

[53]

A colloquio con Iannis Xenakis protagonista della musica d'oggi:
l'universo, il tempo, lo spazio, il mare

LA MEMORIA PER INVENTARE, LA SCIENZA PER TRASFORMARE

Personaggio

Del mio primo incontro con Xenakis, a Siena, mi ricordo le sue scarpe bianche e gialle; quel suo senso di coerenza, di certezza, per il quale avrebbe potuto parlare, indisturbato, sia davanti ad un folto pubblico che in un'aula vuota; un attimo di silenzio prima di dirmi che: «La violenza è l'unità di tempo»; e quel suo modo quasi infantile di sorridere davanti ad una strada in discesa: «Ci vorrebbero dei pattini a rotelle!». E poi calcoli, progetti, musica ancestrale che ti prende alla bocca dello stomaco, e ritmi, conversazioni interrotte... Il tempo trascorso con Xenakis aveva perso ogni stratificazione.

Sono passati alcuni mesi e adesso mi trovo a Parigi.

L'atelier di Xenakis è in rue Victor Massé, in un vecchio palazzo dalle scale di legno. In questa strada, una volta, abitavano artisti famosi e dall'atelier di Xenakis si vedono tegole, comignoli, squarci che ricordano i films di René Clair. L'atelier è pieno di carte, partiture, libri; c'è anche un pianoforte e Xenakis sembra essere capitato lì per caso. Mi vengono in mente i suoi progetti di fantastiche città alte cinque o sei chilometri (città a doppia curvatura, a forma continua); le geometrie contorte del Pavillon Philips dove i suoni rimbalzavano come in una grossa scatola per musica; ed i suoi sogni di colorare cieli notturni, aurore boreali, e di unire con un filo di luce la Terra alla Luna. Sogni? Idee, piuttosto. Nel 1972 il Polytope de Cluny, uno spettacolo di suoni e di luci (seicento flashes elettronici, tre lasers, specchi fissi o movibili, nastro magnetico a sette piste trasmesso da dodici altoparlanti) replicato per sei mesi, quattro volte al giorno, è stato visto da novantamila persone... Comunque parlare di queste cose non avrebbe senso se alla base di tutto non vi fosse un autentico musicista.

Può fare una presentazione di se stesso?

No, non mi posso presentare, perché per fare questo bisognerebbe che conoscessi le mie caratteristiche.

Io non mi sono mai esaminato. Perché? Ma perché guardo altre cose! (Ride).

Quali sono le connessioni fra la sua musica e le scienze (architettura, matematica) e fra la sua musica e la filosofia?

Bisogna dire che io penso, pensavo e continuo a pensare di fare le cose... Navigo in questi domini, sia sul piano del pensiero che su

quello dell'azione... Fare delle cose pensando, utilizzando dei mezzi che esistono o che bisogna trovare. Per esempio, quando dovevo controllare un'idea nuova (ma sono già passati venticinque anni), un'idea di musica derivata non da linee polifoniche, ma da grandi masse d'avvenimenti sonori isolati (come Metastasis e Pithoprakta), ho dovuto trovare uno «strumento» di controllo nella statistica e nel calcolo della probabilità. Questa parte della matematica era una necessità che veniva dai problemi di composizione della musica, d'idea musicale (ma le idee musicali non erano tradizionali).

Il mito, gli archetipi, la Grecia nella sua musica.

Le origini... Sono molto lontane. Per quello che riguarda la Grecia posso dire che mi ero fabbricato una vita che non esisteva leggendo i testi di filosofia, di poesia, perché detestavo quello che mi circondava (tranne la natura e le antichità).

Non era un fatto obiettivo, ma vissuto e che esplorava quelle connessioni ma in un mondo che non esisteva più. Cioè i rapporti della vita quotidiana con il pensiero, con i mezzi d'investigazione scientifica e l'arte soprattutto: cercavo d'immaginare come si sarebbero mosse tutte quelle statue ammirevoli, come avrebbero parlato, il suono della voce...

Ma questa armonia (poiché non c'erano catastrofi, nè cattiverie nel mondo che mi ero costruito) più tardi servì come una sorta di cemento.

Qual'è il primo ricordo musicale di Xenakis?

E' un aneddoto per me. Un giorno ero in una stanza (avevo forse quattro anni), e vedo mia madre che entra con un sorriso. Lei nascondeva qualcosa dietro la schiena. Mi dice: «Ecco cosa [54] t'ho portato!» ed io guardo incantato, come tutti i bambini che s'aspettano d'avere un regalo e... era un piccolo flauto. E questo piccolo flauto, naturalmente, non sapevo come suonarlo e allora lei mi ha mostrato: ha soffiato dentro e ne ha tratto qualche suono. E questo mi aveva molto impressionato, perché me ne ricordo ancora.

L'opera ad Olimpia.

Non ho fatto un'opera ad Olimpia, ma ho scritto musica per delle tragedie antiche a Epidauro: le Coefore di Eschilo, Elena di Euripide, poi una musica che non è mai stata rappresentata, perché ho litigato col direttore del teatro, per Edipo a Colono (un corale che si esegue indipendentemente) e infine Medea di Seneca che è stata data qui a Parigi.

Definizioni

Adesso le dirò delle parole e la prego di darmi una sua definizione di queste parole in rapporto anche alla musica. Violenza.

La violenza è un cambiamento di stato brutale subito da qualcuno.

In musica la violenza è questo: la modificazione che il tempo apporta nelle arti.

Spazio e tempo.

Nel dominio della musica abbiamo uno spazio astratto, che può essere costruito matematicamente e fisicamente, a più dimensioni, basato su delle caratteristiche del suono quali l'altezza e l'intensità, che hanno, a loro volta, delle strutture. Per esempio le altezze hanno delle strutture «d'ordine totale» e questo significa che essendo date tre altezze differenti, distinte, si è capaci nel mondo intero di dire: una delle tre si trova fra le altre due; cioè di classificarle, di ordinarle totalmente come i punti di una retta spaziale.

Il tempo ha una natura doppia: da una parte è la cosa che fugge, che non può essere trattenuta; in un altro senso lo sforzo dello Zen è di dire: qui e adesso. E «adesso» significa: in questo istante preciso per resistere contro questo flusso, questa fuga delle cose.

Come dice Eraclito: «Non si può ritornare allo stesso punto, non si può rivivere la stessa cosa»... Un movimento perpetuo.

Il tempo e il musicista: questo è un problema molto importante e che esiste da sempre, perché il musicista (compositore, esecutore) conta il tempo come un fisico, con l'orologio e questo significa che anche gli istanti sono classificabili. E grazie alla memoria, si può estrarre una nozione di flusso temporale che è quello della durata, e si può conservarlo nella memoria; dunque si può giocare con il tempo come se non ci fosse un flusso in un senso unico. Si può dire: un'ora domani è la stessa cosa di un'ora ieri: è un intervallo. Ma, naturalmente, ieri non può essere domani, ma l'intervallo sì. Questo è interessante.

Logica e caso.

Ci sono molti modi di parlare del caso. In senso informatico, il caso è sinonimo di ricchezza di possibilità di cui bisogna sceglierne una. Quando, per esempio, si dà un numero irrazionale p , se non si conosce la serie, i termini, non si può dire se è dovuto al caso o ad un insieme di regole. Bisogna che io calcoli e dia ogni volta la cifra che viene dopo. Questo fenomeno è ben conosciuto in matematica e volendo, è valido anche nel dominio estetico ed è questo che, del resto, ha originato la riflessione sul caso. La definizione del materiale sonoro è un gioco fra ciò che è prevedibile e ciò che non lo è. Ma c'è una domanda ancora più generale: in un «luogo dato» e in un «momento dato» è possibile avere, di colpo, qualcosa che nasca dal nulla? E per conseguenza il corollario: «Ci sono delle cose che possono sparire, completamente sparire?».

La logica come etichetta, d'un modo di pensare, d'una costruzione mentale. Bisogna chiedersi se le regole della logica sono di natura genetica profonda o se sono acquisite: io penso che entrambi i casi

siano validi. Comunque, tutto quello che conosciamo del mondo attuale è basato su questo edificio logico, sperimentale e teorico, su questi ruoli mentali; e se questi ruoli mentali sono modificabili, forse potremmo scoprire delle cose del tutto differenti e cambiare la nostra visione scientifica del mondo.

Evoluzione.

L'evoluzione è una modifica nel tempo. Ma un esempio di evoluzione al di fuori dal dominio temporale può essere questo: se guardo le tegole del [55] tetto che è davanti a me, vedo che ci sono delle differenze fra le tegole. Nello spazio c'è un'identità, la tegola, e questa identità è ripetuta diverse volte e ad ogni ripetizione non è la stessa forma e lo stesso colore. Dunque c'è un cambiamento, dunque c'è un'evoluzione spaziale senza che il tempo intervenga.

Può spiegare la sua evoluzione musicale negli ultimi anni?

No, non credo. Rifletto sulle cose che faccio, ma non su me stesso. Sarebbe fare della psicoanalisi e non mi piace.

Guardando una delle sue partiture, può dirmi come ha scruto, sviluppato e costruito questa partitura?

In generale posso dire solo alcune cose, ma non tutte; perché molte cose che ho deciso nel fare la partitura, non sono emerse a livello cosciente. Non posso dire: faccio questo, perché ... Ma semplicemente: ero questo. Senza perché. Penso che ci si creino delle illusioni quando si crede d'aver costruito qualcosa secondo un insieme di regole o di teorie: è vero forse in parte, ma non completamente; perché la qualità artistica non può essere delimitata. Mi ricordo che, una volta, al museo di Brooklyn ho visto dei bassorilievi egiziani e uno di questi era diverso dall'insieme: molto più interessante; più forte; e le note spiegavano: «Questo è stato fatto da un maestro; gli altri sono delle copie». Sentire che si trattava dell'opera di un maestro, riporta a quello che dicevo prima: la qualità artistica non ha bisogno di giustificazioni, ma la si sente comunque.

Posso dire una cosa? Ho fame!
Ha fame? Bene, allora andiamo!

A volte la luce diventa violenza. Il sole inonda Pigalle e ci ricopre come un magma. Entriamo in una brasserie non molto affollata: è già tardi per mangiare. Ci accomodiamo ad un tavolo all'aperto.

Anche i ricordi, a volte, diventano violenza: la guerra, le torture, la rabbia... E Xenakis con voce sommessa, tranquilla, racconta di quando, per mesi, ha vissuto braccato come una preda; oppure quando ha cambiato identità per sfuggire alla condanna a morte ed è arrivato qui, a Parigi, dove ha continuato, per un certo periodo, a celarsi sotto falso nome. E poi l'incontro con Le Corbusier: un rapporto fatto di contrasti: l'amore per l'architettura, le forme,

la luce. E i suoni, non molto distanti, che affioravano dalle forme, dalle linee, dalla luce. Ancora la luce. Ci soffermiamo a riflettere. Anche il silenzio può essere una vibrazione.

Gli incontri

Adesso dirò dei nomi: incomincio con Le Corbusier.

Con lui ho imparato a comprendere e a fare l'architettura. E' stato il mio primo conflitto importante di personalità. Poi non ne ho più avuti. Il solo e unico.

Edgar Varèse.

Ho ascoltato la sua musica e l'ho conosciuto quasi simultaneamente (nel 1953, credo) in occasione de La création de Désert. In musica era una delle più grandi immaginazioni del XX secolo.

Il serialismo e Pierre Boulez.

Nel 1955 ho scritto un articolo La crisi della musica seriale dove mostravo che c'erano delle contraddizioni interne nelle idee che preconizzavano allora gli epigoni di Schönberg, Webern e Berg; cioè tutti i neoseriali che dominavano la vita musicale e dell'avanguardia e che hanno cercato di costituire una sorta d'imperialismo estetico.

La rivalità con Boulez.

Da parte mia non c'è nessuna rivalità, perché non facciamo del tutto la stessa musica.

Ma gli ostacoli?

Allora, quando lui aveva (il) potere, dopo che è partito dalla Francia e altrove, senza dubbio ha messo anche degli ostacoli: questo è certo. Ugualmente ha diretto una, due volte le mie opere, senza chiedermi nulla. Poi, in seguito, avremmo dovuto collaborare insieme a questo progetto dell'IRCAM, secondo la volontà di Pompidou, e questo non si è fatto per delle ragioni che ignoro (ma credo che principalmente sia dipeso da parte sua) e poi, essendo attualmente in difficoltà, Boulez mi ha ridomandato la collaborazione.

Quale causa, quale ragione l'ha fatta schierare contro il serialismo?

Quando la musica seriale diventa troppo complicata, come nel caso di [56] questi seguaci di Schönberg, Webern era illusorio dire che si potevano seguire le linee, la serie e comprendere tutta la ginnastica combinatoria che vi era dietro, e che quello che appariva all'ascoltatore medio era un effetto statistico. E allora, in quel caso, perché non utilizzare un altro modo di avvicinarsi alla musica servendosi dei calcoli di probabilità?

Come concilia l'attrazione delle formule matematiche con la componente arcaica che è presente nella sua musica?

Forse perché io sono arcaico...

Avendo subito degli influssi differenti (musica bizantina, rumena) io ero molto vicino alle musiche extra-europee e quando ho ascoltato per la prima volta della musica indù, sono rimasto entusiasta. Si era agli inizi degli anni '50 quando nessuno, o quasi, conosceva questa musica.

La matematica e la musica non sono mondi separati: si trovano i legami. Come nella bomba atomica (che per definizione è una cosa fisica, un'esplosione enorme) c'è della matematica e della fisica, così nella musica: non è automatico, ma si può fare della matematica e creare della musica che è completamente senza interesse e, inversamente, scrivere della musica che sia interessante senza sapere la matematica.

I rapporti con gli interpreti della sua musica. Lei ha detto: «Le mie opere sono difficili da eseguire, perché il suono facile, la maniera non difficile, appartengono a un'estetica e a una concezione della musica che non sono più attuali».

E' ben detto. L'interprete ha la facoltà di poter rendere un mondo attraverso il proprio corpo ed il proprio pensiero. Io stesso sono un interprete ed ogni volta cerco di dare il massimo, come interprete, fino quasi all'impossibile.

Lei e il pubblico. Il pubblico rappresenta un problema?

Sì, è un problema. Quando la mia musica piace al pubblico, sono contento; quando non piace, questo mi rende meno contento; ma in ogni caso cerco di comprendere perché è piaciuta e perché no. Perché «far piacere» non vuol dire che la musica sia buona e se dispiace, non significa che sia cattiva. Comunque per me il pubblico non esiste quando scrivo. Il pubblico sono le cose che si fanno.

Il domani

Che cos'è il CEMAMu?

Il CEMAMu è il centro di Studi di Matematica e Automatica Musicale: permette d'utilizzare il calcolatore a portata di mano, senza essere matematici, programmatori e anche senza conoscere la musica. Disegnando. Si disegna su di un tavolo speciale e si ascolta, si corregge, e si impara così. I risultati non sono male. Diversi musicisti e studenti hanno lavorato con questo sistema e è una cosa che può servire alla pedagogia, alla composizione ed alla ricerca pura. E' un sistema che può essere ben utilizzato: si chiama UPIC (Unità Poliagogica Informatica del CEMAMu) e siccome non è troppo caro, l'ideale sarebbe che i sistemi come questi venissero installati in tutte le scuole di musica.

Perché ricerca la struttura universale della musica?

Perché riuscire a trovare delle cose riconosciute? universali, non è male. Per esempio la facoltà che hanno tutti i musicisti, di ogni paese e cultura, di fare della musica su delle scale (scale indiane, o di tre note solamente); la scala è una struttura di dominio universale. In seguito ho rimarcato che anche l'intervallo di quarta è un elemento molto importante, presente in tutte le musiche. Perché?

E' una constatazione che faccio: non posso spiegarlo.

Si può dire che la quarta eccedente divide l'ottava in due parti uguali: dunque è la distanza massimale fra l'unisono e l'ottava.

Lei ha detto: «La musica di domani, procedendo per una struttura inedita, [57] potrà diventare uno strumento di trasformazione dell'uomo influenzando sulla sua struttura mentale». Le chiedo se in questa concezione della musica, non si nasconde, in realtà, una concezione «romantica», praticamente un atto di fede nella musica?

No. Vale quello che dicevo prima per la logica: se si arriverà a cambiare le nostre categorie (strutture) mentali, si vedranno le cose in maniera del tutto differente. Forse con l'aiuto della scienza (biologica, genetica), ma è quasi certo che le arti e specialmente la musica potrebbero più facilmente mutare queste categorie (strutture) mentali. Questo è il senso: ma come? Non lo so.

Lo scopo della musica.

La musica, essendo più astratta delle arti visive, permette di saltare più facilmente nella grande immaginazione (che è molto più completa di quella visiva); si possono raggiungere delle forme di pensiero molto più vaste, generali e astratte.

Perché Xenakis prosegue il suo cammino da solo? Perché non esiste una «scuola Xenakis»?

In molti hanno rubacchiato le mie idee e allora non vale la pena di avere una scuola. La mia scuola è dappertutto! Scherzi a parte, io lavoro da solo, questo è certo, e all'inizio ero isolato, perché in pochi si interessavano a quello che facevo (per esempio quando le mie esecuzioni facevano scandalo). Ma oggi la situazione è cambiata; comunque non aspetto che mi si dica «Bravo!» o «Continua per questa strada!», e in questo senso resto isolato.

I rischi del formalismo, la forza della poesia.

Il formalismo è uno scheletro, una struttura; se si dimentica che la struttura ha dei rivestimenti, si cade in errore. E' una trappola. Ma d'altra parte non è giusto restare unicamente nell'intuizione. L'equilibrio finale dà la decisione tra il formalismo, quando questo

esiste (non c'è sempre del formalismo in quello che faccio) e lo slancio intuitivo. Se il formalismo e lo slancio intuitiva restano separati, allora ci si è sbagliati in un senso e nell'altro.

Di quale epoca è, Xenakis (il filosofo antico, il ricercatore scientifico)?

Io sono di tutte le epoche... Mi sarebbe piaciuto vivere nell'epoca in cui l'uomo era della taglia di un topo, un piccolo mammifero... Ma non era un uomo: era un mammifero medio... Sì, avrei amato vivere lì, perché io sono ancora di quell'epoca...

Questo fa parte della conoscenza, è la conoscenza. Mi piacerebbe molto rivivere quel periodo e tutti gli altri periodi: l'era archeozoica quando le cellule non avevano nucleo, non potevano organizzarsi internamente come le cellule d'oggi (sono loro che hanno creato in realtà tutto l'ossigeno e questo è durato per i primi due o tre miliardi d'anni); ma naturalmente non so se avrei avuto una coscienza, anche noi abbiamo una coscienza, ma che è molto limitata, perché quando si è bambini si ha poca coscienza e quando si è vecchi, si dimentica tutto molto in fretta; ed anche l'impronta genetica, che esiste in molte cose, è imprecisa. Cioè la memoria del passato si riporta nello spazio cosmico senza lasciare traccia ed è per questo che vorrei rivivere quelle cose lontane, a meno che mi ricordi del moto pendolare dell'universo (cioè il movimento di dilatazione e contrazione). Poiché c'è una consistenza del passato verso l'avvenire, se l'avvenire si ripiega; dunque si ripassa per lo stesso cammino ed il senso... Non ha senso: il futuro verso il passato e il passato verso il futuro è un'identità che ha delle fasi differenti.

Partiamo ancora di archetipi, di movimenti ciclici, come per l'universo: di espansioni e contrazioni, maree... Tállasa. Insomma, mi parli del mare.

Il mare è il mio mezzo naturale. Sono nato a Braila, in Romania, sulle rive del Danubio. C'erano molti Greci là, emigrati dai loro paesi poveri e mal coltivati, e la Romania era un paese molto ricco: la terra nera, migliaia di chilometri di terra arabile, fantastica per i cereali...

Allora, io ero sulle rive del Danubio e non conoscevo il mare, ma quando, da piccolo, mi portavano in vacanza sul Mar Nero, c'era qualcosa in me che si risvegliava. Gli odori del mare, i movimenti: un'attrazione, una fascinazione. Dentro di me ero colmo di gioia. A dieci anni, quando sono andato in Grecia per la prima volta, ero su di un'isola, Spetsai, e là il mare era una presenza arrischiata e molto influente. Dedicavo dei poemi al mare. Dei poemi erotici.

Hai mai incontrato Ulisse?

No. Io sono diventato Ulisse. Io sono Ulisse.

Tiziana Fumagalli

ILLUSTRATIONS:

- Una pagina di Mycène-Alpha (1978) [Evryali, p. 28!], la prima musica interamente realizzata con il sistema dell'UPIC. [54]
- Iannis Xenakis [55]
- «Erikhthon», per pianoforte e orchestra, 1974. Arborescenze e loro trasformazioni «conformi» nello spazio altezza-tempo. Estratto del grafico prima della trascrizione musicale tradizionale. [56]
- UPIC (unità Poliagogica Informatica del CEMAMu)

Progetto di Iannis Xenakis. Realizzazione (sotto la direzione di Xenakis) effettuata da Guy Medigue (ingegnere informatico e collaboratore del CEMAMu).

Su di una tavola grafica speciale si tracciano dei disegni con una penna elettromagnetica. Questi sono interpretati dal mini-calcolatore al quale la tavola grafica è collegata in curve di pressione, in involucri d'intensità (secondo la scelta d'uso). Il computer calcola questi ordini-dati grafici e il risultato, dopo essere passato per un convertitore numerico analogico, è esteso immediatamente a degli altoparlanti e registrato su di un magnetofono. (In questo modo si possono creare banchi di forme d'onde, d'involucri, di partiture grafiche).

Inoltre è possibile realizzare molte operazioni d'uno studio di musica elettronica tradizionale (come il missaggio) semplicemente toccando con la penna elettromagnetica delle parti della tavola che sono appositamente sensibilizzate come i tasti di comando di un apparecchio usuale. [57]

SOURCE:

Musica Viva, Mensile di informazione e di educazione musicale, n° 1 anno V, Gennaio 1981, pp. 53-57