

INTERVISTA ESCLUSIVA "LA DOMANDA"

Xenakis: tra talento e teoria dei reticolli

Sharon Kanach a colloquio con il suo importante maestro fa svelare al compositore greco i mille segreti della sua musica automatica...

A cura di Aldo Brizzi e Roberto Cotroneo
Traduzione dal francese di Roberto Cotroneo

Io ho la tremarella!

Bene! Mi piace quando la gente ha paura di me! (ride)

Mi ricordo... sono esattamente cinque anni che ci siamo incontrati...

Ah sì? Cinque anni...?

Io tremavo dietro le quinte dopo un concerto e mi domandavo «oserò rivolgergli la parola?» Oggi è un po' la stessa cosa.

Hmmmm... Non ci sono stati cambiamenti in cinque anni?

Si! Si, e quanti! Ma sebbene ci si conosca da cinque anni non ci si conosce che molto poco. L'ho capito solo quando provavo a formulare qualche domanda da rivolgerti. Ora non sono ben sicura che cosa ti chiederò. Confesso di contare un po' sul tuo aiuto.

No, non da me; non ne sono capace. Io credo che il modo più immediato sia di cominciare dalla tua musica. C'è una cosa che mi turba un poco.

Ah!

Quello che è stupefacente nella tua opera è che c'è un pensiero dietro tutto. Niente è arbitrario in quello che tu fai. In più questo pensiero è basato sulle leggi che regnano sull'attività naturale (sia umana, sia in quella della natura). La mia domanda è allora la seguente: quale ruolo accordi tu all'immaginazione del creatore (all'occorrenza, tu). Come funziona l'immaginario nella creazione? Se lo si obbliga a seguire, con fedeltà, le leggi delle probabilità, tra le altre, come può entrare in gioco l'immaginazione?

Ebbene, tutta la mia musica è fatta dell'immaginazione cioè, dall'arbitrario, contrariamente a quanto tu hai detto. Poiché, nel caso di uno sforzo di formalizzazione, restano molte decisioni da prendere prima e dopo, che dipendono dall'arbitrio di chi manipola tutto ciò. Credo che non si [28] possano avere opere prime di una parte arbitraria. Ciò non esiste. D'altronde, anche nella scienza

non ci sono branche scientifiche che sono razionali senza essere anche arbitrarie. Nessuna. La prova è che tutte le teorie nascono e muoiono. Questo significa che non si possono dimostrare al 100%. Sono provvisorie, cioè hanno delle parti modificabili. Tali parli sono quelle dell'ignoto della realtà nelle quali esse si applicano.

Tu parli di decisioni che si devono prendere. Esiste allora un gioco razionale nella creazione?

A proposito della decisione? Si... ci sono decisioni di tipo meno coscienti nelle quali si lavora con delle tendenze piuttosto che con una soluzione evidente. E tali decisioni non sono il risultato di un pensiero puntuale. Esse possono emergere durante il percorso. Le decisioni successive fanno parte di questo cammino primordiale. Per esempio, se dico di voler fare... mettiamo... una scala convergente nel campo delle altezze, questa scala convergente è l'idea principale, il cammino da percorrere. Fare una scala in tempi presupposti, per esempio, prendendo una successione di altezze, non necessariamente cromatiche, ma una sorta di melodia che tende verso l'acuto. Ciò può essere un percorso spezzato, a zig-zag, così come un percorso aleatorio, come il movimento browniano, ammesso che abbia una destinazione, uno scopo. Allora, se tutto questo non viene ottenuto attraverso un calcolo, ma viene fatto a mano, quali sono le note che formano il percorso? Sono una conseguenza dell'idea globale che regge questo movimento. Ogni decisione, ogni nota dunque dipende da questa idea, ma è anche leggermente indipendente. Un esempio: se io metto un sol diesis al posto di un sol, è per avere un intervallo migliore. Ciò dipende localmente da qualche fatto. Questa particolarità locale non può essere prevista prima in maniera esaustiva perché sarebbe troppo complicato. Si incrocerebbero le braccia nell'attesa che le idee vengano! Dunque si deve agire. È una questione d'azione e non solamente di pensiero. Infine, ci sono anche, in un senso ancora più oscuro delle decisioni che sono ancora meno necessarie ed evidenti, ma che, a cose fatte, appariranno come facenti parte d'un mosaico di tutto un periodo della vita. Vuoi che ne tragga un esempio?

Ah si, se vuoi!

Bene, nella musica strumentale il problema delle scale è stato per me un problema teorico capitale, da vent'anni. Fin da allora proposi una teoria che si chiama «Teoria dei reticolati», con una sorta di assiematizzazione della formalizzazione. Questa idea, che io ho risolto in certi modi e in certi periodi, ha preso un'altra piega negli ultimi anni con le opere che ho fatto recentemente.

Per esempio?

Per esempio in *Ais*, in *Khoai*, nel pezzo per percussione o, al pari, quello per pianoforte, dove la preoccupazione per la scala è, nuovamente soggiacente ed è una necessità che viene anche con l'esperienza. È una cosa praticamente in-cosciente. Tu capisci?

In-cosciente o sub-cosciente? In-cosciente... cioè al di sotto della

coscienza immediata. E qualcosa di teoria ed importante ogni volta che si propone di fabbricare o di organizzare qualche cosa su degli elementi appartenenti a un insieme che ha già una struttura data che non dipende da noi.

Infine si capisce il tuo esempio della scelta tra il sol diesis e il sol ritrovando un po' la nozione Romantica della ispirazione.

Non la si trova... la si trova. È sempre esistita e non è per niente romantica. È stata magnificata forse dai Romantici o dai post-Romantici, [29] ma è sempre esistita, Ha un'altro nome, quando è valida ed efficace: «talento». Questo è sempre esistito e si trova come nelle religioni. Si può trovare qualcosa in una persona che la spinga a fare delle cose che non sono razionali. E un'idea molto, molto vecchia e non si deve confondere con il Romanticismo. La musica di Chopin di Schumann, di Brahms, di Schubert, sono ricche di razionalismo straordinario. Per esempio in tutti gli arpeggi di Chopin, c'è tutta una geometria che si procude, che non la indebolisce con delle simmetrie, con delle asimmetrie. E non è che importi come! A torto si dice che è la sola ispirazione. C'è l'ispirazione e ci sono le necessità profonde e le idee profonde dell'uomo perché tutto questo appartiene all'uomo. C'è anche quest'arnese formidabile che è la razionalità. Chi opera non può passare nell'uno o nell'altro versante, non dovrà farlo. Se non prende coscienza del razionale può tuttavia realizzarlo, perché esiste talvolta un potere di razionalizzazione che non passa per la formalizzazione. Per esempio allorché Schoenberg formulò l'idea della serie non sapeva in realtà formalizzare. Ciò che fece fu di costruire qualcosa che non avesse funzioni tonali. Ebbe così una limitazione enorme del materiale che aveva ereditato dalla musica precedente. Dovette amplificarlo in altro modo, infondendogli un'altra sostanza. E questa sostanza è stata attinata dalla polifonia Rinascimentale. Dunque, c'è una sorta di compensazione. Egli ha ammesso una geometria differente dalla precedente. Ma se avesse potuto formalizzare, se avesse avuto più pensiero formalizzante, egli avrebbe potuto introdurre il calcolo delle probabilità già fino da quell'epoca... e senza attendere me (ride), capisci?

Si si! In più, tu mi dai tante idee. Adesso una piccola domanda, forse un po' perversa, alla quale tu puoi rispondere con un si o con un no. Se queste leggi, come è vero, non esistessero a priori, tu pensi che le avresti scoperte in funzione del tuo lavoro e della tua ricerca personale oppure la tua espressione musicale avrebbe trovato un altro...

Si! Si, ci sono parecchie cose che potrebbero essere trovate dai musicisti. Altrove si hanno degli esempi nella storia della musica, di scoperte fatte da musicisti ben prima dello spirito scientifico razionale.

Si, è sufficiente dare un'occhiata alla tavola di corrispondenze tra gli sviluppi della musica e della matematica alla fine del tuo libro «Musica, Architettura», È incredibile il vantaggio che noi musicisti

abbiamo avuto sulle scienze, come lo dimostrò in poche pagine!

Si, ed è assolutamente vero!

Bene, adesso, per tornare un po' indietro, mi piacerebbe sapere cosa pensi della nozione di ricerca nella creazione musicale. Abbiamo esempi come quello dell'IRCAM, dove si è visto, stagione dopo stagione, programmare opere che sono, in fin dei conti, risultati o comunque tappe di una ricerca qualunque. La si può giustificare e al pari, considerarla come facente parte della musica.

No, Credo sia un doppio problema. Dapprima si riscontra una povertà musicale, infine una povertà di immaginazione formale, teorica. Perché quanto passa per di là, di norma, passa per il filtro della teoria, la serie di Fournier, cioè attraverso la teoria di analisi e di sintesi trigonometrica di Fournier. Questo è, credo, un primo punto cruciale, capitale, è qui dove naufragano gli sforzi.

È dunque molto limitato?

Si, è molto limitato perché alla fin fine, tutto quanto è così condizionato, è una sorta di musica elettronica degli anni '50, soprattutto dal punto di vista dei colori, dei timbri, senza parlare degli avvenimenti in sè, degli sviluppi, ecc.

Mi è venuto più volte spontaneo, ai concerti dove vengono presentate delle tali opere di diversi compositori, di confondere con grande facilità i compositori e i loro pezzi perché, credo, l'identità musicale è sovente nulla in questi casi.

Io credo che sia un abuso di linguaggio dire che sono delle «ricerche». Sono in realtà una sorta di applicazioni con delle varianti di una stessa idea centrale che è l'analisi di Fournier. È una teoria importante in parecchi campi, ma, nel caso della musica e dell'arte, essa non è sufficiente. Si deve passare per altra via, È quanto proposi, dieci anni fa, in Formalized music, nell'ultimo capitolo e che ho potuto realizzare, in parte con la musica di Diatope. Quanto al problema d'estetica di quella: certa musica, questo dipende molto dal temperamento del musicista che usa quelle tecniche. Egli non deve dimenticare che la musica strumentale ha anche un repertorio limitato, conosciuto, allo stesso tempo classificato, di suoni, sonorità, di combinazioni possibili. Per cui, ci sono talvolta musicisti che scrivono cose interessanti, anche per quegli ensemble. Allora è dovuto al talento. La dualità del talento non si esclude, soprattutto nel caso della musica informatica. Qui sono necessarie molte più teorie che non prima. Molte di più! Per cose di base fondamentale è necessaria fare una ricerca fondamentale. Non è stata intrapresa correttamente in tutti questi laboratori, che sono negli Stati Uniti, all'IRCAM e altrove.

Dunque secondo te, la musica ha perlomeno un avvenire da augurarsi?

Uhf! Per me, a proposito dell'avvenire, ci sarà sempre della musica fintanto che ci saranno delle orecchie! (Ride)... e dell'aria che

vibra. Ma quale tipo di musica? Questo è il problema, piuttosto. Io penso che la tecnologica vada sempre di più imparando cose dai fenomeni sonori e anche visuali perché aprono possibilità d'esplorazione del tutto straordinarie. Ma la difficoltà sta nell'avere delle idee. Non si tratta semplicemente di scoperte, ma di invenzioni in campo teorico, per esempio inventare nella musica nuove teorie per la sintesi del suono. Il problema è sapere se è possibile, dalla teoria dei corollari e degli auto-corollari, analizzare la musica del passato e del presente da una parte e, anche, creare una musica nuova e utilizzarla. Cos'è l'auto-corollario? È molto semplice. È un mezzo matematico che permette di verificare se esistono delle parti che si ripetono in un segnale dato. E dato che la musica è un segnale sonoro, si può vedere se ci sono delle cose che si ripetono. La musica è fatta di ripetizioni, di periodicità, e a tutti i livelli, dalle altezze alle macrostrutture: e questo in tutte le civiltà. Allora è un mezzo che permette di avere una veduta globale e che esiste anche in altri campi. Qui si entra nel problema del determinismo e dell'indeterminismo, vale a dire, dell'aleatorietà. Io ne parlo in senso scientifico e non nel senso di musicisti che si sono travestiti come aleatori quando in realtà non sono che degli improvvisatori. Non li si nomina altrimenti perché è stato il termine più alla moda. Nel senso fisico del termine, si manipolano degli oggetti fisici. Nella sintesi dei suoni sono i numeri che si manipolano e non delle fandonie! Non sono idee campate per aria! Bisogna sapere manipolarli, dunque è in questo punto che bisogna istituire delle teorie del tutto nuove e differenti da quelle deterministiche. Ciò implica la causalità, cioè la ripetizione, la periodicità, e l'indeterminismo (che è una delle sue espressioni estreme, «estremistiche»...). Nella musica ciò che interessa è che non siano affatto lineari. Essa è come un mille-foglie. Amo molto quest'idea... che ho avuto! (Ride). Si, la musica è come un mille-foglie trasparente. Quando si guarda una foglia, uno strato nella musica strumentale, sarebbe per esempio la parte melodica. Una combinazione di melodie sarebbe un altro strato. Ancora un altro strato la forma di movimento, per esempio. Più in su, si troverebbe la forma globale, nel senso classico. Al di sotto, per contro, c'è il suono stesso. Ancora più sotto abbiamo la sintesi dei suoni e si giunge fino ai micro-secondi. Ma ogni strato dipende dagli altri. È dunque un millefoglie trasparente!

(1 – continua)

[28]

Chi è Iannis Xenakis

Normalmente, scrivere una scheda biografica su un compositore contemporaneo è un compito a dir poco difficile: le aperture intellettuali, gli slanci mondani, i richiami criptici indicano strade molteplici, svariate soluzioni; solo la Storia, selezionando le avventure più importanti, sarà in grado di offrire una interpretazione, una cifra di leggibilità critica al divenire del

suo corso. Per cui i profili degli autori del nostro tempo, si arrestano a un elenco, sempre un po' «noioso» delle biografie, della «carriere», degli avanzamenti nei posti di preminenza e di prestigio. L'elenco dei dati si chiude, causticamente, con l'enumerazione delle esecuzioni di maggior rilievo. Così ci si fa un'idea dell'«importanza» dell'Autore in questione. Se poi l'Autore è in grado di esibire, oltre all'«importanza» anche uno spiccatissimo senso della personalità, allora il biografo non tralascia l'occasione per sfoggiare il proprio brillante repertorio dialettico, per annoverare le polemiche, le dichiarazioni di poetica, le adesioni a «gruppi» attinte e amplificate dagli scritti che l'autore stesso, munifico di dichiarazioni, ha profuso nel corso della carriera artistica.

Un caso sfugge a una regola così largamente generalizzata: Iannis Xenakis. Vi sfugge per paradosso in quanto la sua scheda biografica non è certo carente di svolte importanti, ma proprio perché nel suo caso la sua biografia è così eclatante da divenire, invece che inconsistente sede di dati, una lettura esaltante. Questo rischia di oscurare gli scritti e le dichiarazioni: esse vengono citate con minor rilievo, forse per la loro natura intrinseca, perché sono testi così precisi e compiuti, in se che avvicinarsi, per affidarli alla ridondanza di un biografo, risulta un'operazione un po' vana, oltretutto rischiosa. Per cui mi limito a sottolineare alcuni momenti biografici, rinviano alla precisa puntualità delle dichiarazioni di Xenakis nell'intervista, per una idea sulla loro Portata nella cultura (e non solo in quella) del nostro tempo. Sui programmi di sala di Iannis Xenakis si legge più o meno così:

Architetto oltreché musicista, nasce in Romania da genitori greci, nel 1922. Rientra in Grecia nel '32 dove prosegue i suoi studi. Nel '34 decide di consacrarsi alla musica e alle scienze. Nel '40 entra al Politecnico di Atene. Partecipa attivamente alla resistenza antinazista e in seguito anti-inglese. Si darà alla macchia, conoscerà la prigione... Nel '47 si rifugia in Francia, collabora con Le Corbusier per 12 anni. Nel '53 sposa Françoise, eroina della resistenza. Nel 1954 immagina la musica stocastica e la applica in Metastasis, che provoca un grande scandalo a Donaueschingen...

Nel 1965 primo Festival Xenakis a Parigi. Diviene cittadino francese. Nel '66 fonda l'Equipe Matematica e Automatico-Musicale (CEMAMu). Nel '68 Balanchine, al Lincoln Center crea la coreografia per Metastasis e Pithoprakta. Nel '69 scrive Persephassa per i Percussionisti di Strasburgo nelle rovine di Persepoli. 1973: Maestro delle conferenze all'Università di Parigi, Xenakis riceve riconoscimenti da tutti i Paesi. Viene accolto in Grecia come eroe nazionale... Sogna che l'UPIC permetta a tutti di aver accesso alla musica e alla creazione. Come architetto ha realizzate il Politopo di Montreal per l'Esposizione Universale del 1967, il Politopo di Cluny per il Festival d'autunno (1972) e il Politopo per l'inaugurazione del Centro Nazionale di Arte e Cultura Georges Pompidou, Parigi 1977...

Scheda di Sharon Kanach

Sharon Kanach è una giovane compositrice americana che vive a Parigi. Può vantarsi di essere stata indicata da Xenakis come sua sola allieva. Ha studiato anche con Nadia Boulanger e Olivier Messiaen.

Intelligenza pronta e attiva (lo si noti solo dalla lucidità con cui conduce le trame della conversazione con «Iannis») ha scritto una quarantina di opere.

Ha tradotto Arts, Sciences/alliages di Xenakis che presto uscirà negli USA, libro che ci auguriamo veda presto anche l'edizione italiana.

Aldo Brizzi

%
% Corrections
%

[28] essre -> essere
[28] Clunny -> Cluny
[28] Moulanger -> Boulanger
[29] allorchè -> allorché ?
[29] sicientifico -> scientifico
[29] anhce -> anche