

## INTERVISTA AL MUSICISTA FRANÇOIS ROSSÉ

*Quando l'ho conosciuta, sono stato impressionato dalla capacità comunicativa della sua persona e della sua musica. Questa sua dote credo aiuti molto nel far breccia su di un pubblico che spesso deve ancora superare il problema del linguaggio musicale che lei (come tutto il mondo della «Musica Contemporanea») adotta; linguaggio certamente diverso da quello classico-romantico. C'è una intenzione esplicita da parte sua nell'atto del comporre, ma anche nel suo modo di essere, di comunicare e di arrivare ad un pubblico?*

Comunicare è un'intenzione normale, il motivo di esistenza della musica. A prescindere da qualunque stato d'animo, essa è ugualmente un linguaggio. Il principio stesso del linguaggio è un principio comunicante. Ma quando scrivo non so con chi comunicare, cioè non scelgo un pubblico, ciò sarebbe un atteggiamento opportunistico. Però, ho una mia propria riflessione su ciò che chiamo la pertinenza dei linguaggi: prendere coscienza di ciò che, in un linguaggio musicale, è di prima prensione, prensione «selezione», immediata (il lavoro nel timbro, il lavoro ritmico) e ciò che dipende da una prensione culturale precisa: se faccio una musica seriale, per esempio una serie specifica. Ma anche in una situazione più classica, se prendo Fauré, la finezza armonica fauriana non è necessariamente percepibile da tutti in un modo agevole. Interviene a un certo momento ciò che chiamo un grado di «culturazione» che può essere preciso.

A questo proposito, sono stato molto interessato dall'avvicinamento antropologico della musica. Vedere, in musiche di

paesi diversi, ciò che è comune a tutte le musiche, in India, in Africa, in Europa, e nella nostra civilizzazione, trovare le base di pertinenza. Se lavoro in questo campo, so che sarà percepibile. Non so se lo sarà in un modo simpatico, questo non è un problema mio, ma so che sarà di prima pertinenza. Mentre certi particolari di scrittura saranno, essi, di seconda pertinenza e dipenderanno dal grado di cultura di coloro che ascolteranno. È come in tutte le cose. Se vogliamo avvicinarci a Mozart, esistono anche tutti i gradi possibili di pertinenza. Ma non ho un pubblico particolare.

*Che tipo di rapporto ha con il pubblico che incontra attraverso la sua musica?*

Indipendentemente dall'opera data, comunicare con le persone è molto importante. Spesso, prima di dare un concerto, cerco di spiegare, faccio come una piccola conferenza che va dall'ascolto tonale fino ai nostri tempi. Ascolto tonale perché vi sono abitate. Col pianoforte, faccio vedere molti esempi che passano dalle situazioni classiche e romantiche a Debussy, Messiaen, ed altri, affinché, almeno intellettualmente, accettino la normalità della cosa, in confronto a tutte le evoluzioni tecniche che esistono. Non è sicuro che accettino subito, coll'affettività, questa musica. Hanno forse bisogno di più tempo. Ma intanto capiscono il principio. È come ascoltare la radio: ci si deve sintonizzare con l'antenna. Se vuoi sentire Mozart e ascolti Boulez, non è la stessa cosa. Se vuoi andare in montagna e vai al mare, non è la stessa cosa, anche se il mare è bello. Ad un certo momento, devono sapere che cosa è un silenzio, un suono lontano, un suono lavorato in una dinamica. Non sono abituati.

Penso che questo secolo è quello che ha riscoperto, si potrebbe dire, le virtù della materia sonora prima. Come nella pittura, dove si è riscoperto il tratto, il colore, le cose elementari. Questo è l'aspetto pedagogico del ventesimo secolo, con la disgregazione del sistema tonale, che era molto sviluppato culturalmente. Ci eravamo dimenticati di ascoltare il suono. Finalmente, in Mozart, si ascolta una melodia, un'armonia, un discorso, quasi più che il suono. Per Mozart, va bene così, il sistema funziona. Ma

quando questo sistema si destruttura, lavori all'interno della materia stessa, come il pittore lavora all'interno di un colore o di una dinamica di tratti. Ritrovi le cose elementari. Questo richiede, quando si ascolta, di saperlo fare: «Ecco, adesso ascolto un silenzio», e l'ascolto diviene espressivo. Al contrario, dopo un ritmo tonale, un silenzio non vuole dire niente. Non è espressivo, disturba.

*In che rapporto si pone la sua produzione con l'eredità di Messiaen<sup>1</sup>, questo grande del Novecento?*

Non è che si possa vedere questa eredità in molti compositori. È un lavoro che si deve onorare, certo, ma non sono sicuro che sia il procedimento con un avvenire certo. C'è anche Boulez, Stockhausen, che sono stati allievi di Messiaen, trent'anni prima di me. Io non mi sono tanto ispirato alla sua musica, tranne che dal punto di vista della riflessione metodologica generale concernente i linguaggi musicali. Quando studiavo con lui, Messiaen analizzava Wagner, perché stava scrivendo la sua opera *San Francesco d'Assisi* ed era molto preoccupato riguardo alla grande forma. Penso che questo fosse un problema per lui. Certamente, tutte le opere più belle di Messiaen sono quelle che durano venti minuti (le *Hai-Kai*, *Oiseaux exotiques*). Per me *Turangalila* è troppo lunga. La prima mezz'ora è splendida, del seguito si potrebbe farne a meno. È la stessa cosa per *San Francesco d'Assisi*. L'inizio è magnifico, ma non è possibile ascoltare le quattro ore che seguono! Credo che fosse consapevole del problema e ciò lo faceva star male. Ma questo non toglie nulla al valore di Messiaen, a tutto ciò che ha fatto.

Ha analizzato profondamente Wagner e ha detto delle cose importanti. Nel mare, nell'oceano di parole che ha pronunciato c'erano, di quando in quando, delle frasi importanti. Non erano necessariamente legate tecnicamente alla musica, ma alla vita. Dieci anni dopo, mi ricordavo a volte di ciò che aveva detto Messiaen

<sup>1</sup> F. Rossé è stato allievo di composizione nella classe di Olivier Messiaen al Conservatorio Superiore di Musica di Parigi.

e che poteva essermi di aiuto. Per esempio ha detto che ciò che importava in un'opera era la forza dell'idea. È vero che l'importante è di non «bordeggare». Si possono avere due atteggiamenti: o si «bordeggia», come in una nave, per mettersi in situazione di opportunismo (ma, per me, è uno stato di perdizione), o si va dritto, prendendo rischi. Quando andiamo dritto, non siamo ben visti da tutti, particolarmente né dalle mode locali, né dai politici, né dagli «uomini di cultura». In genere non siamo ben visti da tutti quelli che si occupano di noi, perché vorrebbero, in un certo modo, avere ascendente su di noi. È dunque una scelta che si deve fare e, qui, Messiaen mi ha molto aiutato, ma piuttosto su di un piano morale, etico, che estetico.

*In Italia, forse, a differenza di quanto accade in Francia, è meno frequente l'approccio con la musica contemporanea. Il grande pubblico è ancorato alla musica barocca, romantica, operistica. Che consiglio darebbe a chi, magari spinto dalla curiosità, volesse avvicinarsi al linguaggio contemporaneo?*

La prima cosa che direi, e che spesso ho detto nei miei corsi o incontri con gli adulti, è che non ho teoricamente nessun consiglio da dare. Siamo tutti adulti e rispetto il vissuto di ognuno. Non posso mettermi a dare consigli a qualcuno.

Ma, fuori della musica, posso suggerire qualcosa, perché il problema non è musicale. Il problema si colloca nella problematica generale della nostra società. Il Novecento ha visto la scoperta del patrimonio musicale del passato. Brahms non lo conosceva. Alla sua epoca, si suonava Brahms, Schumann (perché c'era Clara), Mozart ma pochissimo. C'era dunque una sorta di tradizione musicale, ma locale. Ma nel Novecento, con tutti i mezzi di diffusione, con le ricerche musicologiche, conosciamo Guillaume de Machaut (1300-1377), conosciamo la musica indiana, africana, conosciamo tutto. Si aggiunga a questo ciò che abbiamo detto prima nel campo della pittura, cioè il principio logico della nostra società che è quello degli affari. È nato un business culturale. Già negli anni '20 o '30, gli uomini d'affari, che potevano già avere una certa idea della pittura, hanno indirizzato la loro speculazione verso un

certo tipo di pittura. Questa scelta ha avuto conseguenze forti, più di quanto possiamo pensare. Certe scelte sono state molto oneste, ma altre sono state opportuniste. Ciò permetteva a questi «banchieri» di circondarsi di artisti che avevano una visione monolitica, chiara e uniforme della cultura. Si fa ancora così. Si vende quel prodotto che è più facile da procurare. È sempre lo stesso, così non c'è fatica. Tutto questo sarebbe uno scherzo, se non ci fosse tanto denaro in gioco. Nella musica, questo è capitato più tardi. La pittura è un oggetto che si tocca, che si vende agevolmente. Per la musica, è più complicato. Ma la musica soffre del fatto che il repertorio classico, romantico, della musica antica è diventato un repertorio da vendere. Abbiamo avuto ancora in fasce le sinfonie di Beethoven, dunque c'è per noi un'abitudine, una comodità di ascolto. Per dire le cose un po' crudamente, è diventato un prodotto di grande consumo. Nella mente degli uomini d'affari che investono nella cultura deve essere così: le orchestre preparano il loro programma in vista del tutto esaurito. Il teatro è pagato dall'amministrazione comunale, la quale non ama di essere in *deficit*. Questa è una logica assoluta, non è criticabile, forse è normale. Rimane allora ciò che chiamo la percentuale del coraggio. In Francia, qualche rara orchestra fa una mescolanza, mettendo musica classica, antica, e un pezzo contemporaneo, di quando in quando. Adesso il pubblico si è abituato e credo che, se togliessimo il pezzo contemporaneo, sarebbero dispiaciuti. Tutto è questione di abitudine. Ci siamo abituati al TGV, accettiamo di vedere cambiare i mezzi di locomozione; perché non accettare di cambiare le nostre abitudini di ascolto, al meno un po'?

Ma nei confronti di questo patrimonio, che diviene enorme, si pone effettivamente un problema: un giorno esploderà, non si potrà arrivare fino al 2700 con la coscienza di tutto questo patrimonio: ci soffocherà. È il problema del passato e del presente. Il passato è la memoria, è ciò che forma la nostra identità. Siamo forgiati da Beethoven, da Mozart, musicalmente (per il resto, lo siamo anche da Carlomagno, dai vini dell'Alsazia, ecc.). Tutto questo è la nostra cultura, è il nostro passato ed è molto importante conoscerlo. Non si tratta di rifiutare il passato. Ma, in un metabolismo che direi biologico, bisogna vedere a che cosa serve

il passato e a che serve di essere nel presente. Se facciamo un'analisi filosofica, viviamo una dimensione sola: il presente. Il passato essendo passato, si trova nella memoria. Il futuro è un'utopia. L'avvenire non esiste. Si può vivere solo il presente. Possiamo avere una proiezione: è un'utopia. L'avvenire non è una realtà. Il passato è una realtà passata. Si pone allora un problema: in fondo, non abbiamo scelta, l'idea di vivere qualcosa non può essere altro che vivere il presente. Non è colpa nostra. Siamo qui. Avremmo potuto nascere trecento anni prima, ma siamo qui. Che fare allora? Inginocchiarci davanti al nostro patrimonio? Dire: «Com'è bella la messa in Si minore di Bach, com'è bella questa cantata di Bach!»? Posso essere molto felice così. Ma è questa una soluzione di vita?

Allora dico: «No, adesso, si deve fare qualcosa». Forse è meno piacevole: bisogna prendere il passato, bruciarlo, mangiarlo, digerirlo, e ridarlo in un altro modo. Dunque non è una questione di musica contemporanea, no. Non mi pongo il problema della critica o dei musicologi. Per me, l'importante è di sfruttare il passato e, evidentemente, le esperienze che ho potuto vedere nel presente. Fare come il verme che mangia la terra e la risputa, trasformare questo patrimonio, cercare di ridarlo in un altro modo. Ma non vedo ciò che è stato fatto. Bach non ha fatto Machaut, Monteverdi non ha fatto Josquin. È il principio dell'erba verde che si nutre dell'erba morta. Il terriccio sul quale nasce la nuova erba verde è fatto di foglie morte. Il terriccio è la cultura, la memoria. L'erba nuova si nutre della memoria. La memoria è necessaria. Non c'è dunque opposizione tra contemporaneo e classico. Anzi, il contemporaneo si nutre della sua memoria. Più siamo nutriti della memoria, più possiamo essere forti nello scegliere la nostra direzione, che non è sempre facile da prendere, perché non sappiamo esattamente dove si va, anche se ci sono dei segnali stradali.

*Tornando al grande pubblico: anche la figura del compositore è vista o immaginata in modo romantico. Lei è una persona «normale», con tutti i problemi della vita quotidiana, ha una moglie e tre figli. Come concilia il suo quotidiano con l'attività creativa, con l'idea musicale che le nasce dentro?*

Mozart ha avuto una incostante Constance! Schumann ha avuto Clara. Ma mi sembra che non c'è relazione di causa ed effetto nel fatto di avere o no una vita di famiglia. Ci sono dei compositori che sono soli, altri che sono sposati ed hanno figli. Ci sono dei ferrovieri soli, altri che hanno una famiglia. Per me non c'è relazione. È vero che non è sempre facile conciliare musica e vita di famiglia, soprattutto a causa di assenze frequenti. Per un certo periodo ero spesso fuori casa; a volte ho dovuto «negoziare» con mia moglie il permesso per andare a un concerto o per scrivere. Quando si scrive, non si può essere disturbati, oppure è meglio smettere. Mi manca dunque la disponibilità di essere un «super» padre di famiglia. Io non ho avuto possibilità di scelta perché sono un musicista tardivo. Sono entrato nel conservatorio di Strasburgo all'età di 17 anni. Dopo, tutto è accaduto in modo tardivo per me! Sono entrato in ogni classe al limite dell'età. Non sono nato in città. Anche se i nostri genitori non si opponevano, andavamo a Strasburgo solo due volte l'anno, per il mercato. A quell'epoca non si viaggiava tanto. Ho cominciato la mia vita di famiglia quasi prima d'impegnarmi professionalmente nella vita musicale. Una volta sposato, ho visto che la composizione era una possibilità per me. O la si fa o non la si fa. Perché la scrittura è una cosa pesante, è impegnativa. Se non si fa composizione, siamo tranquilli, possiamo rimanere a casa ogni domenica, non c'è problema. Ma se si fa, si deve accettare di dire «ciao» a tante cose. E ciò vale per tutti i musicisti, non solo per i compositori; anche gli interpreti, anche per i marinai, sono molte le professioni esigenti.

*Vorrei tornare alla domanda di prima, sull'oggi della musica. Noi viviamo nel cosiddetto villaggio globale, nell'era informatica e dello sviluppo dei mezzi di comunicazione. Qual è l'apporto unico, originale, della creazione musicale contemporanea in questo nuovo contesto nel quale essa si colloca?*

Non è semplice rispondere, perché la musica contemporanea è plurale. Si parla qui di musica contemporanea o di musica del ventesimo secolo?

*No, no, di musica contemporanea nel senso preciso del termine.*

Non sono necessariamente in condizioni migliori di lei per parlarne, perché io ci sono dentro, non ho uno sguardo dal di fuori. È il problema del microcosmo nel quale ognuno di noi vive. La mia posizione è dunque soggettiva. Per me, l'IRCAM (Istituto di Ricerca e di Coordinazione Acustica-Musica) ha delle posizioni antiche. Il vecchio stile, la continuazione della tradizione, una musica essenzialmente acustica. Per me, la musica non è soltanto un fenomeno acustico, è anche un fenomeno sociale, più globale nel suo meccanismo. Negli anni che arriveranno, ci saranno, bene o male non si sa, incontri culturali enormi, cioè geografici, storici, (la coscienza di chi è Guillaume de Machaut è più attuale di un secolo fa, lo si conosce meglio, si capisce meglio perché adopera lo stile dei mottetti), ma anche sociali: oggi ci sono i *rockers*, i *rappers*, tutte queste musiche di strada che esistono e che sono importanti anche politicamente. E non solo. Ho avuto una volta l'occasione di fare un'improvvisazione con i *rappers*. Avevano una tecnica impressionante. Si ha l'impressione di essere molto modesti quando si suona con loro. È la stessa cosa per il *jazz*. Ciò che mi sembra importante per il futuro è l'importanza della non-scrittura. La scrittura ha il suo valore. Esisterà sempre. Ma non permette un incontro immediato. La scrittura è un secondo stadio. Quando viaggio in Africa, una volta per esempio sono stato nell'isola della Reunion, se ci fossi andato come compositore avrei dovuto riprendere subito l'aereo. Se ci vai con uno spartito, nessuno è interessato. È a livello dell'oralità e dell'improvvisazione che tutto si gioca per fare un incontro. Si può fare della scrittura con qualcuno che è della stessa cultura. Conosco gli spartiti di Mozart, posso suonare Mozart, lo conosco, posso parlare di lui. Ma quando incontri un *rockeur*, incontri un etiope, non puoi metterti a suonare uno spartito di Mozart. Ma se lui suona le percussioni, e se si ha a disposizione, per fortuna, un pianoforte che funziona più o meno, puoi elaborare qualche cosa. Questo mi sembra molto importante. Sono convinto che se nei conservatori, non pensiamo a queste cose, nel dare la formazione, fra venti o trent'anni essi saranno diventati inutili, fino quasi a sparire. Mi dispiace-

rebbe, perché il passato deve esistere. Ma, a un certo momento, si deve essere capaci di inserirsi completamente nel problema urgente del presente. Se gli interpreti sanno solo suonare con spartiti scritti, sono come privi di una gamba. Un compositore che sa solo scrivere mi sembra un sogno di un'epoca che finisce. Ritorniamo a una vecchia tradizione dei musicisti. All'epoca di Mozart, l'epoca del barocco, i musicisti sapevano fare un po' di tutto. In Africa, c'è dell'oralità molto radicata, che è nella memoria ed è quasi scrittura. Penso che adesso sia urgente far sì che la musica sia il primo linguaggio d'incontro possibile. Dopo segue lo studio della scrittura dove questo incontro può passare attraverso un filtro, essere forse distillato, dare un'altra materia. Ma bisogna che esista il primo incontro, se no il secondo non ha senso. Questo è il problema dell'IRCAM. Sono rimasti alla scrittura che si è fossilizzata, perché hanno dimenticato il primo stadio; sono come ammuffiti, non c'è più aria. Per me questo è il problema dei compositori.

*Volevo fare, appunto, una domanda sull'improvvisazione, ma già con quest'ultima risposta mi ha prevenuto. Vuole aggiungere qualcosa?*

L'improvvisazione non si può definire rapidamente. La parola «improvvisazione» è pericolosa perché è stata utilizzata in tutte le salse. L'improvvisazione significa semplicemente la possibilità d'inserirsi in un linguaggio elaborato, ma in una maniera immediata e diretta. Vuol dire che tutte le improvvisazioni culturalmente riconosciute si riferiscono ad una pre-struttura. Quando un indiano fa un *raga*, improvvisa perché le note non sono scritte, ma segue un modo preciso per farlo. Usa tale scala, tale tipo d'inflessione, tale ornamentazione. La forma è pre-stabilita. Se improvviso su una fuga di Bach, non posso fare ciò che voglio, sono dentro una citazione. Tutte le «oralità», se si può usare questa parola, possono andare dalla fissità, la più completa, all'improvvisazione. Per esempio i cantici nelle chiese: la gente non ha necessariamente il testo né la melodia. Questa è una cosa orale, non è «fissa». Non è improvvisazione. Non si canta altra cosa. Questo si ritrova nella musica *meda* in India, dove si ripetono le cose in un

modo fisso. L'improvvisazione richiede allora la capacità di delineare un linguaggio in un modo statistico. In questo senso la musica indiana è sapiente. Non imparano soltanto a memoria una musica, sanno come funziona il linguaggio per potere, con una libertà lungamente acquisita, essere flessibili e inventare; ma all'interno di un quadro molto preciso. Tutte le improvvisazioni hanno questa logica.

Poi c'è stato il '68, l'epoca degli anni '60, con la contestazione. Abbiamo detto: bisogna essere colpiti dall'amnesia. Facciamo dell'improvvisazione libera, senza alcun riferimento. Ma fare così è «Pavloviano». Ritorniamo a schemi elementari, che sono i primi rigetti della cultura che possedevamo. Preferisco parlare dell'improvvisazione policulturale a differenza del raga che è monoculturale, prendendo coscienza degli aspetti elementari del linguaggio musicale: cioè trovare ciò che è comune nel raga indiano, nelle musiche di altri paesi, nella nostra civilizzazione. Ci sono elementi comuni, per esempio il fascio armonico; esiste in India, perché è un fenomeno naturale, non è legato all'uomo. C'è il monocordo africano, e tutti gli strumenti, nei loro tubi, danno un'armonica. Questo è nella natura.

Il sistema tonale stesso è costruito così. Se guardiamo i mille anni del sistema pre-tonale, tonale e post-tonale, esso è nient'altro che l'elaborazione di un fascio armonico. Il do, do sol, do sol mi, do sol mi fa si bemolle re. Da Machaut a Schönberg tutto è ornamento intorno al fascio armonico. Il tronco è il fascio armonico. I rami sono tutti i compositori. Simbolicamente, affinché esista un discorso, un discorso che tenga, c'è bisogno di una dialettica. È il principio di tesi e antitesi. Molto spesso il fascio armonico era la tesi del riposo. Secondo le situazioni poteva essere la morte, ma anche il Nirvana, l'accordo perfetto, che è la cosa che finisce. Può essere nello stesso tempo la beatitudine e la morte. Invece, tutte le dissonanze tonali sono situazioni in tensione, ma sono anche nel godimento: un ritardo, un'appoggiatura, sono contemporaneamente un dolore e un godimento; un dolore perché non è ancora risolto, un godimento perché sono le «spezie» del discorso. Arriviamo dunque a due situazioni: all'interno del sistema tonale si potrebbe dire dissonanza, in un'altra situazione si direbbe inar-

monica. Dunque situazione inarmonica, situazione armonica. In Debussy per esempio tutto il discorso è bipolare: sia nelle situazioni armoniche, che sono in genere positive, sia nelle gamme per toni, che sono inarmoniche e danno spesso situazioni di tensione.

La dialettica cambia con il tempo. Nelle musiche contemporanee, se guardiamo gli spettrali, se guardiamo tante musiche, ci rendiamo conto che il sistema tonale non è morto, in questo spirito. Ciò che è morto è il suo vestito. Il 2, 4, 5, 1, questo è finito. Ma l'essenza del sistema tonale è permanente, è sempre qui, cioè questa relazione tra armonicità e inarmonicità, se rimaniamo sul piano armonico. Per l'improvvisazione, in questo aspetto policulturale, si pone a un certo momento il problema dell'organizzazione di un discorso. Etienne Rollin e Ken Carter (sassofonisti con cui collaboro) sono per esempio musicisti generati dal jazz. Io non sono *jazz-man* di origine. Dunque si è fatta una negoziazione. Ma si tratta di 3 compositori, abbiamo riflettuto su aspetti formali, abbiamo scritto, abbiamo coscienza della forma, sappiamo come si concepisce la drammaturgia, ecc. Ma l'improvvisazione deve essere messa in forma, sul momento. Si deve sapere quando finire. Niente è peggiore di suonare con un musicista che continua quando tu, invece, vorresti finire. Niente di più terribile! Non ha capito niente.

*Un'ultima cosa: il primo incontro con lei è stato facilitato da un'amicizia comune con una musicista; questo accade spesso nel mondo della musica. Quale valore hanno questi rapporti con i musicisti, i compositori?*

È molto vario. È, né più né meno, che un incontro con esseri umani. Tutti i livelli sono possibili. E non si può sapere in anticipo quali saranno i più fruttuosi. Qualche volta possiamo avere un rapporto conflittuale con un musicista e il risultato può essere molto fruttuoso. Non è sempre il rapporto simpatico che dà frutti. Non c'è rapporto di causa ed effetto. Esistono due aspetti: il rapporto umano e quello professionale. In questo esiste un rapporto di complementarità. Ho bisogno che ci sia un impegno. Questo è importante.

Per me, il rapporto con l'interprete è importante. Deve ritrovarsi nel pezzo che ho scritto. L'interprete non suona l'opera del compositore, ma suona il suo specchio, che trova attraverso l'opera che è solo una proposta. Questo pone il problema della proprietà dell'opera. In un'opera che scrivo, quale parte mi appartiene a titolo personale? Ha un senso, questo? Questa musica è necessariamente la somma culturale di tutti quelli che hanno vissuto prima di me, di vari incontri. Posso dire che ne ho solo l'usufrutto. Quando scrivo un'opera, ho solo l'usufrutto di poterla scrivere. Questo è già un godimento, non lo disdegno. Ma non sono proprietario del contenuto dell'opera.

Questo è un problema filosofico. Siamo uno «stato», o solo un luogo di passaggio di energie diverse, psichiche, fisiche, ecc.? Quando l'opera è scritta, è liofilizzata, come il caffè. L'interprete deve essere capace di rifare un caffè, cioè di non fermarsi al simbolo, non fare crescendo perché è scritto crescendo. Questo è caffè senza sapore. L'interprete deve ritrovare tutta la dinamica interna, gestuale, fisica, attraverso ciò che è scritto, in una scrittura certamente imperfetta. Non si può scrivere una dinamica. Si può solo suggerirla con simboli. Ma l'interprete deve ritrovarla. L'importante per lui è il problema dell'apprendimento strumentale; il rapporto che deve avere con lo strumento. Imparare a respirare. Qui, ancora, mi sembra che l'avvicinarsi «orale» sia importante. Non si può solo guardare le carte, si deve «sentire» a un certo momento nello strumento. Il problema della scrittura è che è analitica. Metti si bemolle, re, si bequadro. Metti crescendo. Metti oboe. Tutto questo è analitico. Metti il timbro, che è l'oboe. Le altezze, che sono le note. Metti la dinamica. Ma non è come  $A + B + C$ . È come  $A \times C$ . È un prodotto e non una somma. A un certo momento si deve avere il concetto di un prodotto globale e non di una somma. Sentire, con il naso, il carattere intero del gesto.

È come per un animale vivente. Se lo tagli in tre pezzi, muore. Bisogna trovare l'animale vivente nel gesto che sposa tutto insieme il si bemolle, il crescendo, e trovare ciò che significa. Questo è difficile per l'interprete. Il compositore ha avuto questo gesto. Ma lo può scrivere solo in un modo analitico. L'interprete deve ritrovarlo, ciò che richiede una grande maturità.

Quando si dice: bisogna restituire il pensiero del compositore, non vuole dire gran che. Quando si esegue un'opera di Mozart, bisogna avere informazioni musicologiche, per non fare del Mozart-rock, essere al minimo onesti. Ma restituire il suo pensiero non vuol dire niente, rispetto a un pezzo preciso. Anche in riferimento a me stesso, non posso più dire il pensiero che ho avuto due anni fa, scrivendo un'opera. E se la suono di nuovo, lo faccio in un altro modo, non sarà simile.

Dopo ci sono altri concetti. C'è la nozione di massimalismo che mi piace. Non esiste ancora nel dizionario. Minimalismo esiste ma non ancora massimalismo. È vero che il ventesimo secolo ha avuto qualche volta attitudini molto precise, e questo si può capire. Questo era certamente necessario. Ma mi piace la nozione di massimalismo nella misura in cui l'attività creativa può essere come un viaggio, cioè essere multipla. Posso scrivere un pezzo molto professionale, per quartetto d'archi. Ma posso scrivere anche un pezzo più leggero; quando ho scritto un pezzo con i creoli nell'isola della Riunione, era molto diverso. Ero con i creoli, con gruppi di jazz. Accetto questo, o no? Questo è il problema dell'IRCAM. Non possono accettare questo. Non possono uscire, devono rimanere a casa. Io ho scritto dei pezzi per pompieri. Accetto l'improvvisazione. Non è completamente la stessa musica. Non siamo costretti a mangiare tutti i giorni lo stesso piatto. Penso che questo è possibile attualmente. Non lo era trenta o quaranta anni fa, né sessanta settanta. Per Boulez, Stockhausen, Berio.

Un altro aspetto è la formazione. L'importanza di inserirsi nei conservatori. Penso che la musica abbia sofferto, in una parte del ventesimo secolo, dell'assenza di pedagogia. Si diceva che la musica contemporanea era musica molto sapiente, per adulti, molto professionale. Ma si pone il problema della trasmissione. Affinché una utilizzazione sia coerente, deve non solo produrre ma trasmettere. Questo rimane un grande problema. Il compositore deve essere presente, senza demagogia. Questo deve essere fatto da compositori impegnati. Scribi si trovano sempre. Sono migliaia quelli capaci di scrivere una piccola sinfonia per bambini. La si può fare rapidamente, soprattutto se c'è un po' di denaro dietro. Questo impegno è importante: improvvisazione, incontri

multipli. E anche conservare un contatto con situazioni molto professionali, esigenti, precise. Conservare una riflessione interiore nella scrittura. Non divenire un compositore sociale.

E anche un modo per sfuggire dagli «uomini di cultura», da tutti quelli che si occupano della cultura (Ministero della cultura, ecc.). Sono loro che spesso fanno la programmazione e diventano una forza amministrativa terribile. Molto spesso al 90% sono completamente incompetenti, ma hanno il potere. Quello del denaro, e di decidere programmi. Davanti a loro, o ci mettiamo in un atteggiamento opportunisto, sull'attenti; allora entriamo nei loro piani e siamo a loro graditi. Se devo fare così, non scrivo più, vado sulla spiaggia. Se invece si vuole avere la possibilità di suonare, bisogna moltiplicare al massimo l'aria, lo spazio nel quale poter lavorare: gli ambiti professionali, i conservatori, ambiti diversi, di improvvisazione. Così, se qualcosa funziona un po' meno, ho sempre qualcosaltro. Se un giorno ho meno ordine, faccio più concerti improvvisando. Fino ad ora sono sempre riuscito a lavorare e a conservare la mia libertà. Non ho avuto tanti aiuti perché non è nel mio stile cercarli. Per questo non sono molto spesso nei festival di musica contemporanea (che a volte rischiano di essere come uno zoo: «zone protette» dove per 15 giorni si fa sentire solo musica contemporanea). Ma in quasi tutti i conservatori di Francia si studia un pezzo composto da me. Ci vado per fare lavorare i giovani. Hanno 14, 16, 20 anni ed è importante che conoscano già questa musica. Ci vado anche per far lavorare su altri compositori, per lavorare una riflessione sulla musica. Credo che sia un aspetto un po' «missionario». Mi servo delle mie opere per incontrare tanta gente, parlare con loro, lavorare con loro.

E qualche volta sono contento di avere una committenza, per poter pagare il resto!

(A CURA DI PAOLO VERGARI)

(trad. di Sylvie Garoche)