

*Kostas Paparrigopoulos*

## XENAKIS ET LE PASSAGE VERS L'UNIVERSEL

**Résumé:** La recherche de l'identité culturelle, notamment aux pays qui sont menacés ou se sentent menacés par une culture dominante, peut conduire, bien des fois, au nationalisme et l'isolement. Elle peut aussi, peut-être plus rarement, conduire à des chemins inattendus qui ouvrent de nouveaux horizons non seulement au niveau local mais aussi au niveau universel. Le cas de Iannis Xenakis s'insère dans la deuxième catégorie.

De 1949 jusqu'aux *Metastaseis* (1953–54), sa première œuvre 'officielle', Xenakis écrit des pièces dans lesquelles il essaie de marier le folklore grec avec l'avant-garde européenne. En 1955, il écrit un article consacré à ce 'mariage', premier et en même temps dernier texte publié sur ce sujet. D'ores et déjà, sa musique se déplace du cadre local et s'étend vers l'universel, avec l'ambition d'inclure toutes les musiques du monde. Dans cette communication, nous allons essayer de suivre ce passage et clarifier certains aspects de cette trajectoire.

**Mots-clés:** Iannis Xenakis, mondialisation, cosmopolitisme, tradition et avant-garde.

### Introduction

À notre époque dite de globalisation, nous voyons aussi fleurir, en contrepartie, le protectionnisme, ou en d'autres termes, le nationalisme, le régionalisme, le religion-isme et bien d'autres local-ismes. La recherche d'une 'identité culturelle locale', définie la plupart du temps comme une opposition à une 'identité culturelle dominante', fait souvent naissance à des exagérations et à des aberrations. Comment pouvons-nous s'évader de cette bipolarité plutôt stérile? En nous attachant à un de ses deux pôles? En faisant une sorte de syncrétisme?

Il serait intéressant de voir la proposition que nous fait Iannis Xenakis. Dans cette communication, nous allons suivre le cheminement de l'évolution du jeune Xenakis vers une attitude plutôt originale qui a pris face à un dilemme analogue. De 1949 jusqu'aux *Metastaseis* (1953–54), il a passé une période de recherches, pendant laquelle il était intéressé à l'utilisation des éléments grecs dans ses premières compositions. En 1955, il publie un article intitulé, 'Problèmes de la Composition Musicale Grecque',<sup>1</sup> dans lequel il esquisse le cadre d'un probable 'mariage'

<sup>1</sup> Iannis Xenakis, 'Προβλήματα Ελληνικής Μουσικής Σύνθεσης' [Problèmes de Composition Musicale Grecque], *Επιθεώρηση Τέχνης*, No 9 (Athènes, 1955), 185–189, traduit en français dans Makis Solomos (éd), *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 11–4.

entre la musique folklorique rurale grecque et celle de l'avant-garde européenne. Cet article, rédigé probablement en 1954<sup>2</sup>, est le premier et en même temps le dernier texte publié qu'il consacre à ce sujet. Même si dans ses carnets de notes<sup>3</sup> et dans certains écrits<sup>4</sup> nous voyons que l'intérêt pour les musiques traditionnelles ne cesse jamais, l'idée d'un 'mariage' est définitivement rejetée. À partir de *Metastaseis*, il va se 'libérer' du cadre local et passer à la construction d'un monde personnel et en même temps universel avec l'ambition d'inclure toutes les musiques du monde.

Pendant longtemps, nous ignorions l'existence de ces premières pièces 'helléniques'.<sup>5</sup> Xenakis a toujours considéré *Metastaseis* comme son *opus No 1* et il ne parlait presque jamais de compositions antérieures à cette œuvre.

Les questions qui vont nous préoccuper ici sont: pourquoi, Xenakis s'était intéressé à la musique folklorique et plus précisément à celle de son pays? Pourquoi, ensuite, cette envie de faire une musique qui mélange le folklore avec l'avant-garde? Et pourquoi, finalement, l'abandon de cette entreprise?

<sup>2</sup> Makis Solomos, 'Continuité et Discontinuité Historique chez le Premier Xenakis', communication donnée au colloque *Continu et Discontinu dans L'œuvre de Iannis Xenakis*, sous la direction de François-Bernard Mâche (Couvent de La Tourette, avril 2003): 1) communication publiée sous le titre 'Les *Anastenaria* de Xenakis. Continuité et Discontinuité Historique', in [www.iannis-xenakis.org/enligne.html](http://www.iannis-xenakis.org/enligne.html); 2) version grecque: 'Τα Αναστενάρια του Ξενάκη. Μια Παραδειγματική Τομή', *Μουσικός Λόγος* N° 4 (Athènes, 2002), 58–81.

<sup>3</sup> Dans les 'Archives Xenakis' à la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>4</sup> Comme dans Iannis Xenakis 'Culture et Créativité' et 'Pour L'innovation Culturelle', dans Iannis Xenakis *Kéleütha – Écrits* (Paris: L'Arche, 1994), 129–132 et 133–135.

<sup>5</sup> – En 1981 Nouritza Matossian publie son livre *Iannis Xenakis* [Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis* (Paris: Fayard/Sacem, 1981), 36–66] par lequel on apprend l'existence de ces œuvres.

– En 1988, François–Bernard Mâche écrit un article, intitulé 'L'ellenismo di Xenakis' (François–Bernard Mâche 'L'ellenismo di Xenakis', dans Enzo Restagno (éd.), *Xenakis* (Torino: EDT/Musica, 1988), traduction française dans François–Bernard Mâche, *Un Demi-siècle de Musique... et Toujours Contemporaine* (Paris: L'Harmattan, 2000), 302–321), dans lequel nous trouvons une première analyse de cette période 'hellénique' de Xenakis ainsi qu'un catalogue des œuvres antérieures à *Metastaseis*.

– Makis Solomos, dans son article de 2001 'Du Projet Bartókien au Son. L'évolution du Jeune Xenakis' (Makis Solomos 'Du Projet Bartókien au Son. L'évolution du Jeune Xenakis', dans M. Solomos (éd.) *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 15–28) et dans un deuxième de 2002 'Τα Αναστενάρια του Ξενάκη. Μια Παραδειγματική Τομή' (voir note 2) démontre l'existence d'une continuité entre les œuvres de la jeunesse et celles qui vont suivre, les dites 'officielles', sans pour autant vouloir mettre en question la rupture 'extraordinaire'.

### *Les années avant la composition*

Quant Xenakis quitte la Grèce en 1947, il est un ‘héros’ avec des ‘blessures glorieuses’<sup>6</sup> à son visage; un héros de la Résistance contre les Allemandes de Hitler mais aussi contre les Anglais qui après Yalta voulaient protéger la Grèce du ‘danger communiste’. Xenakis entra à la résistance avec le Parti Communiste Grec, mais il semblait être un communiste hors du ‘commun’. Il était plutôt un matérialiste – idéaliste, curieux mélange, qui arrive à faire coexister Marx et Platon. Comme il disait en 1975:

À cette époque [en 1940] je lisais Platon [...]. La situation en Grèce était tellement étouffante qu’il fallait trouver des sorties. Je construisais alors un espace personnel, tout à fait imaginaire, qui était en contradiction avec la réalité. [...] je lisais, je comprenais et j’acceptais les thèses du marxisme; je les considérais comme une sorte de distorsion des idées platoniciennes. [...] Je suis devenu marxiste à cause de besoins quotidiens, à cause de la lutte et surtout parce que je voyais un pont avec le platonisme.<sup>7</sup>

Par ses écrits, nous apprenons que son éducation générale avait une connotation plutôt ‘classique’. Parmi les noms qu’il cite à cette époque est Sappho, Anacréon, Platon, Thucydide, Xénophon, Shakespeare, mais aussi Marx, Engels et Lénine. Ses intérêts musicaux en étaient ainsi. Il cite Palestrina, Mozart, Beethoven, Johann Strauss, Bellini, Brahms, etc.

Il faut noter également que, pendant sa jeunesse, il ne semble pas être attiré par la musique folklorique. On apprend par lui-même que, durant son enfance en Roumanie il écoutait la musique folklorique roumaine et gitane, et ensuite en Grèce la musique folklorique grecque et la musique religieuse byzantine, ‘[...] comme on devrait aller à l’église tous les Dimanches’ et il continue: ‘Je n’ai aimé aucune d’elles particulièrement, mais toutes avait eu une influence en moi.’<sup>8</sup> Pour la musique religieuse, il dit que: ‘La liturgie orthodoxe ne m’a jamais intéressé. Quant à sa musique, je la trouvais bavarde et sans intérêt particulier.’<sup>9</sup>

Son intérêt pour la musique folklorique viendra donc plus tard, probablement à Paris. Nous pouvons supposer plusieurs raisons qui justifieraient cet intérêt: il était intéressé par un patriotisme, disons ‘socialiste’,

<sup>6</sup> Matossian, *Iannis Xenakis*, 57.

<sup>7</sup> Iannis Xenakis, ‘Αυτοβιογραφικό’ [Autobiographique], 1975, dans M. Solomos (éd.), *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής* (Athènes: Ψυχογιός, 2001), 28.

<sup>8</sup> Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis* (London: Faber and Faber, 1996), 10.

<sup>9</sup> Solomos, ‘Les *Anastenaria*’, 6.

lié aux années de la résistance? Par une nostalgie au pays auquel il ne pouvait plus retourner à cause de sa condamnation à mort pour ses opinions politiques? Par une sorte de ‘dette’ qu’il sentait avoir envers ses camarades qui étaient morts et envers la lutte qu’il avait abandonnée?<sup>10</sup> Toutes ces ‘réponses’ forment un ensemble qui semble probable. Mais nous pouvons trouver aussi une raison musicale: l’exemple de Bartók; la liaison de la musique folklorique avec la musique d’avant-garde.

### *Les compositions ‘helléniques’*

En arrivant clandestinement à Paris le 11 Novembre 1947, Xenakis se trouve dans une ville qui était peut-être à l’époque, le centre le plus important de l’art moderne. C’est probablement ici que naît son intérêt pour la musique de l’avant-garde.

Presque une année plus tard, il commence à étudier la composition. En Grèce, pendant la guerre, il avait écrit quelques mélodies sur des poèmes de Sappho<sup>11</sup>, mais maintenant à Paris il s’intéresse plus sérieusement à la composition. Il cherche des personnes qui voudront lui enseigner la musique – malgré son manque de formation de base.<sup>12</sup> Il contacte – sans ou avec peu de succès – Nadia Boulanger, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Annette Dieudonné, et finalement en 1951, Olivier Messiaen, la seule personne qui va s’intéresser à cet homme tellement hors du ‘commun’!<sup>13</sup>

Les premières 13 pièces de Xenakis composées à Paris de 1949 à 1950 sont pour piano; ces pièces sont courtes et semblaient être des exercices pour les cours qu’il suivait avec Honegger et Milhaud. Xenakis dit qu’une pièce d’entre elles, intitulée *Air populaire* (1949), était écrite pour les cours avec Milhaud à l’École Normale, basée sur une métrique saphique et influencée par Bartók.<sup>14</sup>

En 1951 il écrit une suite de 6 pièces, pour piano aussi, inspirées du folklore grec. Ces pièces sont des harmonisations de chansons populaires du Dodécanèse. Nous voyons qu’à cette époque, Xenakis était attiré par l’idée d’une synthèse grec – européenne; il écrivait dans ses carnets de notes de 1951:

---

<sup>10</sup> Xenakis, ‘Αυτοβιογραφικό’, 29–30.

<sup>11</sup> Varga, *Conversations*, 14.

<sup>12</sup> Katy Romanou, ‘Stochastic Jeux’, *Musicology*, Journal of Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 6 (2006), 212.

<sup>13</sup> Matossian, *Iannis Xenakis*, 58.

<sup>14</sup> Varga, *Conversations*, 28.

Pour sauvegarder la sève musicale du peuple Grec et la faire monter et sortir de son domaine traditionnel et simpliste [...] il faut l'épurer et l'enrichir de moyens élaborés par l'occident au cours des dernières siècles. Lesquels? Les combinaisons des timbres, la forme et les harmonies – contrepoints.

Ni l'imitation [sévère?] et stérile ni une implantation de la musique Européenne. Mais une synthèse géniale de deux éléments contradictoires la plupart du temps.

Ne pas avoir peur de créer ou d'employer des accords dissonants, atonaux etc. Rien n'est plus idiot que la théorie qui prétend que la mélodie ou la gamme porte en germe son harmonie. [...] Pour la polyphonie de même. La 'polytonalité' peut donner des résultats formidables.<sup>15</sup>

L'article 'Problèmes de Composition Musicale Grecque' de 1955 est très important pour la compréhension de l'esprit qui animait cette période 'hellénique' de Xenakis. Ici, il explique clairement pourquoi et comment faire cette synthèse: Il se questionne sur les caractéristiques principales de la musique 'démotique', la musique traditionnelle rurale grecque, en utilisant une division en 4 catégories: mélodie, harmonie, morphologie et rythme.

– Sur la mélodie, il remarque que les mélodies 'héroïques' de la musique de cléftes, sont souvent écrites non pas 'à l'Européenne', dans le mode 'héroïque' de *do* majeur, mais dans un mode mineur, et il arrive à la constatation qu'il y a 'des mondes parallèles, souvent en confrontation', et qu' 'on ne peut pas passer sans conséquences d'un système à l'autre'.<sup>16</sup>

– Sur l'harmonie, il observe que les musiques polyphoniques grecques ne sont pas basées sur le contrepoint européen mais sur l'intervalle de seconde et de quarte. Il suppose alors 'que la polyphonie et l'harmonie peuvent se développer en dehors de la 'consonance naturelle' des accords en tierces.'<sup>17</sup>

– Sur la morphologie, il remarque que la forme de chanson de cléftes est basée sur la juxtaposition; une monodie avec des mélismes, répétée jusqu'à l'épuisement des vers, et interrompue systématiquement par de *tsakismata*, sorte de refrains, chantés par le chœur. Il propose alors

<sup>15</sup> Archives Xenakis à la B.N.F., carnet MS. 24357 (1), 10–11.

<sup>16</sup> Iannis Xenakis, 'Problèmes de Composition Musicale Grecque', dans M. Solomos (éd.) *Présences de Iannis Xenakis* (Paris: CDMC, 2001), 11–14 (traduction française de Ιάnnης Ξενάκης 'Προβλήματα Ελληνικής Μουσικής Σύνοθεσης' *Επιθεώρηση Τέχνης* No 9 (Athènes, 1955), 185–189), 12.

<sup>17</sup> Xenakis, 'Problèmes de Composition', 13.

aux compositeurs grecs d'utiliser une morphologie qui naît de cette observation et d'éviter, 'd'écrire des menuets ou des gavottes sous l'Acropole'.

– Sur le rythme, il ne veut pas insister; il écrit: 'Je considère comme acquise la rupture du rythme symétrique, comme généralisée l'acceptation des mesures composées et comme connues les recherches rythmiques de Stravinski, Bartók, Messiaen.'

Il conclut son analyse sur la musique démotique ainsi:

Le jeune compositeur grec doit oublier le contrepoint qu'il a appris et replonger dans le questionnement de sa technique en explorant les chefs-d'œuvre populaires. La conscience critique l'obligera à rechercher des moyens expressifs et structurels dans la musique démotique et ecclésiastique d'une part, et dans les découvertes d'avant-garde de la musique européenne d'autre part. L'une de ses oreilles écouterà la voix de la Grèce et l'autre la voix de l'Europe.<sup>18</sup>

Selon François-Bernard Mâche, si 'On peut dire qu'au milieu de l'année 1951, à aucun moment encore le tempérament caractéristique de Xenakis ne se laisse deviner', par contre une pièce que Xenakis nomme *Zyia*, '[...]' marque en 1952 le premier signe d'une prise de conscience du niveau d'exigence qu'un compositeur européen des années 50 se doit d'avoir à l'égard de son travail.'<sup>19</sup> *Zyia*, pour soprano, chœur d'hommes, flûte et piano, paraît comme une démonstration des idées qui seront exposées plus tard, dans l'article de 1955 Xenakis a écrit que:

Avec *Zyia* j'ai ouvert des nouvelles voies (pour moi). Morphologiquement, la chanson de cléfes avec le protagoniste et le chœur, règne. Harmoniquement j'ai chassé, avec l'aide de Stravinski et surtout de Bartók et de la musique populaire grecque, l'harmonisation académique européenne. Mélodiquement elle n'est ni romantique (européenne) ni française ni sérielle, elle est simplement grecque – populaire. Finalement organologiquement la flûte surpasse les autres instruments à vent et le choix de flûte – voix – piano (avec l'utilisation que j'en ai faite) est une synthèse populaire – européenne assez réussite. Le rythme [...] est devenu essence unique, existence.<sup>20</sup>

Dans *Zyia*, on voit apparaître une première abstraction mathématique. Les 11 premières mesures de la pièce sont une répétition de la note *sol* sur un rythme qui provient d'une série Fibonacci: 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, doubles-croches, avec les 'exceptions' de 7 et 11 doubles-croches

<sup>18</sup> *Ibid*, 14.

<sup>19</sup> Mâche, *Un Demi-siècle*, 306–307.

<sup>20</sup> Iannis Xenakis, Lettre à Foula Hadjidakis, 22 Avril 1954, publiée dans le journal *To Βήμα* (11 Février 2001), C07.

aux mesures 10 et 11 (voir ci-dessous l'extrait de la partition de *Zyia*).  
Le rythme est accentué avec les trois touches les plus graves du piano, qui donnent un timbre percussif.

Example: *Zyia*, mesures 1 – 25

**ZYIA**

♩ = 92+96

Soprano Solo

piano

S. Solo

Se - tou - ta

S.S.

αὐτὴ τα κο - μα - τα Sa - τα

S.S.

αὐτὴ τα κο - μα - τα τα - τα

La mélodie est ‘grecque – populaire’, ‘héroïque’ en mode mineur, chantée par la soprano qui joue le rôle du ‘protagoniste’. Cette mélodie s’interrompt par des *tsakismata* du chœur de ténors, comme celui des mesures 20 à 23.

L’harmonisation est basée sur les intervalles de quarte et de seconde et de leurs renversements, en ‘chassant’ ainsi ‘l’harmonisation académique européenne’. Le rythme est celui de la danse de *kalamatianos* à 7/8 (3+2+2) avec des permutations et de déplacement d’accents. Son titre *Zyia*, ou *Ensemble* en français, évoque les ensembles de deux instruments – clarinette ou violon (*lyra*) avec luth – que nous trouvons fréquemment dans la musique folklorique grecque; ici, les deux instruments sont remplacés par la flûte et le piano.



Xenakis montra *Zyia* à Messiaen qui lui dit: ‘Mais c’est formidable le progrès que vous avez fait depuis les harmonisations.<sup>21</sup> Vous avez maintenant une langue, un style. C’est très très bien.’ Comme écrit Xenakis dans ses carnets: ‘Je commence à me sentir à nouveau un homme [...]. C’est le début de la fin du Moyen âge?’<sup>22</sup>

*Les Anastenaria*, écrits en 1953, sera la dernière composition de la période hellénique de Xenakis. Elle est un triptyque sur un rite païen de Thrace qui survit jusqu’ aujourd’hui. Tandis que la première partie, *Procession vers les eaux claires*, garde son caractère grec, la seconde, *Le Sacrifice*, est déjà éloignée de la musique traditionnelle.<sup>23</sup> *Metastaseis* devrait être le troisième volet des *Anastenaria*, mais Xenakis l’a fait sortir du triptyque parce qu’il dit ‘elle est tellement différente, parce que j’ai tellement progressé avec elle.’<sup>24</sup>

### **Liberté et tradition**

Pour F. B. Mâche, il semble que la cérémonie des *Anastenaria* ‘[...] ait joué dans l’imaginaire de Xenakis le rôle d’un rite de passage vers un état de conscience supérieur, une purification [...]’<sup>25</sup>. En 1980, Xenakis se rappelle que:

[...] quant je cherchait à trouver mon identité [...] et mes origines grecques, soudain est devenue important pour moi, l’exemple de Moussorgski et de Bartók qui m’alertait que je devait comprendre et aimer la musique folklorique grecque. Toutefois, j’ai vite réalisé que c’était une manière provinciale de penser – si je continuais ainsi, je serai tombé dans une trappe. J’avais besoin de quelque chose de plus générale.<sup>26</sup>

Cette ‘chose de plus générale’ est déjà présente, mais pas encore assez élaborée,<sup>27</sup> dans une partie de l’article de 1955. Dans cette partie, qui laisse entrevoir le scientisme de Xenakis qui va se manifester à partir de *Metastaseis*, il parle d’un lien qui existe entre toutes les musiques. Ce lien est *le son*, qui est une grandeur quantitative en tant que phénomène physique, et qui devient grandeur qualitative en tant que phénomène psychophysiologique. Mais si ‘la psychophysiologie de la musique n’est pas encore une science’,

<sup>21</sup> Probablement la suite de 6 pièces pour piano de 1950–51.

<sup>22</sup> Archives Xenakis, carnet MS. 24357 (1), 40–42.

<sup>23</sup> M. Solomos a présenté un mécanisme, le premier mécanisme de Xenakis, sur lequel *Le Sacrifice* est basé (Solomos, *Présences*, 19).

<sup>24</sup> Varga, *Conversations*, 73.

<sup>25</sup> Mâche, *Un Demi-siècle*, 308–9.

<sup>26</sup> Varga, *Conversations*, 52.

<sup>27</sup> Xenakis, *Κείμενα περί Μουσικής*, xv.

écrit Xenakis, et que ‘le bon compositeur peut exprimer les sens qu’il désire exprimer’,<sup>28</sup> la physique, quant à elle, en est une! Ici, Xenakis fait entrer les sciences dans l’univers musical à travers la partie quantitative du phénomène sonore et, avec elles, l’universalisme de la musique.

La recherche de l’identité dans les racines sera remplacée par la recherche de la liberté dans l’universel. C’est dans une pensée musicale universelle, que Xenakis peut se sentir libre; il déclare en 1980:

Je ne veux pas avoir de racines. Bien sûr j’en ai quelques-unes; J’avais aussi mes influences, ainsi que la chance qu’il en avait tellement, donc aucune ne c’est avérer décisive. [...] Musique folklorique roumaine et grecque, chant byzantin, musique occidentale, musique non-européenne. J’ai essayé de les comprendre; j’en ai aimé quelques-unes et je n’en ai pas aimé d’autres, mais j’ai laissé venir chacune d’elles près de moi, je n’en ai laissé aucune en dehors ou dire pour quelconque d’entre elles qu’elle n’est pas de la musique. À travers cette manière, j’ai réussi à devenir libre et c’est pour ça que je n’ai pas de racines.<sup>29</sup>

La liberté est une idée qui prend une place capitale dans la pensée de Xenakis. Pour comprendre – et interpréter – cette rupture ‘extraordinaire’ avec le passé, il faut peut-être se pencher sur cette idée et sur la signification qu’il donne à ce mot. Pour lui la recherche de l’originalité dans l’art passe par la recherche de la liberté. Il dit que:

L’idée de l’originalité est inhérente à la question de la liberté. La valeur de l’art, de l’offre artistique d’une personne, d’une nation, d’un peuple, d’une civilisation dépend de l’originalité – cette liberté fondamentale.<sup>30</sup>

C’est la recherche de la liberté (pour laquelle il avait déjà payé cher à Athènes) qui va le conduire également à sa première grande découverte, bien originale: l’introduction du hasard dans sa musique à travers la stochastique. L’intérêt de Xenakis pour les masses sonores le conduira à la confrontation du déterminisme avec l’indéterminisme. La question de la liberté est ici centrale. Dans plusieurs occasions, Xenakis va se référer à Épicure et à la place privilégiée que la notion du *clinamen* donne au libre-arbitre. Grâce à Épicure, la liberté de la nature et de l’homme peut exister! C’est par une telle double attitude, physique et humaine, que liberté et indéterminisme se rencontrent.

Dans son discours ‘Pensée Scientifique et Musique’, qu’il a fait à Athènes en 1975, Xenakis est très explicite sur la relation de la liberté

---

<sup>28</sup> Xenakis, ‘Problèmes de Composition’, 12.

<sup>29</sup> Varga, *Conversations*, 51.

<sup>30</sup> Iannis Xenakis, ‘Επιστημονική Σκέψη και Μουσική’ [Pensée Scientifique et Musique], 1975, dans M. Solomos (éd.) *Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα...*, 120.

avec l'indéterminisme dans sa musique. À un moment de son discours, se référant à la musique stochastique et plus précisément à une répartition asymétrique de points sur une ligne, il donne l'exemple d'une musique construite sur un rythme traditionnel, ici le rythme grecque de *kalamatianos*, et il conclut: 'Mais ici j'abolis ma liberté parce que j'utilise un rythme donné (le *kalamatianos*). Comme j'ai dit auparavant, l'originalité est une demande fondamentale de l'art. Je veux, donc, m'échapper du déterminisme, de la soumission aux traditions et aux idées du passé.'<sup>31</sup> Pour Xenakis, la symétrie, comme celle de la répétition continue d'un rythme donné, empêche la liberté; il affirme: 'C'est ainsi que je définis le niveau maximum de ma liberté: n'avoir aucune symétrie.'<sup>32</sup> Les traditions et les idées du passé seront donc vues par lui comme un obstacle. Leur écartement semble être indispensable à la réalisation de la liberté.

Mais il ne faut pas tomber non plus à l'autre extrême; Xenakis ne prône pas pour la disparition des traditions. Son universalisme est justement l'effort d'inclure toutes les musiques du monde. Pourtant, il pose clairement une condition: la tradition ne doit pas devenir un obstacle à l'exercice de sa liberté! Il dit:

Je ne suis pas contre la tradition. Je lutte pour différents objectifs, mais ça ne veut pas dire que je veux détruire la tradition, à condition qu'elle ne veuille pas détruire mes objectifs.<sup>33</sup>

### **Conclusion**

Il semble que la question que nous avons posée au début de notre communication, le dépassement de la bipolarité 'culture locale' – 'culture dominante', n'a pas été répondue par Xenakis d'une façon 'ordinaire'. La solution qu'il a donnée au problème était plutôt une non-solution; c'était presque la négation même du problème. Xenakis est arrivé à une solution inattendue, qui nie les dilemmes comme 'dominant – local', 'musique savante – musique folklorique' etc. Il a d'abord essayé de 'marier' les contraires, de les concilier, afin de faire une sorte de syncrétisme, sans pour autant arriver à une synthèse satisfaisante pour lui. La négation de la dichotomie en tant que telle, la recherche d'une solution 'autre', était l'apport génial de Xenakis. Le bipôle, même s'il reste encore vivant, est placé maintenant dans un contexte beaucoup plus large, et ainsi, ses forces opposantes sont amorties.

<sup>31</sup> Xenakis, 'Επιστημονική Σκέψη', 128.

<sup>32</sup> *Ibid*, 129.

<sup>33</sup> Varga, *Conversations*, 50.

*Костас Панаригонулос*

## КСЕНАКИС И ПУТ КА УНИВЕРЗАЛНОМ (Резиме)

У епохи такозване глобализације евидентно је да, насупрот главној тенденцији, цвета протекционизам, или другим речима национализам, регионализам, религионизам и други локализми. Трагање за „локалним културним идентитетом“, који се дефинише углавном као опозиција „доминантном културном идентитету“, често доводи до разних претераности и искривљења. Како да се ослободимо те, углавном стерилне биполарности? Везивањем за један од два пола? Стварајући неку врсту синкретизма?

У овом раду пратимо еволуцију младог Ксенакиса ка једном оригиналном ставу који је настао као одговор на сличне дилеме. Од 1949. до *Метастасиса* (1953–54) он је прошао кроз период истраживања током којег је био заинтересован за коришћење грчких елемената у својим композицијама. Године 1955. објављује чланак под називом „Проблеми грчке музичке композиције“ у којем скицира оквир за могуће повезивање грчке сеоске народне музике и европске авангардне музике. Тај чланак је његов први, а и једини објављени текст на ту тему.

Иако је, судећи према сачуваним белешкама и текстовима, Ксенакис и касније сачувао интересовање за традиционалну музику, замислио о повезивању народне и авангардне музике дефинитивно је одбацио. Почев од *Метастасиса* он ће се „ослобађати“ локалног оквира и приступати изградњи личног и истовремено универзалног света, са амбицијом да укључи све музике света.

Питања која нас заокупљају су: зашто се Ксенакис интересовао за народну музику, конкретно за грчку? Откуда, затим, та жеља да ствара музику која повезује фолклор са авангардом? И најзад, зашто је напустио тај подухват?

Инсистирамо на појму *слободе*, онако како је представљен у Ксенакисовој имагинацији, на његовом односу према индетерминизму и његовој улози у увођењу случајности у музику преко стохастике. Покушавамо да докажемо да почев од *Метастасиса* он одбацује традиционализам јер га сматра препреком у реализацији слободе.

(С француског превела Мелита Милин)

UDC781.7(=14):78.036.071.1 Xenakis Kostas