematica. Le altezze formano un gruppo che è infinito (possono essere immaginate infinite nei due sensi) e la stessa cosa si può dire per le durate o per le intensità o anche per altri elementi come la densità sonora. L'organizzazione che si può dare a questi gruppi riflette appunto quel gioco di ripetizione e non ripetizione, di ordine e disordine, simetria e dissimetria in cui consiste la struttura fondamentale del discorso sonoro.

D. Pensare per strutture o per gruppi: questo mi ricorda le esperienze di altri musicisti degli anni Cinquanta, come Boulez o Stockhausen. Ma qual è la differenza fra il suo e il loro modo di concepire le strutture musicali?

R. Non so se essi hanno toccato proprio questo problema. Anzi non lo credo. E d'altra parte non credo che essi si siano applicati al calcolo esatto nello stesso modo con cui l'ho fatto io, utilizzando anche il calcolatore elettronico. E quando dico calcolo intendo regole, ripetizioni, formalizzazione delle operazioni. Non credo che essi si siano spinti in questa direzione.

D. E il suo modo di comporre è ancora oggi orientato in questo modo?

Sì. Per esempio problemi di questo tipo nascono anche quando si deve affrontare la costruzione artificiale del suono, o sintesi del suono come si dice nel gergo della computer music. Anche in questo campo è fondamentale la questione della ripetizione. Tutti sanno, da Pitagora in poi, con la tappa importante di Fourier, che ogni suono teoricamente può essere scomposto in suoni parziali che sono gli armonici. Questo è vero dal punto di vista matematico, ma ha molto l'aria di essere vero anche dal punto di vista del nostro orecchio, e tutta la problematica della sintesi del suono è basata su questo principio. Ora, gli strumenti elettronici d'anteguerra, come il trautionum, le onde Martenot, il teremin, non avevano risolto in maniera precisa il problema del timbro. Erano esperienze importanti, ma il timbro era povero dal punto di vista sonoro. Successivamente, nel dopoguerra, con la musica elettronica, ci si è posti ancora il problema, e si è anche fatta molta musica, soprattutto a Colonia; ma anche questa era ugualmente povera, sul piano del timbro. Perché? Ebbene, forse non si tratta tanto di carenze del compositore (la sua carenza più grave nasce naturalmente quando egli non conosce a fondo i problemi [134] tecnici), quanto piuttosto di un'altra circostanza essenziale: che tutte le esperienze in questo campo sono sempre partite dal semplice per raggiungere il complesso, dimenticando che la musica è di fatto e subito una cosa complessa e che la semplicità o la semplificazione derivano dallo sforzo che fa l'uomo per ridurla a schema razionale. Quando l'uomo ha inventato la melodia non l'ha fatto per aggiunta di elementi semplici, ma l'ha per così dire estratta in blocco dal magma dei rumori e dei suoni già esistenti. E siccome la musica più recente ha utilizzato in maniera sempre più intensa sonorità bizzarre, ricche, interessanti, diverse, allora la cosa importante non è oggi la regolarità, ma l'irregolarità timbrica. In conclusione: la sintesi del suono non va fatta per accumulo e partendo dal semplice, ma va fatta al contrario iniettando

semplificazioni in un insieme complesso. Questa è stata la mia idea, e l'ho espressa dieci anni fa in *Formalized music*, la versione americana di *Musiques formelles* (2). [(2) Y. Xenakis: *Musiques Formelles*, « Stock », Paris 1981 (riedizione della I versione del 1963); *Formalized Music*, Indiana University Press, Bloomington-London 1971; vedi inoltre *Musique-Architecture*, Casterman, Tournai 1976; *Arts-Sciences: Alliages*, Casterman, Tournai 1979.]

D. Lei pensa che la sintesi artificiale del suono sia già in grado di produrre buoni risultati dal punto di vista musicale?

R. E' molto facile col calcolatore costruire delle curve di pressione-tempo articolate e irregolari. Esiste tutto un campo della fisica e della matematica che porta il nome di movimento browniano o *random walk* in inglese (in francese non c'è nome; si potrebbe chiamarlo *marche aléatoire*; veda lei per l'italiano) che può creare, soprattutto con il calcolatore, delle linee complesse, cioè delle curve pressione-tempo che sono dei veri e propri rumori. Ma qualsiasi rumore è funzione delle probabilità di ricorrenza di ogni elemento della sintesi in ogni singolo istante, e dunque dipende dalle ripetizioni che lo caratterizzano. L'orecchio ha questa facoltà formidabile: di riconoscere la ripetizione in forme microscopiche (la frequenza, l'altezza) e in forme macroscopiche (le simmetrie).

Io ho costruito dunque una macchina (astratta, beninteso, un calcolo di probabilità) capace di manipolare molti elementi, e di ripeterli, ma con cabiamenti costanti a ogni ripetizione. In questa sede mi è difficile entrare in particolari tecnici, tuttavia posso dire che con sistemi di questo tipo ho ottenuto risultati interessanti e li ho utilizzati per esempio nella musica di *Diatope*, uno spettacolo che ho fatto a Parigi.

D. Fra le prime esperienze stochastiche e l'utilizzazione del calcolatore c'è di mezzo l'epoca della musica elettronica, diciamo, tradizionale. Ma a lei questa non interessa molto, a quanto mi par di capire. [135]

R. Sì, ho fatto qualcosa, ma non musiche con i generatori di frequenze. Ho usato soprattutto suoni e rumori registrati dal vivo.

D. Ho l'impressione però che nella computer music abbiamo spesso a che fare con gli stessi inconvenienti di povertà timbrica che lei lamentava prima nell'elettronica degli anni Cinquanta.

R. Certo, certo. Bisogna ricordare sempre che per far musica non è sufficiente fare suoni.

Tutti coloro che utilizzano il calcolatore si sforzano anzitutto di produrre suoni più o meno riusciti; in qualche caso i risultati sono relativamente poveri; si arriva a degli amalgami che ricordano appunto la musica elettronica degli anni Cinquanta. Ma il problema non è questo. I veri problemi della computer music sono quelli della macrocomposizione; e non sempre questi problemi vengono tenuti nella considerazione dovuta. Del resto anche la nostra musica strumentale in genere è ancora molto povera; e questo succede perché lo sviluppo delle idee si avvale di principi arcaici, tratti dall'esperienza della musica lineare, o melodia o armonica. Per cambiare occorrono approcci diversi e nuovi. Mi spiego: supponiamo di avere dei suoni, strumentali oppure ottenuti con una sintesi elettronica. Che cosa fare con questi suoni? Ci devono essere, ad esempio, delle ripetizioni; c'è il problema del rinnovamento di questo o quel suono. In questo campo non si può più procedere, oggi, per semplici, intuizioni. Bisogna esplorare vie nuove che possono essere fertili di risultati adeguati. Le dò qualche esempio: potrei ordinare i suoni che ho scelto, in modo completamente casuale, con casualità libera; oppure potrei scegliere una possibilità più costruita: utilizzare una memoria, per esempio una catena di Markov. Se le catene markoviane non possono creare una lingua parlata, come dice Chomsky, possono però venire utilizzate in musica, anche a un livello relativamente macro-compositivo, cioè al di là dei suoni singoli; per esempio si possono ottenere costruzioni con degli imbottigliamenti di catene markoviane, una che contiene l'altra, a livelli gerarchici sempre superiori. Questa è una direzione che io ho esplorato; e si potrebbe andare anche molto più a fondo. Ma ne ho tentate anche altre; l'uso dei gruppi, per esempio, che costituiscono altri tipi di strutture, un'altra famiglia di possibilità.

D. Dove ha trovato gli ambienti più adatti allo sviluppo di queste esperienze?

R. Ho lavorato in Francia e negli Stati Uniti, all'Indiana University.

D. E nel futuro, diciamo nel futuro immediato, lei pensa [136] che lo sviluppo musicale si baserà soprattutto sull'uso della tecnologia e che quest'uso sia indispensabile, oppure che anche musiche non tecnologiche possano avere un loro spazio?

R. Oggi il ventaglio delle musiche possibili è molto ampio: va dalle musiche-tradizionali locali alla musica pop, al jazz di origini nere, alla musica d'intrattenimento, alla musica classica dei secoli passati, alla musica d'avanguardia. Io penso che tutta questa ricchezza non potrà certo ridursi, a meno che non si affermi nel mondo una specie di fascismo universale o un nuovo tipo di cristianesimo conservatore che faccia piazza pulita di tutto... Ma ciò che oggi manca non è la varietà; è il pensiero musicale, la riflessione sulla musica. La gente ascolta la musica come qualche cosa che non ha a che fare col pensiero: si lasciano prendere, ma non riflettono. Per



questo, io credo, c'è oggi una tale confusione nel gusto. La gente non sa distinguere ciò che conta da ciò che non conta; confonde, dice che è la stessa cosa...

D. Manca di consapevolezza critica, insomma. Ma lei si riferisce all'ascoltatore anonimo, all'uomo medio, o anche ai musicisti, agli specialisti?

R. Gli specialisti, i critici in particolare non sono poi tanto diversi dall'uomo della strada. Chi è il critico? E' quello che il giorno dopo deve esprimere pubblicamente la sua opinione su ciò che ha ascoltato; e la sua opinione non può non avere profondi legami con quella del pubblico; il critico stesso deve tener conto del fatto che sta parlando a un pubblico che a sua volta ha delle opinioni. Del resto ci sono oggi, come ci sono stati in passato, dei critici incompetenti. Si possono leggere dei monumenti di stupidità in certe critiche del secolo scorso su Beethoven, su Verdi, su Chopin...

D. Lei ascolta molta musica?

R. No; sono troppo preso dal mio lavoro. E poi non voglio lasciarmi influenzare. Ma quando lo faccio, ascolto con molta concentrazione.

D. Oggi si discute e si polemizza su alcune tendenze americane o tedesche occidentali: sulle musiche ripetitive o su quella che chiamano musica neo-romantica. Lei cosa ne pensa?

R. La ripetitività è una conseguenza dei contatti che gli Stati Uniti hanno avuto con le musiche di paesi orientali, e anche dell'Africa. E' comunque una conseguenza pallidissima, perché tutta la ricchezza musicale di quei paesi è stata qui completamente appiattita. Le musiche ripetitive sono una vera miseria: ridicole dal [137] punto di vista armonico, inesistenti dal punto di vista del ritmo. E' un'arte minimale, più vicina alla musica leggera che ad altro. Per la musica neoromantica poi si tratta solo di impotenza di invenzione.

D. Lei non crede che c'entri il rapporto fra musicista e pubblica?

R. Questo è un problema che riguarda la persona del compositore. Non è un problema che riguarda la musica.

D. Ma lei come vive questo rapporto? Farsi capire è importante?

R. Sarò troppo ottimista, ma penso che una musica, quando è buona (e io non so chi debba deciderlo) viene comunque compresa dal pubblico. Se una cosa lo tocca realmente da vicino, allora questa cosa viene capita e apprezzata. Guardi l'arte dell'antico Egitto: anche dopo la scomparsa degli egiziani è stata ritrovata e apprezzata dalle civiltà successive. Nella valutazione dell'arte ci sono interruzioni, ci sono rotture, ma c'è anche una fondamentale continuità. La capacità di comprensione del pubblico è statistica e diacronica.

D. In che senso statistica?

R. Non si tratta di questo o quell'individuo, ma è l'insieme, il complesso sociale che determina l'apprezzamento. La mia esperienza dell'arte del passato e di quella di oggi credo comunque che giustifichi un mio atteggiamento di fondo: quando io compongo non lo faccio per far piacere a questo a quello; si tratta solo del mio rapporto con la musica; io sono il solo a decidere se questo o quell'aspetto della composizione è importante o meno; nessuno può venirmi a dire: fai questo o cambia quello. E io penso che proprio in questa libertà stia il privilegio supremo dell'artista; e sono anche convinto che questo non debba essere un privilegio dell'artista, ma una facoltà che dev'essere conquistata per tutti. E qui torniamo alla questione dell'uomo della strada; è assolutamente necessario avere attorno a noi uomini consapevoli e padroni di se stessi. Siamo al punto fondamentale: quello del ruolo dell'arte nella società, dei suoi rapporti con la scienza, dei suoi rapporti con la vita quotidiana.

D. Ma lei pensa davvero che questo pubblico che muta e si sviluppa sia un'entità statisticamente distribuita? non le pare che esista una selezione sociale determinata da fattori di classe?

R. Certamente; ma oggi in maniera meno acuta di una volta, perché tutti hanno la radio e dunque il contatto con la musica [138] è molto più ampio e aperto. Anzi, sono convinto che rispetto ai programmi radiofonici o televisivi la gente in genere chiederebbe qualche cosa di più e qualche cosa di diverso. Io son sicuro per esempio che anche in occasioni come queste grandi Feste dell'Unità il pubblico accetti e richieda nutrimenti intellettuali in misura maggiore di quelli che gli vengono proposti.

D. Ma le manifestazioni di Musica per la pace...

R. Costituiscono una piccola parte del Festival qui a Bologna. Comunque bisogna stare molto attenti al rischio di sottovalutare il pubblico. Le televisioni trasmettono dei films scadenti o degli spettacoli stupidi perché pensano che ciò corrisponda al livello intellettuale del pubblico; ma io sostengo che non è affatto vero.

D. Intorno al Sessantotto il movimento studentesco in Europa e fuori d'Europa ha posto particolare attenzione ai problemi della cultura; della diffusione e anche dei contenuti della cultura. Lei come ha vissuto questo periodo?

R. Senta: nel '68 ero negli Stati Uniti, ma gli studenti di musica avevano scritto sui muri di Parigi: « Nous voulons pas de Gounod, nous voulons Xenakis ». Ho scritto anche, in quell'epoca, un pezzo per coro che si chiama Nuits e che è dedicato ai prigionieri politici di tutto il mondo. Era un brano politico, se lei vuole, ma la musica non aveva niente di politico; era musica e basta, anche se tutti guardavano più alla dedica che al resto. Ma io non fui troppo toccato da questa ondata perché avevo già vissuto in giovinezza una stagione politica ben più dura e poi perché avevo letto Marx e avevo visto che coloro che si proclamavano marxisti avevano prodotto la zdanovismo e il realismo socialista e stavo anche vedendo che queste stesse tendenze venivano riprese nel '68 in modo più o meno gauchiste, ma sempre molto, troppo settario. Io so che queste tendenze hanno distrutto l'arte in Unione Sovietica, l'hanno portato lontano e indietro. Una società che non inventa immagini nuove è una società perduta; non si può creare in politica o nelle relazioni sociali senza creare anche in campo artistico o scientifico. Si tratta di un tutto armonico; i dirigenti che non si rendono conto di questo sono gente in scatola o gente mutilata.

D. Da una decina d'anni si sono sviluppate però delle proposte sperimentali di qualche interesse: le faccio l'esempio degli spettacoli in piazza, o della musica che utilizza anche l'ambiente per manifestarsi, o che comunque è collocata fuori dalla routine del concerto. [139]

R. Credo che l'ambiente giochi un ruolo importante nell'ascolto della musica, e è vero anche che le sale da concerto seguono un modello che può non essere il solo possibile; e il pubblico in posti diversi sente qualche cosa di diverso. Ma l'importante nell'ascolto musicale è la capacità di concentrazione; non è l'ambiente o il gesto dell'esecutore, ma è il rapporto diretto che si stabilisce fra il suono e la mente dell'uditore.

D. Allora lei non è d'accordo con quei giovani che pensano alla musica come a uno strumento di coesione di gruppo, a un modo per sentirsi vicini.

R. Questo è un epifenomeno, a mio parere. E' come quando si va in guerra e si cantano canzoni patriottiche: si prende coraggio, ma in questo caso la musica non c'entra. I cantanti che gridano o che si agitano sono magari simboli di virilità o di femminilità, oppure, che so, simboli di esotismo, di aspirazione verso la libertà, il potere; ma a mio parere qui la musica non conta e non c'è. E' naturale che la gente si trovi facilmente sull'onda di un ritmo; fra l'altro dà un senso di sicurezza. Però bisognerebbe indagare anche sulle ragioni dello stare insieme: se si tratti di democrazia oppure se si tratti della sua negazione, di una sorta di servitù. La stessa cosa succede coi partiti: che cosa vuole dire partito? Se vuol dire che quando non si è d'accordo ci si obbliga ugualmente a seguire la volontà degli altri, allora questa è una rinuncia alla libertà individuale che io trovo intollerabile. Si costruiscono così delle persone che possiedono disciplina, che marciano tutti nella stessa direzione, ma ciò è contrario alla natura dell'uomo; o perlomeno penso che dovrebbe esserlo, anche se è vero che certe tendenze gregarie sono presenti purtroppo in molte persone. Si vuol dire che l'unione fa la forza, ma bisogna stare attenti: ci sono cose in cui è necessario essere con gli altri, tutti insieme, e altre cose in cui bisogna essere contro, anche se ciò può costare caro. E' un'indicazione di spirito critico, di libertà, alla quale non si deve rinunciare, né in campo artistico né in quello politico o sociale.

D. Siamo tornati al problema della libertà individuale al quale lei mi sembra molto sensibile.

R. E' una questione fondamentale. L'arte è il campo in cui l'uomo può esercitare e raggiungere la sua più grande indipendenza. E' chiaro che questa può essere esercitata anche in altri campi, in quello della scienza, ad esempio, o in quello delle relazioni sociali, quando si inventano relazioni nuove. Ma la scienza si basa esclusivamente [140] su inferenze, cioè su formalizzazioni logiche, alle quali la sperimentazione avrà poi il compito di fornire eventuali conferme, di dire: sì, questa inferenza è corretta, la teoria funziona, eccetera. Anche nel campo artistico ci sono inferenze e c'è la sperimentazione, perché anche qui bisogna vedere con gli occhi e sentire con gli orecchi, se si vuole che l'opera d'arte sia qualche cosa di vivente; ma in più, rispetto al campo della scienza, ci sono libere e al tempo stesso più misteriose.

D. Che tipo di cose?

R. Veda: tutti i compositori, compresi quelli antichi, stanno continuamente a dire: io ho

composto così e così, ho usato questo o quel materiale, ho utilizzato una certa tecnica... ma all'interno di questa costruzione, anche senza saperlo o volerlo, essi metono molte altre cose che non si possono scoprire col tempo; e questo è senza dubbio il senso più profondo della musica e dell'arte, è l'espressione di una libertà globale che è molto più vasta e più ricca di quella dello scienziato. Io poi sono contrario, nettamente contrario all'idea che l'esercizio di questa libertà debba essere lasciato agli artisti, come se questi dovessero costituire una categoria di individui privilegiati. Tutti gli uomini hanno gli stessi diritti, anche se hanno disposizioni personali diverse, e dunque, se vogliamo veramente realizzare una convivenza democratica, dobbiamo offrire a tutti indistintamente queste possibilità. Bisogna che l'esercizio dell'arte l'esercizio creativo dell'arte, si diffonda, discenda, per così dire, in mezzo alla gente; e non parlo di suonare uno strumento, di eseguire le musiche di Bach o di non so chi, ma parlo di far musica, di comporla, di pensarla.

D. Ma per comporre musica occorrono strumenti tecnici, ci vuol tempo e fatica; lei non pensa che in questo campo sia indispensabili una particolare professionalità?

R. No, anche i non professionisti possono farlo.

D. E come?

R. Credo che la tecnologia possa dare una risposta a questo quesito. Si tratta solo di facilitare un contatto opportuno con gli strumenti adatti. Come si è imparata finora la composizione? Uno doveva intanto cominciare a suonare uno strumento, poi doveva apprendere la notazione e la lettura e poi passare attraverso tutte le trafale che sappiamo. Ma ciò avveniva solo perché non esistevano apparecchiature come quelle che la tecnologia può offrire oggi; apparecchiature per le quali non c'è bisogno di imparare la [141] notazione o di dedicare ore a esercizi fisici, ma che lasciano invece tutto il tempo necessario alla progettazione e al pensiero.

Al Cemamu (3)[Si tratta del « Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales » fondato da Xenakis a Parigi nel 1966. L'indirizzo attuale del Cemamu è 17, rue Victor Massé, 75009 Paris, tel. 8787284.] abbiamo costruito uno strumento di questo tipo; non è l'unico possibile e fra l'altro è ancora in una fase iniziale di sperimentazione, ma è l'apertura di una via, questo è certo. E' un sistema che permette, scrivendo, tracciando segni su uno schermo, di dialogare con la macchina che produce il suono; anche i bambini, oltre naturalmente agli adulti, lo possono usare senza difficoltà. Disegnano, ascoltano ciò che hanno disegnato, possono correggere quanto hanno fatto, e tutto questo contribuisce a sviluppare il loro senso critico. Non si devono scrivere note, ma linee; la decisione passa direttamente dal cervello alla mano; è una subordinazione totale della tecnologia al corpo e al senso musicale dell'utente. Questo strumento,

che fra l'altro non costa molto, potrebbe benissimo essere messo a disposizione dei ragazzi nelle scuole; e non nei Conservatori, che sono dei ghetti, ma nella scuola di tutti, a disposizione dell'educazione nazionale, là dove si insegna la matematica o la fisica perché si ha bisogno di tecnici e operai per far andare la gran macchina della produzione industriale. Ma se si pensa che l'arte (che è ancora nel ghetto come lo era nei secoli passati) è necessaria anch'essa al genere umano, proprio in virtù di quei formidabili strumenti di creatività e libertà che è in grado di sviluppare, allora bisogna dire che non solo è utile, ma è necessario introdurre nelle scuole macchine di questo genere, mezzi di creazione diretta come questi.

D. Secondo lei si potrebbe risolvere in questo modo il problema dell'educazione musicale?

R. In un certo senso sì; ciò che si fa col disegno non si capisce perché non possa essere fatto con la musica, senza dover imparare la tecnica di uno strumento: non è questa l'educazione musicale. Educazione musicale è ben altra cosa: è imparare a pensare la musica, a comporre con i suoni, con spirito critico. E solo la tecnologia moderna, con l'aiuto dei calcolatori può offrire strumenti adatti.

D. Il vostro strumento può essere già direttamente utilizzato? si potrebbe già impegnarlo nelle scuole?

R. Faremo una dimostrazione al Festival di Lille in novembre, con degli animatori d'arte locali, con dei bambini di 7-8 anni e anche con degli adulti, con dei coreografi che potranno immaginare direttamente le tracce musicali per i loro passi di danza. Faremo un'esperienza multipla, anche se lo strumento richiede, oggi, ulteriori [142] perfezionamenti. Ne ho parlato perché si tratta di un punto di vista necessario, e non solo per la pedagogia, ma anche per un musicista che voglia utilizzare gli elaboratori elettronici. In generale il compositore (e questo ad esempio è il grande inconveniente dell'Ircam di Parigi) non è capace di usare le macchine, di dialogare efficacemente con quelle, ha dei problemi di contatto che di solito vengono mediati attraverso i programmatori, i tecnici, e i loro sistemi di schede perforate. Ma di norma mancano al musicista anche i concetti matematici e fisici necessari; i compositori non hanno una formazione adeguata e per questo si trovano impotenti di fronte alla macchina. Ma se le decisioni dipendono dalla mano e dallo schermo su cui la mano agisce, allora questo ostacolo non c'è più e il risultato si può avere direttamente. E poi per costruire questa macchina non occorrono attrezzature particolarmente sofisticate; si può farlo coi materiali che si trovano in commercio; si potrebbe facilmente produrla anche su larga scala.

D. Lei ha fatto una critica precisa all'Ircam. Ma al di là di queste obiezioni tecniche, che cosa pensa dell'istituzione nel suo complesso?

R. Prima di tutto l'Ircam riceve troppi soldi e agli altri istituti, non resta quasi niente, al paragone. All'Ircam arrivano ogni anno un miliardo e seicento milioni di franchi, e a noi quaranta milioni. E' un istituto enorme, che occupa uno spazio eccessivo, e per di più è troppo centralizzato. C'è un gruppo che ci lavora, ma la ricerca non può vivere su un gruppo. Occorrerebbero centri diversi; è assolutamente indispensabile facilitare questa libertà d'espressione; altrimenti un buon uomo può dire: bisogna fare così e così, e tutti gli altri, zitti, fanno quello che lui vuole. Inoltre i risultati, il metodo, la linea di condotta che ha voluto Boulez, sono a mio avviso sbagliati. Io lo capisco, perché quando si è aperta questa possibilità lui ha cominciato giustamente a interessarsene; ma non aveva un'esperienza personale in questo campo, non ci aveva riflettuto abbastanza. Allora che cos'ha fatto? Ha comperato delle macchine, certo le migliori che ha trovato; ma non ha saputo organizzare il tutto con fini precisi e medianti. Non basta avere le macchine bisogna avere anche progetti precisi per la loro utilizzazione.

Recentemente Boulez ha preso, o meglio ha ripreso contatti con me per avere la mia collaborazione all'Ircam. Io avevo avuto già un'esperienza non molto proficua con questa istituzione, una [143] decina d'anni fa; così non mi sono dimostrato proprio entusiasta, e gli ho detto che l'Ircam non solo era una sorta di cassaforte, ma che le cose che ne uscivano non erano poi così interessanti, che non vi erano stati affrontati alcuni problemi importanti, come quello delle macrostrutture, che non vi era nato un autentico pensiero musicale e che infine c'erano anche degli inconvenienti tecnici minuti: per esempio i vari studi che si disturbano a vicenda...

D. Allora, la collaborazione non c'è stata.

R. Sì, l'ho invitato a fare musica da noi e lui m'ha invitato a farne da loro. Adesso vedremo; non abbiamo ragione di tenere cattivi rapporti; del resto questi contatti e colloqui durano ormai da qualche mese. Si può benissimo collaborare conservando ciascuno la sua indipendenza. D'altra parte con tutti i soldi che ha, l'Ircam potrebbe facilmente realizzare un sistema come il nostro.

D. Per concludere e forse per riassumere questa conversazione, qual è la cosa che le sta più a cuore, fra tutte quelle che oggi m'ha detto?

R. C'è una cosa che mi preme sottolineare, ed è la mia profonda convinzione che l'arte può e deve avere una funzione essenziale nella società di oggi, purché si creino strumenti efficienti di educazione e purché si tenga conto dell'importanza della tecnologia nella realizzazione di questi

progetti.