

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi



n° 5 1994

Autorissazione del tribunale di Roma N. 27/1990

20 PIAZZA S. BARTOLOMEO - ISOLA TIBERINA





Sommario

Editoriale	2
Stefania Gianni - Michiko Hirayama/Giacinto Scelsi:	
In una istintiva comunicazione il ritrovamento della propria identità	3
Tiziano Trevisiol - I Canti del Capricorno alla Scala - Materiali visivi	8
Cercle Scelsi 1994	\underline{n}
Rome-New York Art Foundation - Testimonianze e documenti a cura di Luciano	Martinis 18
Luciano Martinis - Poesia e musica in Giacinto Scelsi	(23)
Giacinto Scelsi - "Due considerazioni sulla creazione artistica"	26
Stefania Gianni - Domenico Guaccero: viaggio nel presente	27
Sho. Uno strumento musicale	31
Due precisazioni	32

Direttore responsabile - Giovanni Petretti
Redattore responsabile - Luciano Martinis
Comitato di redazione - Barbara Boido, Aldo Brizzi
Segretaria di redazione - Stefania Gianni
Grafica "le parole gelate", s.a.s.
Redazione - Via S. Teodoro 8 - 00186 Roma - tel./fax 06-69920344

Stampa Tipografica La Piramide - Via Anton Maria Valsalva, 34 - Tel. 06/35.50.04.52 (r.a.) Fax 06/35.50.03.88 Finito di stampare nel mese di dicembre del 1994

Editoriale

A seguito del gemellaggio culturale siglato il 2 ottobre 1993 con la Fondation Sophia Antipolis, anche quest'anno la Fondazione Isabella Scelsi ha voluto essere presente all'appuntamento con il pubblico della Côte d'Azur, partecipando al "Concert des Solistes" organizzato dalla Fondation Sophia Antipolis, con la pianista Marianne Schroeder, che ha interpretato la Sonata nº2 e la Sonata nº3 di Giacinto Scelsi. Il concerto a cui hanno partecipato anche il violoncellista F. Audibert, la pianista D. Weber e il duo pianistico Alonso, è stato tenuto domenica 30 ottobre 1994 presso l'Auditorium di France Telecom, a Sophia Antipolis ed è stato trasmesso in diretta da Radio France. Altri due importanti appuntamenti annunciati già nel n°4 della nostra rivista hanno visto la presenza della Fondazione Isabella Scelsi. Il primo è stato il "Progetto Contemporaneo" di danza del Teatro alla Scala. La coreografia, dal titolo Canti del Capricorno è stata ideata da Massimo Moricone che ne ha curato anche la regia, con le scene e i costumi di Tiziano Trevisiol, ed è stata rappresentata con grande successo al Teatro Studio di Milano, nei giorni 9-13 marzo 1994. Interprete dal vivo dei Canti del Capricorno di Giacinto Scelsi una splendida Michiko Hirayama accompagnata dai percussionisti Rainer Römer e Isao Nakamura.

L'altra importante manifestazione è stata il Festival Cercle Scelsi organizzato a Perugia dal 5 all'8 maggio 1994 dai Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, insieme alla WDR e alla nostra Fondazione. Una conferenza di Heinz-Klaus Metzger e una tavola rotonda a cui hanno partecipato lo stesso Metzger, W. Becker-Carstens, A. Fratteggiani Bianchi, N. Cisternino, A. Cremonese, G. Borio, hanno dato lo spunto per focalizzare soltanto alcuni dei problemi che riguardano l'esecuzione e l'analisi dei lavori di Scelsi. Il discorso potrà essere continuato ed approfondito, nel prossimo Festival Scelsi che sarà organizzato a Colonia, nel dicembre 1996 da Wolfgang Becker-Carstens. Anche i concerti tenuti durante le quattro giornate dedicate alla musica di Scelsi hanno ottenuto grande successo. Un particolare apprezzamento ha ricevuto l'esecuzione in prima mondiale di Elohim, eseguita dal Berner Streichquartett insieme all' Ensamble dei Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, diretti da Jürg Wittenbach.

Intanto prosegue il lavoro di riversamento dei nastri originali di Giacinto Scelsi con sistema digitale, di cui si sta occupando Frances-Marie Uitti, mentre è quasi ultimata la risistemazione dell'appartamento al 4° piano come "memoriale", secondo le volontà del Maestro. In questo quinto numero ci è parso doveroso ricordare, insieme agli avvenimenti citati, anche il compositore Domenico Guaccero, grande estimatore di Scelsi, del quale ricorre quest'anno il decennale della morte. La ricorrenza ha ottenuto per la verità scarsissima eco nel mondo musicale contemporaneo ed è per questo, considerati anche i legami di entrambi con Nuova Consonanza, che abbiamo deciso di ravvivare la memoria dell'opera di Guaccero e di ciò che ha significato per l'intera cultura musicale. L'opera poetica di Giovanna Sandri "le dieci porte di Zhuang-Zi" dedicata all'amico Scelsi ed allegata al nº 4 della rivista ha incontrato un grandissimo favore. Ringraziamo nuovamente la poetessa e tutti coloro che ci hanno testimoniato il loro apprezzamento. Molte richieste ci sono pervenute anche da continenti lontani, di favorire la conoscenza e l'approfondimento della musica di Giacinto Scelsi. Certamente uno dei compiti che la Fondazione si assumerà in futuro sarà quello di diffondere nella maniera più seria e pertinente la musica del Maestro Scelsi.

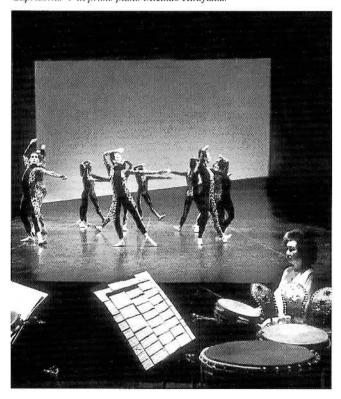
Stefania Gianni

Michiko Hirayama / Giacinto Scelsi:

In una istintiva comunicazione il ritrovamento della propria identità *

In questo numero della rivista il soprano Michiko Hirayama ha voluto rendere omaggio al compositore Giacinto Scelsi raccontando la sua lunga esperienza di interprete, certo d'eccezione, della sua musica. Questo contributo, che speriamo non rimanga isolato, sarà sicuramente importante per la conoscenza della vicenda compositiva dell'autore con il quale Michiko Hirayama ha condiviso un profondo e duraturo rapporto musicale. Un rapporto che ha influenzato non soltanto la loro attività ma ha permesso a ciascuno di ritrovare la propria "identità" artistica in un mutuo ed istintivo scambio, estremamente proficuo sia sul piano della realizzazione compositiva che interpretativa, come ci è dato leggere in queste pagine: validissimo apporto alla comprensione e alla esecuzione delle opere vocali di Giacinto Scelsi.

Un momento della coreografia di Massimo Moricone "Canti del Capricorno". In primo piano Michiko Hirayama.



S.G. Quali circostanze ti hanno condotto in Italia e portato quindi a conoscere Giacinto Scelsi?

M.H. Volevo approfondire la mia conoscenza della musica occidentale e per questo seguii i corsi dell'Accademia Chigiana, con il Maestro Giorgio Favaretto, dove incontrai molti grandi musicisti come Segovia, Casals, anche Cortot. Ho incontrato persino il Conte Chigi: ero una delle sue cantanti preferite e così mi fece conoscere la Regina Madre del Belgio che era violinista. Nonostante avesse già più di 80 anni era vivacissima e suonava come primo violino nel Quartetto Chigiano. A quell'epoca il mio interesse non era per la musica contemporanea, che rappresentava un campo per me ancora da esplorare. Fra i musicisti, intenditori e appassionati di musica che frequentavano il Conte Chigi, ci fu qualcuno che mi consigliò di andare dal Maestro Antonino Votto, alla Scala, lo scopritore della Callas, della Tebaldi, delle più grandi cantanti liriche. Così presi un appuntamento con lui per una audizione e per avere un suo parere. Il Maestro mi suggerì di andare a studiare al Mozarteum perché secondo lui la mia voce andava benissimo per cantare Mozart. Così un'estate l'ho trascorsa sotto la guida di Ernst Reichardt, che teneva il corso di musica vocale da camera. E mi preparai addirittura per interpretare il ruolo di Pamina, perché Reichardt era convinto che la mia voce fosse ideale per quel personaggio, ma era altresì convinto che io potessi eseguire altrettanto bene Wolf, i lieder soprattutto, e Webern. Io caddi dalle nuvole perché mi consideravo una piccolissima cantante che non avrebbe mai potuto cantare una grande parte come Pamina e lo stesso non avrei mai pensato di cantare dei lieder e Webern. Inoltre non parlavo tedesco, anche se cantavo abbastanza bene in tedesco. Ad ogni modo mi fu assegnato il premio per l'interpretazione di Hugo Wolf, un'oretta di registrazione alla radio austriaca e un altro premio per Mozart, infatti cantai il mottetto Exultate, jubilate con l'orchestra al Mozarteum. Avrei dovuto essere fiera di me, della mia capacità, invece sentivo dentro di me che stavo semplicamente imitando la musica occidentale e questo non era il mio ideale. Pensavo che ci sarebbe

^{*} Il titolo ci è stato suggerito dalla stessa Michiko Hirayama

stato sempre qualcuno migliore di me ed un episodio fu per me quasi simbolico: un giorno mi sfiorò in una strada di Salisburgo un fattorino di fornaio che portava una montagna di pane fischiettando il lied che avevo studiato tutta l'estate sudando sette camicie per assimilare lo stile mozartiano e lo fischiettava meglio di me. Perciò capii che Mozart apparteneva a loro, agli austriaci. Ascoltai pure un concerto tenuto da Fischer-Dieskau e Schwarzkopf, lo Spanisches Liederbuch di Wolf, e quando cantavano la loro pronuncia era tedesca o austriaca, non italiana o giapponese. Capire una lingua non basta, occorre "vivere" quella lingua. Così decisi che non avrei mai più cantato né in tedesco, né in inglese, né in alcuna altra lingua, ma avrei utilizzato delle sillabe che avessero potuto esprimere il contenuto del suono. E destino fu che proprio in quegli stessi giorni avessi modo di assistere ad un concerto di musica elettronica, il primo per me, in questo "baluardo" della tradizione che si chiama Mozarteum. Questa nuova sonorità mi entusiasmò. Compresi subito che lì c'era un vuoto da colmare e che avrei potuto inserirmi facendo qualcosa di originale. Quindi feci marcia indietro e invece di andare a Vienna per una scrittura teatrale feci ritorno a Roma e mi dedicai al movimento di musica contemporanea. Ecco questo è stato l'inizio di tutto. Cominciai con una serie di concerti per voce solista eseguendo canti popolari giapponesi, pieni di microtonalità e lo stesso motivo veniva poi accompagnato dal pianoforte; ero perciò costretta a cantare con la scala temperata. Parlavo della musica popolare, tradizionale dei Giapponesi e di quella occidentalizzata. Io sono stata cresciuta in parte con questa cultura perciò organizzai il mio programma per confrontare il vero e autentico canto giapponese con quello occidentalizzato.

S.G. Quindi erano delle conferenze-concerto dove presentavi canti popolari nella esecuzione tradizionale e poi con un arrangiamento di tipo occidentale. E' così?

M.H. Sì, lo stesso pezzo, originalmente senza accompagnamento veniva poi eseguito arrangiato secondo i principi del sistema tonale occidentale. In questo modo potevo mettere a confronto le due versioni. Dentro di me sentivo profondamente il bisogno della ricerca della mia identità perché la mia educazione è stata di tipo occidentale avendo vissuto nel moderno Giappone, dove il sistema educativo è basato sui metodi adottati nella vostra scuola. E questo vale anche per la musica: a me era praticamente proibito ascoltare musica popolare, tradizionale, del Giappone, perché i miei genitori mi volevano educare nel modo più occidentale possibile. Quindi iniziai a studiare pianoforte a

quattro anni, ma, al contrario dei miei maestri, io possedevo un orecchio assoluto e loro no. Cercavano di insegnarmi la lettura del pentagramma che non mi interessava affatto e fui infelice. A me interessava il suono, e ogni suono aveva un colore, un tocco, poteva risultare caldo o freddo. Questo è il senso musicale che tuttora provo dentro di me. Per fare un esempio, negli anni 1920-30, quando l'accordatura del La era a 435, il FA centrale era marrone; quando poi l'accordatura cambiò a 440 il mio FA divenne marrone un po' violaceo, e così ogni nota, per i miei sensi, aveva un tocco, un colore ed anche calore. Ovviamente smisi di frequentare le lezioni di pianoforte, incompresa.

S.G. Con Giacinto avete mai parlato di questa associazione suono-colore, delle sensazioni che ti suscitano i suoni?

M.H. No mai! perché era inutile usare le parole. Non mi ha mai spiegato a parole che cosa intendeva esprimere un certo pezzo perché io ne avevo già fatto la lettura e realizzato dentro di me il modo in cui cantarlo. E generalmente era quello giusto. Per altri esecutori so che ha avuto bisogno di dare alcune spiegazioni sulle composizioni, ma con me non fu necessario. Io avevo un senso del suono tutto personale che evidentemente era particolarmente adatto alla interpretazione della sua musica.

S.G. Hai finora parlato dei tuoi inizi nel mondo musicale italiano. Vorrei ora che ci raccontassi più dettagliatamente come e quando ti è accaduto di conoscere Scelsi.

M.H. Per fare un po' la cronaca da Salisburgo tornai a Roma con la ferma decisione di prestare particolare attenzione alla musica "da creare" e portai in giro per l'Italia quella mia conferenzaconcerto di canti giapponesi. Quando fui a Pesaro incontrai Domenico Guaccero che avevo già conosciuto al Conservatorio di S. Cecilia nel '53; dopo di lui conobbi anche Clementi, Bortolotti, Morricone e altri. Mi ricordo bene Porena e tutti gli allievi della classe di Petrassi che conoscevo comunque di vista. Poi nel 1960 alcuni di loro fondarono Nuova Consonanza. Ricordo che quando incontrai Guaccero in albergo, a Pesaro, ci cimentammo subito in una improvvisazione canticchiando e danzando; perciò posso dire di aver avuto fin da allora quello spirito e di averlo incontrato anche in Domenico. Effettivamente mi sento molto portata a creare cose nuove. Non pretendo di essere un compositore, ma di creare eseguendo e sono convintissima che ogni esecuzione sia una ri-creazione.

S.G. Quindi ti sei trovata bene nel momento in cui si parlava di alea e si scrivevano pezzi in cui sempre più libertà creativa era lasciata all'interprete ...

M.H. Infatti, e non posso fare a meno di pensare a Cage. L'incontro con lui è avvenuto più tardi rispetto a quello con Giacinto, ma interpretare la sua Aria fu per me una cosa decisiva, la mia creatività si è aperta verso l'infinito anche se la tendenza c'era già naturalmente. Con Scelsi ci incontrammo, come accade sempre tra musicisti, durante uno dei miei concerti sui canti tradizionali giapponesi, che si tenne in via San Teodoro, in casa di una amica mia e del Conte Chigi. Dopo il concerto mi fu presentato un signore di una certa età, il Conte Scelsi, che mi chiese se pensavo di potermi interessare anche alla sua musica, considerando il fatto che entrambi ci occupavamo di microtonalità. Dopo qualche settimana vidi arrivare una partitura di cinque brani. Era la prima edizione di Hô, cinque vocalizzi per voce sola, che in un secondo tempo furono ridotti a quattro. Mentre studiavo quei pezzi li trovavo noiosi da morire e niente affatto interessanti. La mia amica che abitava un piano sotto di lui, una volta mi disse che ogni sera, verso mezzanotte, il Conte iniziava a suonare uno strumento particolare e si sentiva una stranissima musica. Io pensai che se la musica era strana poteva benissimo essere improvvisata e la cosa mi incuriosiva molto, perciò decisi che l'avrei ascoltata. Ero invitata a cena da questa mia amica quasi ogni quindici giorni e perciò la prima volta che tornai da lei, dopo averle augurato la buona notte, feci finta di scendere ed invece salii al piano superiore dove abitava il Conte. Scelsi aveva già cominciato a suonare ed era un'improvvisazione all'ondiola tutt'altro che noiosa: c'era una grandissima vitalità dentro ed era molto affascinante. Così accadde al secondo, terzo invito: salutavo ed andavo ad ascoltare perché ero sempre più attirata da quel suo modo di intendere il tempo, il suono con le sue modulazione microtonali. Tornata a casa rilessi quella noiosa partitura avendo bene in mente ciò che avevo ascoltato, secondo il modo che Scelsi aveva di suonare la sua ondiola. Ecco questo fu il vero incontro con Giacinto Scelsi. Qualche tempo dopo mi presentai da lui facendogli ascoltare i due o tre pezzi che avevo studiato e lui fu molto contento. Questi vocalizzi non furono pensati espressamente per la voce di soprano ma per altri strumenti. Infatti un giorno un clarinettista mi raccontò che aveva suonato, naturalmente trasportato in un'altra tonalità più congeniale allo strumento a fiato, lo stesso brano che io avevo appena terminato di cantare. In effetti era avvenuto che il pezzo fosse stato scritto originariamente per

clarinetto e adattato in seguito per la voce, oltretutto di mezzosoprano e non di soprano, ma con un po' di sforzo riuscii ad eseguirlo lo stesso. E forse anche altre composizioni furono pensate per strumenti a fiato, tromba, corno, trombone e poi trascritte per voce.

S.G. Quando hai eseguito Hô per la prima volta in un concerto pubblico?

M.H. Quando fui pronta per una esecuzione pubblica Franco Evangelisti inserì la composizione nel primo o secondo concerto della stagione di Nuova Consonanza che si teneva al Teatro delle Arti. Cantai in prima assoluta $H\hat{o}$, 5 vocalizzi per voce sola (poi 4 vocalizzi), ed ebbi un grandissimo successo perché secondo me nella musica di Giacinto c'è sempre molto calore umano ed emotività. Così, poiché la maggior parte del programma era costituito da musica seriale, la presenza improvvisa di una musica tanto spontanea fu coronata da un entusiastico successo. Dopo quel concerto non ho mai sbagliato a cantare la musica di Giacinto perché penso di aver colto quella grande capacità di comunicazione che vi è insita.

S.G. Visto che hai cantato musiche di pressocché tutti i compositori contemporanei, come hai vissuto questa esperienza di eseguire lavori di autori così diversi e soprattutto di interpretare fra questi anche Scelsi?

M.H. Scelsi è certamente un caso unico. Ed anche la difficoltà ad eseguirlo è unica perché in genere i compositori hanno già in mente una nota o l'altra sul pentagramma, cioè una frequenza precisa, invece nella mente di Giacinto l'altezza era tutt'altro che un determinato numero di frequenze. Io sentivo questa libertà così come il non aver usato battute mi dava il senso dello spazio infinito. Qualcuno ha cercato di imitare dopo il modo che Giacinto aveva di usare la mia voce ma non funzionava perché il contenuto era differente, quindi la mia voce non poteva suscitare le stesse emozioni come quando cantavo Scelsi.

S.G. In che modo questo contatto, questo rapporto con Scelsi ha influenzato il tuo modo di cantare?

M.H. Qualunque musica io canti mi ci immergo completamente fino a ritrovare lo stato d'animo del compositore nel momento in cui ha composto quella musica e quindi il mio modo di cantare cambia a seconda del tipo di scrittura e di emozione suscitata e diventa guacceriano se canto Guaccero, scelsiano se interpreto Scelsi e così via.

S.G. Mi fa piacere che tu stessa abbia citato Guaccero, con il quale so che hai avuto un ottimo e proficuo rapporto di lavoro. E proprio riguardo a quello che può essere esemplificativo di un modo di lavorare comune a molti compositori, volevo chiederti se e come tu pensi di aver infuenzato la loro attività creativa e soprattutto se pensi di avere in qualche modo favorito la sperimentazione, in particolare sulla vocalità. Spesso è capitato che sia stato l'interprete a stimolare la creazione di specifiche composizioni e numerosissime sono quelle a te dedicate.

M.H. E' vero. Tutti volevano sperimentare il limite massimo delle possibilità della voce, ed io mi sono data come si dà alla clinica un corpo per esaminarlo e verificare se una certa operazione può funzionare oppure no. Mi sono dedicata a far questo, dando a tutti i compositori l'opportunità di fare un lavoro di ricerca sulle possibilità vocali. E loro naturalmente hanno gradito molto questa mia offerta. Ma io non ho mai pensato di essere speciale o di avere capacità non comuni agli altri cantanti: semplicemente mi sono trovata disponibile a qualsiasi proposta, senza limitazioni per paura di rovinarmi la voce. Non avevo la presunzione di possedere una voce bellissima da non rovinare. Io ho offerto ciò che potevo dare e in questo il mio strumento ha acquistato grandi possibilità, di più di quelle che può acquisire un cantante che si dedichi al solo repertorio tradizionale. Io ad esempio posso sfruttare ben cinque ottave di estensione ma non mi vanto di questo: se qualcuno riesce a sfruttare questa mia qualità nel modo giusto mi fa piacere, ma se vuole semplicemente creare un effetto mi dispiace.

S.G. Tu hai confermato di esserti "messa a disposizione" dei compositori. Anche con Scelsi è avvenuta la stessa cosa?

M.H. La differenza tra Giacinto e gli altri compositori stava proprio nel fatto che lui non cercava nella mia voce la possibilità estrema, il limite delle mie possibilità vocali. Cercava invece l'espressione ottenuta attraverso un uso particolare della voce. A volte ero io stessa ad indicargli un effetto particolare che si poteva ottenere ad esempio con un salto, oppure la scomodità o meno di un certo passaggio, sempre a fini espressivi. Quindi lo scopo era differente: quasi tutti gli altri giovani compositori cercavano un nuovo strumento timbrico, invece Giacinto cercava uno strumento che potesse esprimere pienamente il suo pensiero. E mi piace credere che in parte abbia elaborato questo suo pensiero ritrovandosi istintivamente nel mio modo di cantare. Per far questo non c'era

bisogno che lui parlasse: ad esempio il quinto brano di $H\hat{o}$ (anche adesso quello conclusivo) rappresenta il raggiungimento di una meta. Il musicista vede lontano la sua meta dove ha desiderio di arrivare con serenità ma non ci arriva mai perché è disturbato da problemi, contrasti, lotte interiori e poi alla fine, sull'ultima nota lui giunge a quella meta e tutto svanisce. Questo è il contenuto che quella musica esprime, anche se lui non me lo ha mai confermato.

S.G. Mi dicevi che questo quinto brano ora è l'ultimo e i vocalizzi sono solo quattro. Quale dei brani di Hô è stato eliminato?

M.H. Il quarto pezzo perché lui lo riteneva mediocre. In effetti l'ultima parte del brano era molto particolare, preziosa direi. Io gli suggerii di utilizzare quella sezione che anche lui riteneva interessante, modificando ciò che la introduceva, ma si rifiutò. E' sempre stato molto cosciente della validità della sua musica.

S.G. Qual è il significato di Hô?

M.H. Anche Scelsi prima di dare questo titolo si preoccupò di conoscerne il significato. Anzi mi domandò se in giapponese non fosse magari una parola di malaugurio oppure oscena. Io allora scrissi sei o sette ideogrammi la cui pronuncia è "Hô": legge, tesoro, direzione, maniera di fare, e altri che non ricordo. Comunque il significato di legge del cielo, del cosmo gli piacque molto e perciò si decise per Hô.

S.G. Quali sono le difficoltà di questa composizione?

M.H. Ce ne sono diverse e di diverso tipo. Nel primo brano, ad esempio, ci sono molti salti che obbligano ad un cambio di registro, cosa che, come sai, è sempre molto delicata. Ma io ho trasformato questa scomodità in positivo, realizzando un certo effetto timbrico. Anche nel secondo brano si presentano salti di registro, ma compare quasi un tema, con un accento e un salto di terza. Invece di cercare di mantenere la fluidità del passaggio da un registro all'altro, anche qui ho sfruttato lo scatto che deve fare la voce a scopi interpretativi. Questo modo di cantare lo ritroviamo anche nei Canti del Capricorno, più esattamente nel quinto dove è maggiormente accentuato. Io proposi a Scelsi di cantare il brano in questo modo, che dà molto la sensazione dell'ondiola e lui accettò. Ci fu sempre uno scambio molto proficuo fra lui e me, ci siamo arricchiti entrambi con questa reciproca influenza. Questa libertà mi ha dato molto agio nel cantare.

E così, dopo due anni potei interpretare Aria di Cage che fu una conferma definitiva a quanto già sentivo dentro di me rispetto alla apertura aleatoria. Ma se qualcuno mi chiede di cantare ciò che non è scritto rispondo: "No, grazie. Fate cantare altri cantanti più fedeli". In questo modo io sono sincera e coerente fino in fondo, in ciò che esprimo con la voce e quello che sento dentro. Cantando Scelsi io ho trovato la mia identità così come lui, ascoltando il mio modo di cantare ha istintivamente ritrovato parte di sé.

S.G. Vuoi dire che lo studio delle sue composizioni ti ha aiutato a conoscere ed a far esprimere la tua personalità?

M.H. Sì, perché mi ha dato, insieme alla apertura aleatoria, una apertura ben maggiore sullo spazio infinito. Questo infinito era assolutamente necessario per me.

Recensioni all'interpretazione di Michiko Hirayama dei "Canti del Capricorno", al Teatro alla Scala, nella coreografia ideata da Massimo Moricone, apparse su quotidiani giapponesi

> 任したタングッチ氏の発案が中心となっ の反応が直接感知できて歌いやすい」と て、《山羊座の歌》公演は実現したという。 立された。近年スカラ座芸術や 息向では全くない。 通常の演奏会のスタイルのほうが、観客 この作品は、演奏者、聴き手両方にとっ を持たず音楽のみの繋がりが延々と続く しDを聴いてもわかるように、テクスト は相当の難曲である。平山氏は演奏後に、 レエつきでの上談は、シェルシ自身の しかしヴェルゴ盤の

一数否両論渦巻いた平山+ダンスの上端

STATE OF THE STATE

ブルックらの演出家各氏の助力を得て確

度で、 な敗かな巫女」にみたてるものもあった 山氏は、「産実さと世費に価する果敢な感 評で目立ったのは、平山氏のカリスマ的 月一二日付「La Stampa」紙)。 さらに新聞 によって、再び世界の脚光を浴びた」(三 東洋が、仏教的メッセージの自在な解釈 を筆頭に多くの振り付け師を引きつけた 影響を認める推群しあった。「ベジャール たようである。 またオリエンタリズムの 想される、夢幻的な神秘的なものであっ 体の印象は、シェルシ作品から容易に予 上海を強濶した記事が多い。舞台空間全 楽というよりも総合的なパフォーマンス た。スカラ底の前宣伝が「現代舞踏の企 的婚きを持った声の儀式を司る、 バレエを作量に取う氏の姿を「深遠な内 ち向かった。 熱液を手放しに聲爽する記事である。平 (三月一|日付 TIL Giornes 紙)。平山氏の 作品の発声法の限界的な困難に立 (fla Stampas紙)と評され、

様をあしらったコスチュームを身につけ、 Repubblica」紙)という言葉が示すように、 話を展開する含まは、炎しいものだった 催しを続けていくべきかどうかが話し合 **游は暮を閉じた。公演後に行われたスカ** ような感動をもたらすには今ひとつであ はやや生彩を欠いたフレスコ画を思わせ 月一二日付「L'Unitar 版)。また、パレエ する意気込みばかりが擦だっている」(三 おいては、不可能なものに挑戦しようと 厳格で行き届いた瞑想的なコリオグラフ ていた面もあったらしい。「モリコーネは バレエは平山氏の創性的な声に圧倒され 否定的見解も混ざっていた。「粥噌らしい 利而で微しい赤い光を受けて身体的な対 **フ座の会議で、今後このような実験的な** ともに良い仕事をした」が、「振り付けに ・ーであり、スカラ座のダンサーたちと **賛否両論が渦巻くなかで、とにかく公** 冷めざみのダンス」(三月十三日付「La パレエ、ダンスとしての評価には、

の作風の大きな特徴は、ひとつの音程を 存在である。八〇年代から急速に往目さ れはじめたシェルシは、 作曲家ジャチント・シェルシは、特異な 八八年に八三歳で亡くなったイタリアの 翔に入った。これらの作曲家と比べると、 年十一月に来日したルトスワフスキも鬼 さた作曲家たちの訃報が相次いでいる。 ノーノ、メシアン、ケージに続いて、昨 今後創作の全駅が明らかにさ いまだ未知の部 写真嫌いであり、自らのポートレートを に似ていたといわれるシェルシは、火の

年演奏やCD化の機会が増えるにつれ、 現在われわれがシェルシの顔写真を見る この一風変わった作曲家の音楽的遺産が 死後に再評価の機運が高まってきたシ

独自の音楽的聴取に根差したものである エリスムの一種のアンナテーゼであり、 **精巧な配列を基調としたトーダル・セリ** たすら耳を傾ける作曲法は、 小柄で頭付きはどことなくパルトーク 点的な音の

■大きな意味もつ伊でのシェルシ上演

氏とスカラ産専属パレエによって舞台上 ストレーションや即郷演奏の採着その他 身であったシェルシは、君手作曲家たち 値するものといえよう。特にシェルシが 消するのが今回の企画であった。 術のティツィアーノ・トレヴィーツの各 る偽作問題がかなり大きく取り上げられ 于伝いの範囲を超えていたため、 を手伝わせていたが、それらが補助的な を自らの作曲の助手として使い、オーケ ことの意味は、火きい。福福な貴族の生 イタリアの公的な場において演奏された このイヴェントは、様々な点で往目に

曲ずつで初頷されており、全二一曲の初 断出のマッシモ・モリコーネ、そして英 ションの中村功、レイナー・ロー の作品を、声楽の平山英智子とパーカッ 紀脊炎セミナー」において行われた。こ **就は九三年の「第五回秋宵台頭際二〇世** された。《山羊座の歌》は、六九年から八

術のホール、テアトロ・スタジオで演奏 五夜連続で、ミラノ・スカラ風の実験芸

伊藤制子

平山美智子によるG・シェルシ(山羊座の歌)公演より

ミラノ・スカラ座テアトロ・スタジオでの

ミラノに旋風を巻き起こして

シェルシのイタリア国内での公的な紹介 〇年代後半の初期の電子音楽を耳にした ローマ、ザルツブルクに留学したが、 ■シェルシ+平山のコラボレーション ている。平山氏は東京芸術大学卒業後、 平山美智子氏に非常に多くの部分を負っ (山羊座の歌)公演は、日本人戸楽家の が生んだ(山羊座…)の現在を提示して

の声楽作品の大平が、平山氏の非凡な商 の能力を念頭において昔かれている。 一)を献量されて以来、三○年以上にわ 平山氏は、シェルシとは声楽ソロ曲《ホ

の声は巧みな技量と柔軟な表現力、 さとエスプリに溢れていると甘いている。 は亡きキャシー・パーペリアンになぞら 子の歌へのオマージュ」という見出しを 記念コンサートを開いている。「平山美智 九三年にはローマにおいて七〇歳の誕生 え、七〇歳という高齢にもかかわらず、氏 掲げた穴月二二日付の「La Repubblica」 クリアを中心に旺盛な活動を続けており、 紙は、平山氏のローマでの活躍ぶりを今 強靱

し、かなりの修正がほどこされたとのこ終的には平山氏も振り付けの協議に参加 ンスに対応できるようなスペースであり、 は、前衛的なパフォーマンス、 ことは特策すべき一事だと言えよう。 山氏に触発され、ダンサーの中にも、秀い上額になったのは勿論のことだが、平 のインプロヴィゼーションに負う所の多 回姿が変わる作品であり、今回も平山氏 とである。シェルシのこの《山羊座…》 彼の意図を見失う恐れがあるという。 の考え方に、氏と振り付け師とのあいだ 山氏は、パレエの稽古に初めて立ち会っ ことが可能なのである。二月二〇日に平 を所蔵しているため、今回の公徴でもシ れた即興的反応を示す猫り手が出て来た あまりにも杓子定規なリズムの取り方は、 に腐たりがあった。平山氏によれば、 たそうであるが、細かいリズムについて 上演の場となったテアトロ・スタジオ インプロヴィゼーションによって毎 かなりの修正がほどこされたとのこ

主催でコンサートが実現したことには、 決定だったようだ。ミラノ・スカラ座の 上演作品に関して三回の"攻訪』の末の

九四年三月九日から一三日にかけて

79

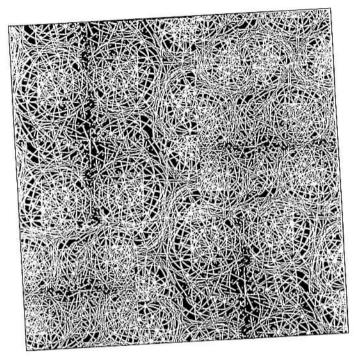
Tiziano Trevisiol

I Canti del Capricorno alla Scala Materiali visivi

Locandina della coreografia ideata da Massimo Moricone sulla musica dei "Canti del Capricorno" di Giacinto Scelsi, realizzata in seno ad un progetto del Corpo di Ballo della Scala, diretto da Elisabetta Terabust e intitolato "Danza - Progetto Contermporaneo". I canti sono stati eseguiti dal vivo da Michiko Hirayama accompagnata dai percussionisti Rainer Römer e Isao Nakamura.







Progetti, note alle scene, bozzetti e costumi realizzati da Tiziano Trevisiol per lo spettacolo "Canti del Capricorno".



NOTE ALLE SCENE ED AI COSTUMI

L'idea scenica de "I canti del Cepsicomo" e' quella di uno spazio essonziale, luogo primario di relazione tra la dinamica dol segno coreografico e l'avoluzione dell'immagine musicale.

Primo quadro

Un tullo davanti ad un sipario, entrambi neri, poco distanistra loro sulla linea del boccascona. Devanti ad essi, sul pavimento della piataa, un tappeto di denze, delle stesse dimensioni del sipario.

Secondo quadro

Dopo l'entrata della cantante, in platea, il sipario sale a due metri e mezzo d'ellezze, mentre il tulieresta giv'.

Con questa inquadratura al svolga la prima azione coreografica: un fregio, composto da tutto I corpo di ballo, dietro al tulle.

Terro quadro

Il bulle si alza fino al livello definito dal sipario, per permetiere l'azione dentro a fuori la scatole scenica.

Quarto quadro

Salgono tulle e sipano, l'ino e spariro.

Si percepisce quindi sul fondo un crizzonte obliquo. Il tappeto è rializato sulla destra da un praticabile, ad un ellezza d'un metro e mezzo.

L'inquadratura è nere.

Quinto quadro

Il fondele nero si alza lentamente, lino a due metri d'altezza, lecoprendo un altro fondale, anchiesso nero. Ocestiutano, in basso, è lagliato para l'elamente alla l'inea obtiqua d'orizzonte del praticatile a lescie artiavedere un fondale biano ottoristante.

Il movimento del primo fondale mostra, a poco a poco, una linea obliqua di luce che segue l'orizzonte, allo stesso modo del morcurio che sale nel termometro.

Sesto guadro

Il primo fondale scompare del tutto svelando completamente l'altro nero retrostante. Quest'unimo citre la fessura sulla linaa d'orizzonte, è caratterizzato da un grande foro e forma di allisso

Questo fondela deve essere armato.L'idea dell'ellisse nasce dall'interno di creare un immagne stilizzata di un enorma antro.

Settimo quadro

Sale à fondalo con l'ellisse fino a sparire. La scena e' nuda. In questo spazio aperto si svolge la parte conclusiva dello apolitacolo.

L'entrata in scena dei musiciali avverrà, in piates, tramite la botola del teatro.

Le entrate della cantante saranno alternate da momenti di danza nal silenzio, durante i quali, con due tondografi, si effettuoranno nella scatola scenica prolezioni di segni.

Costum

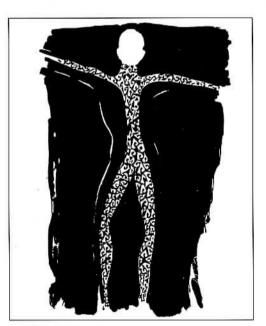
I coaterni del corpo di ballo sono calzamaglie nere in tessuto elastico, decorate in sicune parti con segni bilanchi. Sono quattro variazioni e nascono dall'intonto di sottolineare graficamenta i novimenti di danzatori.

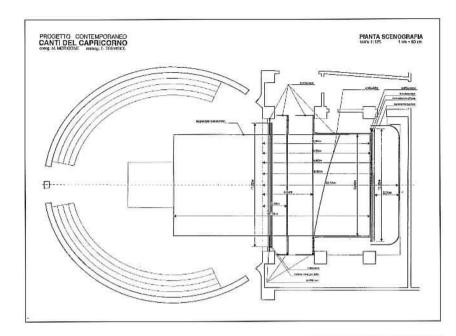
Per le ontrate della cantanta sono previsti tre cambi:

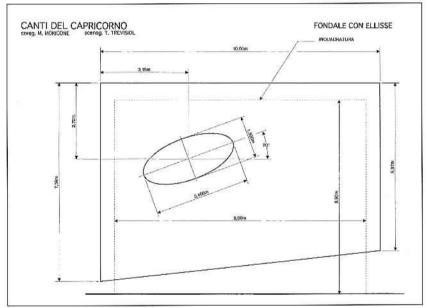
- un klmono-soprabito che lascia intravedare sotto un abito rosso
- l'abito rosso senza kimono
- un abito bianco di teglio simile al rosso

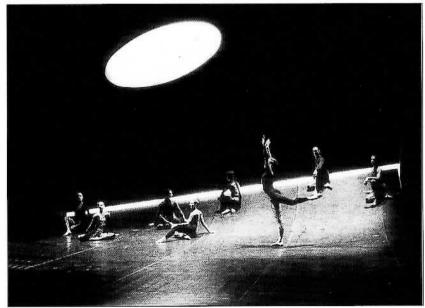
Il costume dei musicisti e composto da un pantalone e una maglia grocollo nera











Seeds 1994

organizzato da

Quaderni Perugini di Musica Contemporanea Perugia, 29 aprile - 8 maggio 1994

A ricordo della manifestazione "Cercle Scelsi" (Perugia 29 aprile - 8 maggio 1994) organizzata dai Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, diretti da Alfonso Fratteggiani Bianchi, abbiamo deciso di pubblicare alcuni frammenti, anche molto brevi, degli interventi di Wolfgang Becker-Carstens, Nicola Cisternino, Adriano Cremonese, Gianmario Borio, Heinz-Klaus Metzger, al dibattito tenuto a Perugia il giorno 7 maggio 1994.

Perugia, giovedì 5 maggio, Sala dei Notari, Marianne Schroeder mentre esegue la "Suite n° 10" (1954) di Giacinto Scelsi.



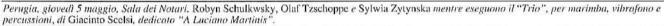
W. Becker-Carstens. Fu un grande onore per me avere Scelsi in persona ad assistere ad un concerto organizzato da me con la WDR " a Colonia nel 1987 e ricordo che fu una cosa straordinaria. Mai visto un entusiamo tanto spontaneo per la musica contemporanea, una musica totalmente nuova voglio dire, lontano da relazioni facili col passato. E' stato un momento molto impressionante: in mezzo a tutti questi giovani un uomo in blue-jeans si alzò e fece un segno a tutti gli altri di seguirlo e uno dopo l'altro tutti applaudivano in piedi. Fu una scena indimenticabile e il giovanotto in mezzo al pubblico si rivelò poi essere John Cage. E' stato lui ad accendere questo fuoco. Noi, alla Fondazione Isabella Scelsi, abbiamo intenzione di continuare la ricerca nella direzione di Scelsi: sarà questa la ricerca di un suono spirituale, individuale, ancora non sentito, un suono sconosciuto e una ricerca senza compromessi, come la musica di Giacinto Scelsi. Il prossimo appuntamento con il Festival Scelsi sarà a Colonia nel dicembre 1996. Abbiamo intenzione di organizzare non solo concerti, dibattiti, tavole rotonde, ma anche corsi per l'esecuzione della musica di Scelsi, tenuti da docenti d'eccezione: gli stessi interpreti che hanno studiato con lui.

A. Cremonese. Posso dire poche parole sulla ricerca da me realizzata. Mi danno lo spunto alcuni pannelli sulla biografia di Scelsi ideati da Luciano Martinis e realizzati dallo stesso Martinis, da Stefania Gianni e da Silvia Tullio Altan: in uno di questi c'è una testimonianza di Scelsi, autografa, dove racconta che scrisse il Primo Quartetto con grandissima difficoltà. "In quegli anni, in quei momenti diceva lui - gli dei erano con me"; poi dopo poco tempo ha cessato di scrivere. Questo materiale che ho avuto l'occasione di vedere ieri mi dà la conferma dell'impostazione della mia ricerca così come io l'avevo condotta: avevo analizzato alcune opere di Scelsi, Rotative, i Quattro poemi e altro, in una maniera abbastanza tradizionale giocando sul fatto che la mia intuizione mi diceva che quelle opere erano state scritte. Ma lì poi mi son dovuto fermare perché a quel punto non avevo più in mano i mezzi per continuare l'analisi. E allora mi sembra, e mi riallaccio a quello che diceva Metzger ieri, che bisogna insistere sul concetto di rovesciamento dell'Occidente anche se poi bisognerebbe precisare meglio i termini. Pensavo questa mattina alla trasmissione che realizzai insieme a Gianmario Borio, a Colonia e, ascoltando le

registrazioni che c'erano lì, mi capitò Lxos, interpretato da Pierre Levine: la prima reazione a quella musica fu di sentirmi riportato indietro nel tempo, a tempi immemorabili, come se avessi fatto un salto all'indietro. E questa sensazione di ascolto era rimasta così e non era andata più avanti fino al giorno in cui ho cominciato a leggere gli studi di Marius Schneider sulle origini della musica e allora mi venne immediatamente in mente che non si tratta tanto di andare indietro. La notazione musicale ha fatto sparire la musica, ha fatto venire in primo piano l'immagine della musica e invece Schneider dimostra che la musica dei popoli primitivi ha tutta una valenza di collegamento con le forze misteriose del mondo e così via. Non essendo uno specialista di musica orientale scrivendo questo lavoro ho tirato via le mani, non ho proprio voluto nemmeno considerare questo aspetto. Però nella prospettiva nostra, occidentale, probabilmente, come diceva Metzger ieri, si tratta di inventare altre categorie di analisi per le nuove opere di Scelsi e uno dei filoni, una delle strade di ricerca potrebbe essere proprio quella di cercare di capire che cos'è la musica e che cos'era la musica per i popoli primitivi che ormai sappiamo tanto primitivi non erano, anche questa è soltanto una questione di termini. In questo processo, giustamente Scelsi diceva che il suono viene prima della musica, adesso diciamo la musica prima della notazione, della speculazione teorica. Quindi proseguendo nella mia ricerca, mi sono capitati in mano degli scritti che poi ho avuto la possibilità di mettere in buon francese, di tradurre in italiano Evoluzione dell'armonia ed Evoluzione del ritmo (2). Anche qui il rovesciamento. Io non so se poi

Scelsi aveva ragione di dire che nel mondo dal '900 in poi diventano principali le categorie di ritmo e armonia, però è certo che condurre le analisi sia sul versante della musica "primitiva", che cercare di sbozzare in qualche modo delle nuove categorie di analisi su questi termini, secondo me abusati, di ritmo e armonia, potrebbe essere una ipotesi di lavoro. Io ricordo un articolo di Dalhaus, di 10 anni fa circa, dove compariva un trafiletto sulla musica di Scelsi che recitava: "Questa musica si sottrarrà sempre all'analisi dei musicologi". Sì, certo, però bisogna vedere con quali strumenti viene affrontata e allora si tratterà di mettere a punto degli strumenti nuovi e, se si riuscirà, avremo degli strumenti che saranno in grado di rivoluzionare la visione della musica così come noi la intendiamo, e di dare nuova forma al destino della musica, di rivoluzionare la comprensione della musica del nostro secolo.

N. Cisternino. Vorrei dire subito che è la prima volta che parlo di Scelsi in maniera ufficiale: non ho conosciuto Scelsi personalmente. Francamente non mi interessava molto, mi è bastata la sua musica. Parto anch'io da una via al perché, perché Scelsi ed in Francia è nata l'idea, insieme al Professor Pierre Castanet dell'Università di Rouen di chiedere delle testimonianze e cercare di realizzare in parte qualcosa che potesse in qualche modo aprire un punto di luce e così è stato pubblicato il libro che contiene articoli di autori vari (3). Scelsi l'avevo sentito nominare quando ero a scuola, e ho avuto quest'immagine del grande saggio che era arroccato da qualche parte, solitario. Ma il problema





non era l'uomo, era il suono. Quando ho sentito il suono di Scelsi l'ho riconosciuto immediatamente e come compositore penso che ci sia un problema fondamentale cioè l'accesso alla musica di Scelsi. Lui si era incaparbito per complicare le cose in Italia, perché dei compositori non leggessero su Scelsi, ma ascoltassero Scelsi e io sposterei l'attenzione prima che sul fatto musicologico sul problema dell' informazione. In Italia la mia generazione e quella vicina alla mia è stata privata letteralmente di una esperienza. Io vivo a Venezia, in una città dove il "contemporaneo" arriva a livello di passerella e scompare. E in Italia si è privata tutta una generazione, più generazioni di un rapporto con il suono, con un'esperienza sonora, e quindi si è di fatto verificato un vuoto formativo. Scelsi lo vedo moltissimo come un Maestro nel vero senso della parola, cioè di grande didatta. Da Scelsi si impara molto. Da Scelsi bisogna andare a scuola. Io insegno in una scuola ad indirizzo musicale e sto mettendo su un'orchestra: tutti i ragazzi hanno dagli 11 ai 14 anni e stiamo lavorando sull'accordatura degli strumenti, ovvero su Scelsi. Allora le strade anche di lettura, di analisi secondo me non tornano indietro. Il cerchio di Scelsi, anche dal punto di vista storico è una presa di coscienza di segnali importantissimi: la storia non torna indietro, ma Scelsi aveva la coscienza dei cicli. E non ce la aveva solo lui. Già Varèse, aveva detto che noi ci ritroviamo in una condizione nuova. La musica del nostro tempo si trova nella condizione di nuovo Medio Evo. Queste cose le scriveva nel '36. Ma perché è importante questo concetto? Perché con Scelsi c'è la possibilità di un nuovo contatto, di un

rapporto tra orale e scritto. L'Occidente sicuramente è arrivato al capolinea dal punto di vista musicale, culturale, sociale, ed è arrivato al capolinea perché si è esaurita una spinta progressiva determinata da tutto il fenomeno legato alla scrittura. Non dimentichiamo che la cultura occidentale da 3.000-3.500 anni a questa parte ha strettamente puntato sull'uso della scrittura, e attraverso la scrittura passa tutta una questione di ipotesi culturali, di fondazione culturale dell'Occidente. Per Scelsi non vanno create delle categorie nuove: si deve creare assolutamente una situazione perché Scelsi venga praticato. Venga ascoltato, venga praticato con l'orecchio, con le dita, con la testa. E questo è l'insegnamento primo, perché noi abbiamo dimenticato il suono: Scelsi non ha fatto altro che rimettere al centro il suono. E poi abbiamo delle coincidenze con Cage, con l'ultimo Nono per esempio, che pur partendo da ipotesi completamente diverse giungono alle stesse conclusioni di Scelsi. Anche Nono aveva abbandonato la scrittura: non ne aveva più bisogno. E questa della scrittura è una scommessa, è una sconfitta straordinaria dell'Occidente: il che significa che il suono è nonostante tutto un'immanenza, è un'entità che genera il mondo e che lo promuove. Ma questo è un nodo che va affrontato non in termini musicologici, perché la musicologia, almeno nel senso tradizionale di esercitazioni abbastanza difficoltose di cui c'è stata esibizione fino adesso, di fronte a questa cosa fallisce completamente. Qui c'è un problema di carattere antropologico, strutturale che parte dal suono. Una ipotesì strutturale per tutto l'Occidente. E su questo bisogna agire di conseguenza. Bisogna assolutamente affrontare alcuni

Perugia, venerdì 6 maggio, Aula magna-Università per Stranieri. Il soprano Michiko Hirayama mentre interpreta "Khoom" (1962), per soprano e ensemble di Giacinto Scelsi. Ensemble dei Quaderni Perugini di Musica Contemporanea diretto da Jürg Wyttenbach.



temi, come quello del linguaggio, della comunicazione, della tecnica. E penso che si debba fare uno sforzo organizzativo per favorire l'esecuzione e lo studio della musica di Scelsi. Finalmente la musica ha una grande opportunità: grazie a Scelsi, moltissima gente che si era allontanata dalla musica si può riavvicinare alla musica del proprio tempo. E quindi è un'opportunità non solo culturale, ma direi anche umana, di cui ce n'è grande necessità.

G. Borio. Visto che l'argomento è stato toccato, diverse volte, da diverse angolature, cercherò di dire poche parole su questo difficile rapporto della musicologia (quando si dice musicologia si parla, penso, della musicologia ufficiale, accademica) con la musica di Scelsi. Sarebbe un discorso molto lungo, molto sfaccettato che andrebbe anche differenziato a seconda dei paesi e dei contesti. Mi riallaccerei al trafiletto di Dalhaus che prima Adriano [Cremonese] citava. Molto breve e molto chiaro nella sua posizione: semplicemente viene riconosciuta l'esistenza di una musica (e questa è già una cosa importante, che differenzia questa posizione da molte altre per le quali la musica di Scelsi è una non-musica) e viene riconosciuta allo stesso tempo l'impotenza degli strumenti tradizionali che sono stati sviluppati nella cosiddetta "musicologia" a comprendere questa musica. Io credo che questa affermazione oggi molto sincera presenta due aspetti diversi: uno la difficoltà obiettiva di collocare la musica di Scelsi, specialmente quella a partire dalla metà degli anni '50 in un qualche contesto stilistico, tecnico, eccetera, e secondo, il ritardo che caratterizza la musicologia, non solo italiana, anche se in quella italiana il ritardo è molto grave rispetto ad esempio a quella americana o tedesca o dei paesi di lingua tedesca. E poi esiste un ritardo rispetto al Novecento. Cioè il Novecento considerato fino a qualche tempo fa come una sorta di appendice alla storia della musica ma che non appartiene in senso stretto alla storia della musica, tranne alcuni pochissimi autori, che non merita di essere studiata. Bene, ora siamo fuori dal Novecento e sappiamo che questo appartiene alla Storia e Scelsi appartiene al Novecento, Scelsi appartiene alla Storia. Vi appartiene però in una maniera, è stato detto, eccentrica e mi sembra che fino a pochi anni fa, dopo la scoperta, o la riscoperta della musica di Scelsi a Colonia, a Parigi, all'inizio degli anni '80, financo a Darmstadt, c'è stata una polarizzazione delle posizioni. Il punto della discussione era quello preferito, di cui giustamente non dovremmo più parlare perché è un tema di discussione che al momento non porta a nessun risultato. E cioè il rapporto tra creazione e scrittura: quindi chi crea scrive anche, oppure ci può essere uno sdoppiamento tra questi. Se vogliamo un altro punto di angolazione del rapporto Occidente/Oriente. Io credo che soltanto nel momento in cui le fonti saranno accessibili agli studiosi, avremo dei riscontri oggettivi e la possibilità di sciogliere gran parte dei nodi che ancora limitano la ricerca e la comprensione della musica di Scelsi. Queste fonti che non sono fonti solo scritturali, ma anche su nastro magnetico eccetera, e quindi

faccio un appello all'apertura degli archivi. Si conosce la Storia studiando gli archivi.

H. K. Metzger. Il problema di fondo che mi sembra irrisolto da sempre è il problema del fondamento del giudizio. Adorno poneva il problema nella Filosofia della nuova musica in questi termini, che lui attribuiva all'opera d'arte stessa: la parità di giudizio. C'era capitolo sul carattere conoscitivo dell'opera d'arte, una cosa che oggi tante persone non capiscono più, l'arte come metodo conoscitivo: ma che cosa si conosce dell'opera d'arte? Il ragionamento della forma è uguale a questo: la forma d'arte condivide con la tecnica filosofica il carattere di giudizio. Nell'opera d'arte il giudizio sul male; forma ed estetica danno il giudizio sul male. L'attesa presuppone che l'opera d'arte sia buona; il giudizio sul male tutto il contrario del male. E certo, io capisco la musica di Scelsi come forma estrema di questo giudizio sul male, perché è la visione del contrario del mondo greco. La visione dell'uomo, dell'esistente che dovrebbe cambiare. Sono cose certo un po' difficili. Ma vorrei precisare meglio una frase con cui ho concluso la mia relazione ieri, dicendo che la missione storica compiuta da Scelsi è nella restituzione di significato al concetto stesso di musica. Dicevo che fondamento di Guido D'Arezzo, è l'invenzione di una notazione così precisa che possa esprimere la musica cioè non servire soltanto come aiuto mnemotecnico di una

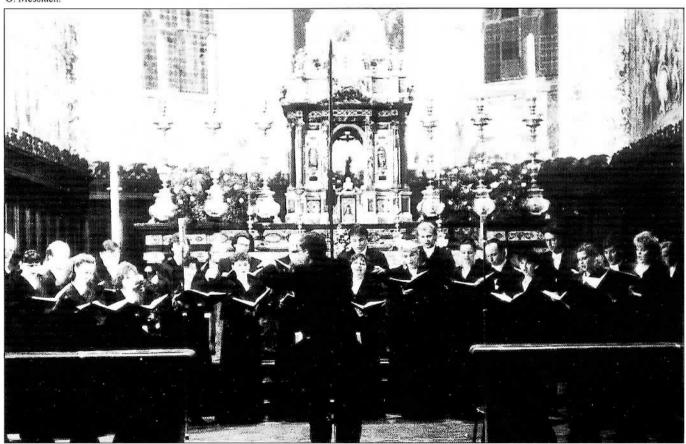
Perugia, venerdì 6 maggio, Sala del Grifo e del Leone - Palazzo dei Priori. Il clarinettista Gabriele Mirabassi mentre esegue "Tre Studi" (1954) per clarinetto in mib, di Giacinto Scelsi.



musica trasmessa oralmente, ma permettere di imparare una melodia soltanto dalla scrittura: la mia tesi è che da questo momento ha aperto la possibilità per l'Occidente di una composizione unica, quella scritta, ma che questo tipo di musica che abbiamo prodotto è errata. Dove la notazione fa testo, la notazione è il codice obbligatorio con cui si esprime il musicista. Questa notazione non è musica: è la notazione. Anche l'esecuzione non è musica: è il tentativo di eseguire una musica. Guido ha definito una ontologia secondo la quale la musica non esiste più: abbiamo la notazione che la significa, l'esecuzione che la significa, ma la musica stessa non esiste più. E Scelsi con il suo lavoro diretto sul mondo sonoro ci ha restituito la musica. E dopo ha lasciato la possibilità di un fraintendimento abbastanza grave, perché molti non vedono questa operazione scelsiana di restituirei la musica nei termini di "restauro", di status quo. Ma tutto al contrario. Scelsi spingeva oltre la modernità: una parte del suo metodo di comporre, del maturo Scelsi, quello delle ondioline, era un metodo per restituirci la musica sì, ma che presuppone storicamente lo strumento elettronico per trasmettere il pensiero del suono, ovvero tutta una tecnologia che era più evoluta di Scelsi. Oggi c'è tanta tecnologia, le epoche musicali utilizzano continuamente nuove tecniche, ma l'operazione compositiva di Scelsi portava a progressi tecnici storicamente più avanzati. Tra l'altro non rifiutava la notazione: soltanto non si considerava lui stesso uno specialista della notazione. Questa ricerca specialistica va fatta, ma per lui questa trascrizione era assolutamente una cosa estranea, un limite all'espansione del suo pensiero.

S. Gianni. Quale responsabile dell'archivio della Fondazione Isabella Scelsi (4), mi sento in dovere di intervenire, in quanto è stata chiamata in causa proprio l'apertura di questo archivio, in special modo dal Professor Borio, del quale comprendo la preoccupazione che vorrei però fugare e partendo dal suo intervento ci terrei precisare alcune cose. L'archivio della Fondazione, almeno per quanto concerne strettamente la ricerca musicale, si divide in due settori, caratterizzati dal tipo di supporto: cartaceo e nastrografico. Nonostante questa mia responsabilità si estenda a tutto il materiale in archivio, attualmente sto dedicando il mio impegno in modo particolare all'ordinamento del materiale cartaceo che versa al momento in uno stato di grandissimo disordine, dovuto sia alla filosofica noncuranza del Maestro Scelsi nei riguardi degli oggetti e delle cose materiali, sia all'inventariazione necessariamente effettuata dagli esecutori testamentari e seguita a circa tre anni di chiusura, per lungaggini burocratiche, della abitazione e di un altro appartamento del Maestro ove pure sono conservati molti materiali musicali e non. Il problema reale è che sono necessariamente lenti i tempi di acquisizione delle fonti: non ci troviamo di fronte soltanto ad un progetto di ordinamento o riordinamento, ma ad una fase primigenia di lavoro, durante la quale si sta procedendo a elencare ed identificare ogni singola carta, partitura, fascicolo e così via, in vista di una fase nella quale si possa procedere ad un tipo di ordinamento e inventariazione che sia funzionale ai fini della ricerca musicale e musicologica. Per quanto riguarda strettamente il mio lavoro, iniziato seppure invano ancor vivo Scelsi,

Perugia, sabato 7 maggio, Basilica di S. Pietro. Il Coro da Camera di Bratislava, diretto da Pavol Prochazka mentre esegue "Cinq Rechants" (1948) di O. Messiaen.



sto cercando di conservare tutto quanto sia possibile. collazionando le carte singole, raccogliendo anche oggetti apparentemente estranei alla ricerca, compresi fermagli, spaghi, cartelle vuote, pezzettini di carta, perché nulla vada perduto, neanche il minimo indizio (e Giacinto ne lasciava molti) che possa in qualche modo aprire nuove strade alla comprensione del fenomeno Scelsi. Perché se è vero che il compositore non era o non era più interessato alla scrittura, sentita assolutamente come limite ad una creatività non imbrigliabile nella tradizionale semiografia, è altrettanto vero che con gli amici che lo frequentavano parlava della musica e della sua musica. Intuitivamente Scelsi aveva colto l'essenza di alcuni fatti scientifici, prima ancora che artistici, molto in anticipo, precedendo qualsiasi esperimento che ne attestasse la vericidità. Così come preziosissimi erano i consigli agli esecutori, agli studiosi, ai musicologi. Ricordo che un mio abbozzo di analisi di alcuni suoi brevi pezzi per pianoforte di cui avevamo anche approfondito l'esecuzione, posto alla sua attenzione, gli diede lo spunto per affermare non senza una punta di orgoglio e di ironia nei confronti di chi si apprestasse a tentare un qualsiasi tipo di analisi: "La mia musica non si può analizzare!". In questo era perfettamente d'accordo con Dalhaus. Parlava con la lucida coscienza di creare una musica al di fuori di qualsiasi schema e logica analitica tradizionale. Divertitosi abbastanza dopo aver "spiazzato" l'interlocutore, spiegava il perché e qual era la vera origine di quella musica che scaturiva dalle sue mani e che provocava effetti sconvolgenti su chi avesse avuto la ventura di ascoltarla. Forse tutto questo non è rintracciabile

tra le carte dell'archivio, o non completamente; ancora non sappiamo quali testimonianze sarà possibile ritrovare all'interno di questo mare magnum, ma in questo senso potrà essere più facilmente fruibile il materiale nastrografico. Il lavoro di riversamento su nastri DAT affidato a Frances-Marie Uitti, è quasi completamente espletato e probabilmente le copie saranno presto messe a disposizione degli studiosi, non appena decise le modalità; gli originali dovranno invece essere ordinati, inventariati e sistemati nell'apposito archivio. Credo perciò di interpretare il pensiero di tutti i membri del Consiglio Direttivo della Fondazione Isabella Scelsi e di dissolvere qualsiasi preoccupazione al proposito, affermando che c'è l'assoluta volontà di mettere al più presto a disposizione degli studiosi i materiali d'archivio, non appena saranno concluse almeno quelle operazioni primarie che li salvaguardino in ogni modo dal deterioramento.

(1) WDR - Colonia, *Musik in der Zeit 1*, 23 ottobre 1987. In quell'ambito Wolfgang Becker ha dedicato uno degli incontri del "Welt Musik Tage '87" a Giacinto Scelsi organizzando un concerto durante il quale furono eseguiti: *Hurqualia*, *Hymnos* (per orchestra), *Pfhat*, *Uaxuctum* (per orchestra e coro misto). Dir. Hans Zender.

(2) G. Scelsi, Évolution du rythme - Évolution de l'harmonie (a cura di A. Cremonese), Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.

(3) AA.VV. Giacinto Scelsi - Viaggio al centro del suono (a cura di Pierre Albert Castenet e Nicola Cisternino), Luna editore, La Spezia, 1993.

(4) Stefania Gianni, musicologa, dal 1993 è responsabile dell'archivio della Fondazione Isabella Scelsi.

Perugia, domenica 8 maggio. Tempio di S. Michele Arcangelo. Prima assoluta di "Elohim", per dieci archi, di Giacinto Scelsi, eseguita dal Berner Streichquartett e dall' Ensemble dei Quaderni Perugini di Musica Contemporanea diretti da Jürg Wyttenbach.



Quaderni Perugini di Musica Contemporanea

Giovedì 5 maggio

Sala dei Notari - Palazzo dei Priori

CONCERT

Bagatelle sans tonulity (1885) Sonata n. 9 op. 68 (12-13) F. Liszt Sonata n. 9 op. 68 Suite n. 10 (195) A. Scriabin G. Scelsi

per pianofor Riti: I funer di Carlo Magno (1967) cello e percussione erali di Achille (1962)

A Luciano Martinis"

pha (1975) Y. Xenakis

Robyn Schulkov ky, Olaf Tzschoppe, Sylwia Zytynska, percussioni Ulrike Brand, widoncello

venerdì 6 maggio

Sala Goldoniana - Università per Stranieri, ore 12 CONFERENZA

L'opera di Giacinto Scelsi

Heinz-Klau Metzger, relatore

a del Grifo e del Leone - Palazzo dei Priori, ore 18 CONCERTO

Tre studi (1954) G. Seelsi per clarinetto in mi b

si. clarinetto Gabriele Mirab

Alla Magna - Università per Stranieri, ore 21

CONCERTO

Khoor (1962) per si trano e e

F. Incardona

F. Incardona

Silenziogram, a (prima assoluta)
per voce e enscuble

Maldoror (prima poluta)
per enscuble

Michiko Hirayama, soprano

Marie-Luce Erard, soprano
Ensemble dei Quaderni Perugini di Musica Contemporat

Jürg Wyttenbach, direttore

Sabato 7 maggio

San Ma Leva - Palazzo dei Priori, ore 12

DIBATTITO

L'opera de Giacimo Scelsi

partecipano: Wolfgang Becker-Carsten, Gian pario Borio Nicola Cisternino, Adriano Cremonese, Alfonso Gratteggiani Bianchi, Heinz-Klaus Metzger

Basilica di S. Pietro, ore

CONCERTO

J. des Près O. Messiaen Missa Pange Lingua Cinq rèchants (1948) Antifona (1970) G. Scelsi

per coro maschile e tenore solo

Tre canti sacri (1958) per otto voci miste Sky, scated man /scated woman, train, gari m-pool, cut H. Wüthrich

(prima assoluta) per otto voci soliste

Coro da Camera di Bratislava Pavol Prochazka, direttore

domenica 8 maggio

Tempio di S. Michele Arcangelo, ore 19

CONCERTO

A. Berg G. Scelsi

Lyrische Suite (1925-26) Quartetto n. 2 (1961) Elohim (prima assoluta)

per 10 archi Vom Ende bis (prima assoluta)

J. Schöllhorn per 9 archi solisti

Berner Streichquartett Ensemble dei Quaderni Perugini di Musica Cop Jürg Wyttenbach, direttore

29 aprile - 6 maggio

Sala del Grifo e del Leone - Palazzo dei Priori

ESPOSIZIONE

Günter Umberg Ulrich Wellmann

Opere pittoriche

Orario di apertura dell'esposizione: 10-13, 16-19

Cercle Scelsi

Perugia, 29 aprile - 8 maggio 1994

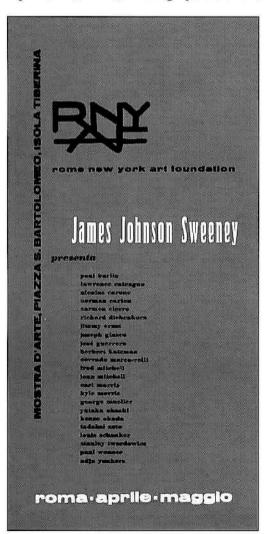
Comune di Perugia, CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche, ERSU, Fondazione Isabella Scelsi, Fondazione Umbria Spettacolo, ProHelvetia, Regione dell'Umbria, Università per Stranieri - Perugia, WDR - Westdeutscher Rundfunk - Köln.

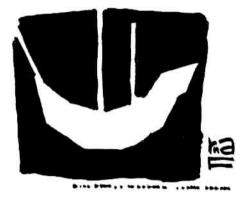
Rome-New York Art Foundation

Testimonianze e documenti a cura di

Luciano Martinis

I documenti e le testimonianze sull'attività della Rome-New York Art Foundation, che sono presentati in questo numero, hanno una finalità ben precisa: documentare uno degli episodi culturali più vitali della Roma degli anni '50. Lo storico dell'arte Milton Gendel, sta portando avanti un importante lavoro storico-culturale: la creazione del Museo Storico dell'Isola Tiberina. I materiali che illustrano questi interventi sono i bozzetti del logotipo della Fondazione e le locandine di alcune esposizioni, realizzati dal grafico Carlo Correnti.





Milton Gendel

Rome-New York Art Foundation: un connubio tra l'Isola Tiberina e la Storia

A metà del ventesimo secolo Frances McCann e Giacinto Scelsi crearono una galleria d'arte e un punto d'incontro internazionale sull'Isola Tiberina. Ma era nel destino del luogo. Infatti sin da quando la storia cominciò ad abitare questa zona, l'Isola ebbe un orizzonte internazionale. Anticamente era qui il luogo di transito attraverso il confine naturale del Tevere che scorreva tra Lazio ed Etruria. Dai suoi ponti trasmigrò insieme alle merci anche la civiltà che diede a Roma molti re e una cultura avanzata. Da allora l'Isola fu sempre sede di istituzioni importanti nella vita della città. I culti di Fauno e Veiove erano impiantati nell'Isola e una divinità con un maggior potere guaritore, Esculapio, fu introdotta durante il terzo secolo prima di Cristo, per debellare una peste di fronte alla quale gli dei autoctoni si erano dimostrati impotenti. Il tempio di Esculapio, fondato nel 292 a. C., fu, con i suoi portici dove venivano alloggiati gli ammalati, il primo ospedale della storia di Roma, la cui tradizione si prolungò durante tutto il Medioevo fino ai nostri giorni, con l'istituzione nel 1584 del Fatebenefratelli dell'Ordine di San Giovanni di Dio, a tutt'oggi uno degli ospedali più importanti di Roma e, dopo l'unità d'Italia, l'Ospedale e l'Ospizio dei Vecchi della comunità Israelitica, che ebbero sede nell'ex-convento francescano, fino al suo trasferimento alla Magliana circa vent'anni fa.

I Francescani, espropriati dal neonato Regno d'Italia dopo il 1870, si erano installati nel castello dei Caetani, quando quella famiglia si trasferì a Via delle Botteghe Oscure, e vi avevano ricavato il loro convento. Dalla metà del Seicento l'Ordine francescano servì la chiesa di S. Bartolomeo, costruita sui ruderi del tempio d'Esculapio dall'imperatore tedesco Ottone III e dedicata in origine al suo amico martire in terra prussiana Adalberto da Praga. Recentemente la basilica è passata sotto l'egida della Comunità di Sant'Egidio.

L'altra chiesa dell'Isola, San Giovanni Calibita, che risale all'epoca bizantina, ora si presenta in una veste barocca e serve le esigenze religiose dell'ospedale Fatebenefratelli. Nel complesso del convento francescano si trova anche l'Oratorio dei Devoti di Gesù al Calvario, detti Sacconi Rossi, che hanno la loro sede e il caratteristico cimitero al pianterreno dell'edificio. Un organismo laico domina invece la punta dell'Isola: è la Polizia Fluviale che ha ereditato dai Sacconi Rossi il pietoso compito di recuperare i morti nel Tevere, ma anche quello di salvare chi sta per annegare nel fiume.

Nel 1957 la prima mostra della *Rome-New York Art Foundation*, una rassegna di pittura e scultura contemporanea internazionale, inaugurò la sede, al n°20 di Piazza San Bartolomeo all'Isola. I locali si affacciavano da una parte su Piazza San Bartolomeo e dall'altra su Ponte Quattro Capi e il Tevere. Questa parte dell'edificio, che era stata alienata dai francescani alla fine del Settecento perché alluvionabile e non necessaria alla vita del convento, fu presa in affitto dal nuovo proprietario, l'avvocato Ilo Nunes, e rivisitata in chiave contemporanea dall'architetto Roberto De Luca senza comunque comprometterne la memoria storica.

Ilo Nunes, ispettore onorario delle Belle Arti, amava la vecchia Roma e le cose d'epoca. Aveva acquistato il suo palazzo a Via della Lungarina e il bel complesso medievale con giardino di fronte a Ponte Cestio, poi Palazzo Cenci, immobili a Piazza Navona e a Piazza San Salvatore in Lauro e diversi altri in edifici storici e pittoreschi. Prima del suo acquisto i locali all'Isola erano abitati da quattro famiglie di ebrei poveri e l'ultima rappresentanza di questa piccola ma storica comunità isolana gestiva un negozio di materassi, dove ora c'è il bar, e il garzone del materassaio viveva in un appartamento sopra il negozio.

"La vecchia Roma? non puzza di gatto?" chiese una mia amica pariolina quando seppe che mi occupavo della Rome-New York Art Foundation. Negli anni cinquanta la "gente bene" ambiva abitare nei quartieri moderni dove vigeva il concetto del "bello nuovo", mentre nel vecchio centro, considerato scomodo, fatiscente ed insalubre, vivevano i poveri, gli artigiani, i nobili nei palazzi degli avi, gli artisti e gli stranieri. Dopo tutto se questi ultimi avessero voluto il moderno lo avrebbero trovato con facilità negli Stati Uniti, in Brasile o nel Terzo Mondo.

Il desiderio dell'americana Frances McCann era di trasportare la tradizione nel contemporaneo. Il suo amico Giacinto Scelsi, gentiluomo di ascendenza siciliana, era compositore, impegnato in studi mistici ed orientali. Come corrispondente della rivista d'arte newyorchese «Art News», seguivo questo avvenimento con grande interesse, essendo coinvolto nella stesura del programma della Rome-New York. Infatti fu l'amico Stanley Moss, un poeta di New York anch'egli all'epoca inquilino di Nunes di fronte all'Isola, ad ideare la Fondazione ed a fare da tramite col proprietario per affittare la sede. Avevo conosciuto Frances McCann con Peggy Guggenheim, anche lei una vecchia amica di New York, che da Venezia veniva ogni tanto in visita a Roma. La McCann frequentava John e Ginny Becker, americani con un salotto culturale a Palazzo Caetani. Marguerite Caetani stessa era di conoscenza, essendo un'appassionata cultrice di arte e letteratura contemporanea.



Frances McCann mentre osserva il lavoro di cardatura della lana, nei pressi dell'ingresso della Rome-New York Art Foundation.

A pag. 18.

Locandina della mostra "Nuove tendenze dell'arte inglese" del 1957 e proposta per il marchio della Fondazione di Carlo Correnti.

Ero amico di Frances McCann e Giacinto Scelsi anche se le nostre idee sull'avvenire della Fondazione erano divergenti. L'afflato spirituale di un personaggio come Rabindranath Tagore non mi attirava e quando si propose una mostra sulla sua pittura e il suo pensiero, io chiesi di bandire una gara internazionale di progetti architettonici ed ambientali per il recupero del tratto urbano del Tevere in vista della creazione di una vasto parco urbano nel mezzo della città. Credo che i miei amici la reputassero un'idea balzana. In seguito Moss ed io uscimmo dal consiglio della Fondazione che continuò ad operare sino al 1962 con una serie di importanti mostre, vere avanguardie della cultura contemporanea a Roma. Infatti molti artisti che esposero all'Isola, come Jackson Pollock, Barney Newman, Barbara Hepworth, Tàpies e Mark Tobey entrarono nella coscienza del pubblico romano solo dieci o anche vent'anni dopo. La Rome-New York Art Foundation ha dunque segnato una tappa importante nell'integrazione di Roma nelle correnti della cultura contemporanea. Con la creazione del Museo Storico dell'Isola Tiberina, con sede nell'ex-convento francescano, si vuol far rivivere il nucleo vitale della Fondazione attraverso la riattivazione della sua sede. Nei suoi locali, infatti verranno istituiti nell'ambito del Museo una libreria ed una galleria per conservare la memoria del luogo, un momento vivido e stimolante nella storia dell'Isola e di Roma.

Carlo Correnti

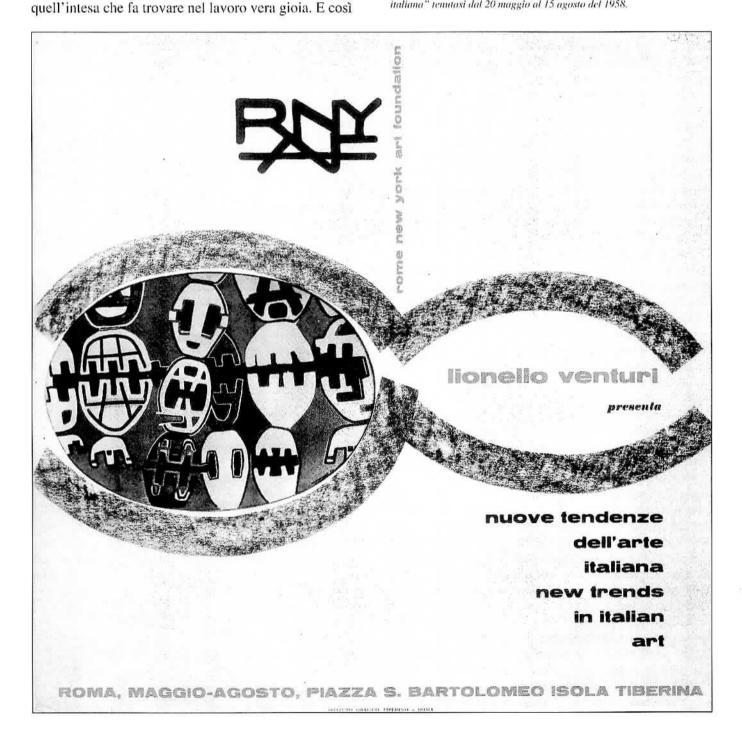
Incontrai Frances McCann e Giacinto Scelsi nel '57. Ricordo che notai in loro, oltre la grande sensibilità, sicurezza ed entusiasmo.

Il primo lavoro che mi fu da loro commissionato fu la locandina per una delle mostre, forse la terza, che si tenne nella luminosa galleria della *Rome-New York Art Foundation*, all'Isola Tiberina. Non c'era tempo per stamparla, quindi fu esposto l'originale che avevo schizzato "a pennarello". Venne contemporaneamente il logo, di cui proposi varie soluzioni; decidemmo tutti insieme per quella che ci sembrò la migliore. Tra Miss McCann, Scelsi e me, si era stabilita

fu per tutta quella lunga serie di lavori grafici e consulenze per gli allestimenti delle numerose mostre. Quella rara intesa continuò con l'editore d'arte Luigi De Luca, con cui ebbi il privilegio di lavorare, nella cui tipografia fu curata la stampa delle locandine, dei cataloghi, dei biglietti augurali, ecc.

Roma, 15 marzo '94

Manifesto di Carlo Correnti della mostra "Nuove tendenze dell'arte italiana" tenutasi dal 20 maggio al 15 agosto del 1958.



5.11.94

Clier Luciaceo Rosetidis

Dei, en effet j'ai
clé he, prèt de Giacinto
Seelsi et de Francesorise

Re Caren dons le anno
1956-57 si mes souvenis
Sout exacté.

Now passions l'élé euseeleble à Veleix dales Ulle maisor meroribleuse la parrocchia della Davia della Salute. Il y a vait une cortile à l'intérieur découvert el nom passions

Mainte Soinées ausemelle dans une la grande la grande la plain d'étoiles, à disenter du projet de la Rouse New York Art Toursdation.

l'idee de desercement à l'idee de desercement à Trichel Tapir el à Herbert Read d'y passiciper sous une forme ou l'autre, Venait de moi Elleful-toworablement accenilli par Siacialo. Je ne me

lappelle plus els detout mais je use nappelle de Montreurer reneratres par la suit avec Hub Read et Tapié ainsi que Pessy gussembain dumen musiums êtés Varitians qui suivinent.

C'est airs i que uaqui cette expect de giacinti et de françoise -

Cordialement à Vou

Ruth Francken

La pittrice e scultrice Ruth Francken, è una delle poche persone che parteciparono alla nascita della R.N.Y.A.F. In seguito espose in due differenti mostre della Fondazione: nella prima (luglio 1957) e nell'ultima (maggio-settembre 1961).

Quella che segue è una traduzione della testimonianza che Ruth mi ha così cortesemente inviato e una foto dei luoghi dove abitarono insieme a Venezia.

Fotografo d'eccezione: Giacinto Scelsi.

5.11.94

In effetti sono stata molto intima di Giacinto Scelsi e di Frances McCann, se mi ricordo bene, negli anni 1956-57. Passammo l'estate insieme a Venezia in una casa meravigliosa, la parrocchia di S. Maria della Salute. C'era un cortile interno dove passammo varie serate insieme, sotto un cielo pieno di stelle, a discutere del progetto della Rome-New York Art Foundation.

Credo che sia venuta da me l'idea di chiedere a Michel Tapié e a Herbert Read di partecipare in qualche maniera al progetto. Fu subito accolta favorevolmente da Giacinto. Non mi ricordo più i dettagli ma bensì i numerosi incontri avutì in seguito con Herbert Read, Tapié ed anche Peggy Guggenheim nelle varie estati veneziane che seguirono. Così prese forma questo progetto di Giacinto e di Francis.

Cordialmente, Qulle Face obe



"Due considerazioni sulla creazione artistica"

Un autografo in francese di **Giacinto Scelsi**

Lo gustion mentielle n'est poi su on un ecinain jent on mon jei tel on tel onjectoln molho question enentielle est de souvir or quelle bourteur il je tient pour faire cette tion count on out son pour le pour sous cons on toute l'serve est conterne virtuellemen elle est un moment d'intellection bont o fort spirituel et simple of in pour repro oloenbe est trouscembert et illimite-

Luciano Martinis

Poesia e musica in Giacinto Scelsi

Queste brevi note sono servite come intervento al convegno "Musica e Parola-Semiologia ed Ermeneutica del Testo Musicale" tenutosi a Urbino il 12/13 maggio 1994, organizzato da Francesco Cuoghi.

Si potranno riscontrare alcune idee già espresse in altri articoli, ma, siccome alcuni materiali inediti riguardanti Giacinto Scelsi potrebbero essere interessanti per i nostri lettori, si ripropongono qui, con lievi modifiche, sotto forma di articolo.

Pagina 134 dell'edizione; Ch. Baudelaire, "Œuvres", La Pleiade, Paris 1931, usata da Giscinto Scelsi come testo della composizione "L'amour et le crâne" del 1933, con annotazioni e cancellature di suo pugno.

134 Ch. Bourdelaire

CXVII

L'AMOUR ET LE CRANE *

-VILUX-CUL DE-DAMPE

L'AMOUR est assis sur le crâne De l'Humanité, Et sur ce trône le profane, Au rire effronté,

Souffle gaiement des bulles rondes Qui montent dans l'air, Comme pour rejoindre les mondes Au fond de l'éther.

Le globe lumineux et frêle Prend un grand essor, Crève et crache son âme grêle Comme un songe d'or.

J'entends le crâne à chaque bulle Prier et gémir : « Ce jeu féroce et ridicule, Quand doit-il finir?

Car ce que ta bouche cruelle Éparpille en l'air, Monstre assassin, c'est ma cervelle, Mon sang et ma chair! » Nell'esaminare l'evoluzione apportata dalle avanguardie storiche ai linguaggi artistici di questo secolo, emerge una costante singolare: raramente la personalità che ha prodotto i cambiamenti più radicali è originaria del luogo in cui questo avvengono.

È certamente più facile, lontano da vincoli condizionanti, arrivare a soluzioni estreme.

Altrettanto disinibenti possono essere certi momenti storici critici o rivoluzionari.

Valga ad esempio, il movimento Spartachista tedesco e la Rivoluzione d'Ottobre russa, con l'Espressionismo il primo e con il Costruttivismo, il Suprematismo e il movimento Zaum, la seconda. In alcuni casi questo fenomeno è legato a particolari esperienze liberatorie; non si potrebbe spiegare il Surrealismo senza farlo coincidere con le conquiste della psicoanalisi. Tutte situazioni in cui vengono a cadere le inibizioni e i vincoli delle culture istituzionali d'origine, oppure, queste vengono rilette e reinterpretate fuori dal loro contesto.

Il caso di Giacinto Scelsi è singolare; il suo muoversi fra culture disparate, a volte in antitesi fra loro, con indifferenza disarmante, tutto finalizzato ad una conoscenza "diversa", potrebbe essere incomprensibile, sconcertante e origine di equivoci, se non si facessero alcune premesse.

Nato da famiglia aristocratica, frequentò solo saltuariamente scuole pubbliche; un precettore curò la sua formazione, le basi della quale furono il latino, gli scacchi, la scherma.

Un'educazione anacronistica di retaggio medievale. Nel castello dei nonni materni dove passò gli anni dell'infanzia la lingua corrente era il francese, la lingua delle governanti il tedesco, la lingua dei giochi l'italiano. Il suo appartenere alla nobiltà, gli diede accesso ai più svariati ambienti e la possibilità di frequenti e lunghi soggiorni all'estero. Per quanto riguarda l'apprendimento della musica, per la quale dimostrò fin dall'infanzia una quasi maniacale attrazione, gli furono impartiti i primi rudimenti dal Mº Giacinto Sallustio, allievo di Respighi; in tarda età Scelsi dichiarò che avrebbe preferito che questo non accadesse. Come del resto rimpianse i contatti avuti con la musica dodecafonica, tutti rapporti fuorvianti rispetto a quelli che sarebbero stati i suoi interessi. Probabilmente la sua amicizia con Jean Cocteau negli anni '20 gli fece conoscere le problematiche estetiche di quegli anni, senz'altro il dadaismo e il surrealismo, movimenti quasi sconosciuti a quell'epoca in Italia. Un avvicinamento agli inizi cauto, da aristocratico ancora legato ad un certo mondo, poi, con il consolidarsi di certe amicizie letterarie per lui fondamentali come quella con

Henri Michaux, sempre più radicale. La sua produzione musicale, diciamo tradizionale, continuò fino al primo dopoguerra, in maniera sempre più sofferta. Riporto un suo scritto in proposito:

"...Scrissi il Quartetto n°l con grande difficoltà, ma in quel momento gli dèi erano vicini a me e riuscii - credo - a fare qualcosa di buono. Poi le cose peggiorarono e per La Nascita del Verbo si complicarono in modo incredibile, nel senso che potevo scrivere, comporre, solo per qualche minuto e poi dovevo fermarmi e restavo spossato, spossato e in preda a disturbi nervosi. Quest'opera fu scritta proprio con sudor di sangue e a furia di fermezza di volontà,...infatti a un certo punto crollai e non scrissi più..." (1). Seguirono vari ricoveri in cliniche per malattie nervose, una fondamentale attività letteraria e teorica, ricerche di tipo spirituale, fino ad arrivare ad elaborare altre forme di composizione musicale, che non avessero su di lui effetti così deleteri. In seguito arrivò a rinnegare tutte le creazioni della sua prima fase; non le opere in sè, ad alcune delle quali era particolarmente legato come Rotativa, ma la maniera in cui erano state concepite. Vi sarebbe stato, poi, un momento in cui le varie esperienze creative, esoteriche, teoriche, artistiche, o altro, avrebbero coinciso con i suoi interessi per le dottrine orientali, specialmente Zen; l'impossibilità fisica di scriver musica coincideva anche con l'impossibilità intellettuale. L'unica soluzione era lasciare che la musica scaturisse dal pianoforte come quando da bambino aveva passato ore in trance a creare suoni.

Un ritorno al punto di partenza, la conclusione di un lungo periplo intellettuale.

Ben inteso: con in più la coscienza di tutto ciò. Questa liberazione da ogni vincolo e convenzione non coinvolse solo il suo rapporto con la musica, ma ogni altro linguaggio; la poesia, le arti visive, la filosofia. Fu tanto radicale questo processo da portarlo a negare la sua stessa individualità, a rifiutare interviste, a non farsi fotografare, a negare sempre più spesso l'esecuzione dei propri pezzi, a identificarsi con un semplice segno, una linea retta con sopra un cerchio. Rimpianse di non aver iniziato questo processo molto prima, in tempo utile affinchè tutta la sua opera rimanesse anonima, l'opera di non si sa chi in un momento incerto del tempo.

La sintesi di tutto, un segno.

Da questo momento in poi le sue opere furono improvvisazioni al pianoforte, all'ondiola o con altro strumento, registrate su nastro magnetico.

Per esigenze di ordine pratico questi nastri venivano poi riportati fedelmente in notazione musicale da copisti dall'orecchio assoluto e quindi, a seconda dei casi, da Scelsi stesso adattate per altri strumenti od orchestrate. Fin qui nessun mistero, anche se per questo metodo antiaccademico di procedere è stato attaccato in tutti i modi, naturalmente dopo la sua morte.

Ma questo "procedere antiaccademico" non era solo un vezzo, nasceva dalla necessità di liberare sè stesso e quindi i suoi esecutori da qualsiasi vincolo, per entrare in una specie di condizione spirituale che permettesse alla musica di fluire. Scelsi spiegava così:

"La musica esiste già tutta lassù; ogni tanto si apre un buco e un frammento è percepibile sulla terra. Io sono solo un facteur, un postino, il mio privilegio è quello di poterla trasmettere agli altri. In questo mi sento privilegiato.' Questa definizione, apparentemente semplicistica,

secondo me (che non sono un mistico) è fondamentale per la comprensione dei processi creativi di Scelsi. C'è il concetto di entropia, tutta la musica esistita e che esisterà, è delimitata in un luogo preciso, lassù, qualcosa al di sopra di noi. Scelsi si collocava di fronte a questa entropia come se attraverso la propria predisposizione o le proprie conoscenze fosse veicolo privilegiato per filtrare e decodificare parte di questo TUTTO e renderlo accessibile agli altri. Per rendersi ricettivo usava metodi presi in prestito da certe mistiche esoteriche, la trance o il vuoto ZEN e da esperienze delle avanguardie storiche, come l'automatismo dei surrealisti. In questo particolare stato d'animo si metteva al pianoforte (o altro strumento) e improvvisava. Tutto veniva registrato su nastro magnetico. Quelle che sarebbero state le manipolazioni successive sono fatti perfettamente secondari. L'atto creativo si era già compiuto. Un altro modo di fare musica, dunque, del tutto anticonvenzionale. Scelsi giudicava necessario anche per i suoi interpreti avere coscienza di tale processo creativo e, nelle esecuzioni, entrare in una disposizione d'animo adatta indipendentemente dalle loro capacità tecniche. Insomma, a mio parere, per Scelsi non era tanto importante l'esecuzione dell'opera, quanto l'esperienza spirituale o intellettuale che la sottendeva. Siamo di fronte all'unico esempio di quello che oserei chiamare musica automatica, il corrispondente sonoro della scrittura automatica surrealista. Per estensione si potrebbe pretendere una interpretazione

automatica....

A questo punto vorrei sottolineare un'altra fase creativa fondamentale; il lavoro sul suono: Un intervento altrettanto importante e teorizzato da Scelsi in vari scritti, cito come esempio solo un brano:

"La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sè senza la musica. La musica evolve nel tempo. Il suono è atemporale"..."Il Suono in «riposo», se così si può dire, è sferico ma essendo per sua essenza dinamico può prendere qualsiasi forma, come quella di un dodecaedro, di un sigaro o di una farfalla, in «attività» è pluridimensionale e creativo. Pur essendo di natura cosmica può essere «attivato» ed usato, diciamo, anche dagli uomini." (2)

Quell'uso peculiare dei suoni che caratterizza tutta la musica di Scelsi, quelle descrizioni minuziose del come agire o di che cosa servirsi per ottenere un dato effetto, quei lexicon gelosamente custoditi dagli interpreti che hanno studiato con lui, quelle partiture corredate da pezzi di metallo ed altri oggetti, sono solo la parte ultima di un profondo e minuzioso lavoro di ricerca sul suono. Mi riferisco all'uso dei quarti e degli ottavi di tono, all'applicazione di speciali sordine o vibratori sugli strumenti, gli strumenti usati come percussioni, gli strumenti dell'orchestra appaiati e accordati sfalsati fra loro di 1/4 di tono, che come effetto fisico producono quel fenomeno sonoro conosciuto come "battimenti", l'uso delle scordature e altri espedienti atti ad arrivare precisamente ai risultati voluti, uso di oggetti inusuali all'interno di un organico tradizionale (ad esempio il centinaio di campanellini di vetro che concludono l'opera

Se uno ha la fortuna di assistere ad un concerto di Scelsi eseguito correttamente, si trova davanti ad una esperienza di SUONO, inimitabile e coinvolgente. Sentendo queste opere in effetti ho sempre avuto l'impressione di ascoltare un frammento di un *continuum*, non c'e un inizio nè il finale che uno si aspetta in un brano musicale, tutto rimane sospeso...

"...nell'antichità classica lo scriver poesia corrisponde al nostro scriver musica, mentre il notar musica con le lettere alfabetiche corrisponde a una moderna registrazione magnetica."

Trovo esplicativo questo brano di un articolo di Paolo Emilio Carapezza, apparso sulla rivista «Collage» nº 5, Palermo 1965, come *trait-d'union* con un altro aspetto della creatività di Scelsi: la poesia.

Le prime opere conosciute, corrisposero circa agli anni della Seconda Guerra Mondiale, l'inizio di un'altra attività creativa altrettanto importante per Scelsi. A questi anni risalgono infatti, Le poids net, L'ordre de ma vie, Sommet du feu, parzialmente raccolte in unico volume per i tipi di G.L.M., Parigi 1949, sotto il titolo di Le poids net. Seguirono altri due volumetti, L'Archipel Nocturne pubblicato nel 1954 e La Concience Aiguë pubblicato nel 1955.

Di solito poemi molto brevi, scritti di getto su supporti casuali (carte intestate di alberghi, buste, parti bianche di fogli già usati o stampati). Le rare correzioni e la scrittura frettolosa sono a dimostrazione della necessità di documentare questi momenti in maniera rapida, prima che spariscano.

Ben differenti sono gli elaborati teorici, pieni di cancellature, di rimandi e rifacimenti al fine di arrivare al massimo della sintesi comunicativa.

Questi poemi naquero così, di getto, in francese, senza bisogno di alcuna limatura.

Le sue opere letterarie successive, tranne rare eccezioni, erano dettate al registratore e successivamente trascritte fedelmente da altri. Si usava un metodo molto simile a quello delle improvvisazioni musicali, si metteva in una sorte di *trance* e lasciava libero corso alla voce. Così è stato dettato *Il Sogno 101. Seconda parte: Il ritorno*, pubblicato nel 1982 a Roma da le parole gelate. Da notare l'assenza totale di rifacimenti.

In alcune occasioni ho avuto modo di assistere a questi momenti di *trance* e ne sono uscito molto impressionato. In un'opera, *Cercles* (Roma, le parole gelate, 1986), nel testo appaiono anche delle figure geometriche, un triangolo, un pentagono, un esagono, un ottagono e così via, fino al cerchio. Sembra che le stesse figure geometriche, in qualche modo, siano servite come base per delle elaborazioni musicali, ma non ne so di più. Certo in *Cercles* hanno lo stesso valore della pagina scritta.

Vorrei parlare ora dell'uso di Scelsi delle parole in musica.

Nella sua prima fase si possono trovare alcune opere per canto e pianoforte su poemi di vari autori: *Tre canti di primavera* (Sibilla Aleramo) del 1933. Si tratta dei seguenti poemi: *Una risata, Capri e Ritmo* pubblicati in: Sibilla Aleramo *Poesie*, Mondadori, 1929. *L'Amour et le crâne* (Charles Baudelaire) del 1933.

Tre canti (da versi del Poema Paradisiaco di Gabriele

Programma di sala dell' "Ottavo Concerto della III Rassegna del Sindacato Interprovinciale Musicisti" dove appaiono i testi di due delle tre poesie di Sibilla Alctamo messe in musica da Giacinto Scelsi. La terza non eseguita in questo concerto è "Ritmo". Nel testo della poesia "Capri" si possono notare delle sostanziali differenze rispetto al testo pubblicato da Mondadori. Il terzo testo è "L'amotr et le crâne", il cui originale è riprodotto a pag. 24.



AUTORI	WORLCHE	ESECUTORI
Absora	(ris. La raccio II celi odlor fallalis repuls e la colo laccio discono di pioni	Vision Photo Louis
	to come the frequency to contrary, a section of the time treat a progression	Paradon Desa Dessa Paradon Dessa Dessa
	California of Phys. 8 apr., d Region 3 courts Abbinois	
ены	Processing	Promise Charles Subscription
	Stee course Easted	
	L'idame of te solve	Dispute, Montestus Const.
ALLAND	Medicineses	All prevalents, Caratta delecciones
nt.sextit	Schwie	
	the an ground tarring.	
LAHLA	Sun mindre Meladin, Veler Bourne, Carre yr ed tull nest i Bene. Dongse a Chessus School Equ. Minera, Carlos Brusses Geografia	Padra Grani Sunageon
CARTESURVO JEDIACO	for and on the Khalis - Topelast.	

MANDER GRAZO Dirán MSS III mirrom de mode impelia en delecia a confirmem que mode la compelario mais de más a mais a mais a T. Vinandi se Baron. Ha remposa, Sensa de Bequinos, Blades Maria e De Federale per inguen o mois adore un seur mendro for messaye en militance a mais con legar des aludes per messayes. In Militance a mais con pering des aludes formates de Federale per entre en entre un mais de la facilitat de mais de mais en messa, de mais de confirme de distribución filialmente de mais en messa, de mais per seguna, reclama. Por con entre de mais il forma de mais en entre de encomo de la facilitat de mais de la competita de ferma de mais en entre del mais entre del mais en entre del mais en entre del mais en entre del mais en entre del mais entre del mais en entre del mais ent Una risata Capri L'amour et le crâne Union on aim in the rain De Thomouth.

If this is their by perform,
As in a difficult,
Deathly powers the belts asoluQui mother data Can,
Centre your synthes his moneta.
An find the Polar
Leg globe liquions of pola.

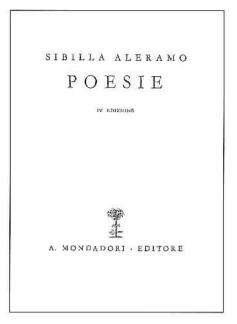
Pond on proof can,
Centre and standard can,
Centre and standard can,
Centre and Centre
Centre and Centre
Centre this timely made He same Case system. Conc. on phone a realist processor data pala erro de monte como de mas, para di para min, der production on been, more some if remain al ren di mangan nerimon dal Tancas. the tel tellerors amount Element de asine à chapte Para et france et valuele. Quant desté timé Car se que la hande annéle. Epundie en Para Mantine manute d'un une se Men mite et ma charte. execute paints will a della and of state a dear on house di A mer Sibilia Alexani totan anne na mis di sea La venione planners et a eggi se essent il fatta dall'arinni Sittle dictions Ch. Bradel sice D'Annunzio) del 1933. A l'Imerad (poesia araba) del 1933. Chanson (Charles Silvestre) del 1933.

Perdus (Jean Wahl) del 1937.

Fra Scelsi e Sibilla Aleramo c'era una profonda amicizia, lo provano una certa corrispondenza e varie dediche su libri; questa che viene riprodotta è stata fatta il giorno seguente (13 marzo 1934) all'Ottavo Concerto della III Rassegna del Sindacato Interprovinciale Musicisti del 12 marzo 1934 (è il primo concerto in Italia, che si può documentare, di Scelsi). Probabilmente anche con lo scrittore e poeta Charles Silvestre e con il filosofo e poeta Jean Wahl c'era, se non amicizia, senz'altro conoscenza diretta. Purtroppo, a parte alcune pubblicazioni, non si conoscono documenti a sostegno di questo fatto. Non catalogato fra le musiche di Scelsi, ma eseguito a Roma nel 1938, c'e un altro brano: L'oracle su testo di Jean Cocteau (vedi nº 2 de «i suoni, le onde...» pag.7). Una cosa si può rimarcare: eccetto che per le poesie di Sibilla Aleramo e di Gabriele D'Annunzio, tutti gli altri testi usati da Scelsi sono in francese. Nelle opere della seconda fase, ad eccezione di alcuni testi religiosi in latino e Il est grand temps / Même si je vovais (Grégoire de Nazaire e anonimo) del 1970, non userà mai testi di poeti, ma tutta l'opera vocale sarà su fonemi astratti (come non ricordare l'Ursonate di Schwitters) o semplici sillabe come Konx-Om-Pax.

a Giacinto Scelte, all'amico e al musicista, in miordo della tra viltoria di iersera, e con l'anguno di motte athe sempre fini fuminote, offre siconogrante Tibilla Heramo

Roma, 13 mergo 1934.



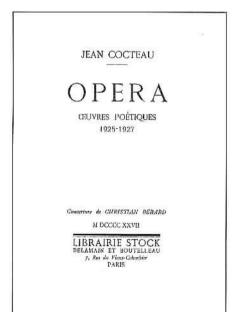
Dedica autografa di Sibilla Alleramo a Giacinto Scelsi sull'antiporta del volume: Sibilla Alleramo, "Poesie", Milano 1933, di cui si riproduce anche il frontespizio, datata 13 marzo 1934, il giorno successivo al concerto in cui furono eseguite due delle poesie messe in musica dal Maestro.

In basso:

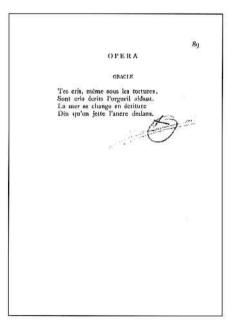
Frontespizio e pagine 88/89 dell'edizione: Jean Cocteau, "Opera - œuvres poétiques 1925/1927", Paris 1927, con note autografe di Giacinto Scelsi, servito come testo per la composizione "L'Oracle". Al momento non si conosce la partitura di questa opera, ma fu rappresentata nel 1938 alla Sala Capizucchi di Roma nell'ambito del "Quarto concerto di Musica Contemporanea".

1) Giacinto Scelsi, Il sogno 101, inedito.

2) Giacinto Scelsi, La forza cosmica del suono, in «i suoni, le onde...» nº4, Roma, 1993.



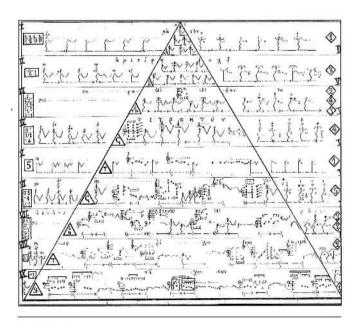




Stefania Gianni

Domenico Guaccero: viaggio nel presente

A dieci anni dalla scomparsa abbiamo voluto ricordare il compositore Domenico Guaccero, la cui opera rappresenta un momento fondamentale per la storia della musica contemporanea, così protesa com'è nella sperimentazione e allo stesso tempo saldamente ancorata alla tradizione. Amico fraterno di Franco Evangelisti e tra i primi soci di Nuova Consonanza, ebbe, soprattutto nel periodo in cui Scelsi fu chiamato alla Presidenza di quella Associazione, una proficua frequentazione con il Maestro, che considerava uno dei più grandi compositori del nostro secolo e a cui fu sempre legato da profonda stima.



Così si presenta la partitura di "Variazioni 3" di Domenico Guaccero

Dieci anni fa, il 24 aprile 1984, dopo una lunga malattia, si spegneva a Roma Domenico Guaccero, fra i più importanti compositori attivi nel mondo culturale italiano fin dagli anni '60. Il suo catalogo (1) conta al momento 77 lavori, compresi gli inediti e le opere giovanili. Personalità poliedrica ed interessante, attento al nuovo ma anche alla Storia, Guaccero conobbe Scelsi anche per motivi squisitamente organizzativi, essendo entrambi legati da grande stima e affetto a Franco Evangelisti, fondatore di Nuova Consonanza e promotore delle manifestazioni di questa associazione per la musica contemporanea. La vasta cultura e la vivace curiosità intellettuale (parallelamente agli studi musicali aveva concluso quelli di Filosofia ed Estetica laureandosi nel 1949 presso l'Università di Bari), lo spinsero a ricercare nel passato "i fili che legano la [propria] esperienza alle altre, dei nostri come di altri tempi" (2), nel tentativo se non altro di comprendere quei problemi, tuttora di grandissimo interesse, legati al fenomeno musicale.

In questo viaggio a ritroso nel tempo, partendo dagli allora attualissimi studi sulla grafia e sull'alea, ha ripercorso le tappe della Storia, fin dalle origini, cominciando ad analizzare le cosmogonie e mitologie dei popoli pre- e proto-storici, cercando le testimonianze del come e perché fosse nata la musica, il linguaggio e quindi la grafia. Rintracciando quei tenui ma resistentissimi fili che uniscono saldamente la contemporaneità al sapere antico, si è imbattuto in quella parte della conoscenza ctonia, esoterica, e mistica che ha in seguito profondamente sostenuto le sue convinzioni e segnato la sua produzione artistica: in questo contesto, che egli ostinatamente analizza con saggi e composizioni, vanno ricercate le motivazioni che lo hanno spinto (nonostante la convinta fede marxista) a "crittografare" partiture da segni ancor più ermetici nel tratto dell'occultismo del disegno-simbolo che ne definiva la veste ed a riproporre, opportunamente adeguate ai tempi, teorie che si rivelano estremamente attuali, e quasi necessaria conclusione di un lungo processo (come ad esempio quelle che riguardano il teatro musicale). Dal 1965 al 1972 soprattutto (anni in cui compone rispettivamente Klaviatura e Kardia, il primo di una serie di 9 pezzi terminati nel 1978), è evidente un'attenzione particolare all'esoterismo che, nel caso dell'uomo di cultura si traduce in scritti molto interessanti sulla musica sacra, sulle tradizioni musicali fin dagli inizi mitologici, nel caso del compositore investe il suono, la grafia musicale, la forma esterna, il progetto artistico (3), coinvolgendo quindi anche la stessa società che "fa" e ascolta musica. (Guaccero stesso si definiva un musicista "operativo", attivo in seno alla comunità). Un approfondimento in questo campo che apparentemente stride con la personale formazione ideologica di cui utilizza però i mezzi di ricerca: la logica

ferrea, stringente a cui sottopone i problemi sorti dalla speculazione teorica e dalla stessa pratica compositiva. L'analisi prende l'avvio dalle osservazioni sui parametri del suono, per poi toccare gli elementi fondamentali della composizione, dalla grafia all'alea, dal progetto alla realizzazione. Uno dei saggi di Guaccero (4) si apre con la citazione di un passo dal Fedro di Platone in cui il dio Theuth, volendo distribuire le sue arti agli Egiziani, ne mostrava l'utilità al re Thamous, sottolineando, per quanto riguardava la scrittura, che essa "è stata inventata quale rimedio per la memoria e la sapienza". Ma il re obiettò che era vero esattamente il contrario: "In realtà questo insegnamento è destinato a ingenerare la dimenticanza nell'animo dei discenti, per il mancato esercizio della memoria. Infatti affidandosi completamente alla scrittura, dall'esterno, sotto l'azione di segni estranei, non dall'intimo, spontanemante, evocheranno i ricordi [...]. Eruditi, grazie all'opera tua, in molte cose per sentito dire, senza però un profondo insegnamento, daranno l'illusione di vasta sapienza, mentre ne saranno per lo più totalmente privi [...]". E questa era la premessa di un discorso sulla grafia che Guaccero ha ripreso in quasi tutti i suoi scritti, soprattutto in relazione allo studio dei parametri e dell'opera aleatoria. In un altro suo saggio 65 Guaccero scrive ponendosi anch'egli il problema della nascita della notazione musicale: "A un determinato momento nella storia della civiltà, s'è sentito il bisogno di surrogare il segno grafico al segno mimico. Cosa ha presieduto a questo bisogno? Probabilmente la necessità di fissare, da parte dell'autore, un'immagine musicale più complessa in convenzioni grafiche, che aiutassero lo stesso potere immaginativo dell'autore; e nello stesso tempo la necessità di fissare quest'immagine, perché una «alterità» contemporanea (esecutori) e successiva nel tempo (posteri), potesse intendere e trasmettere l'immagine musicale. La grafia musicale, quindi, sorge come memoria supplementare per l'autore e come notazione d'esecuzione per gli interpreti. Anzi, quest'ultima funzione conduce a un sempre maggiore approfondimento dei problemi della notazione musicale, poiché, se la prima funzione, quella di aiuto alla memoria, può fermare la grafia allo stadio di appunto e di indicazione sommaria, la necessità di dover trasmettere l'immagine all'interprete e da questi ad un ascoltatore incita ad analizzare sempre più i simboli grafici della musica. Si può vedere qui il ruolo determinante assunto dall'esecuzione, cioè dalla necessità di realizzare foneticamente un'intuizione interna all'autore". Nei lavori "esoterici" (ma non solo), la lucida osservazione del problema grafico e del rapporto autore - esecutore (quest'ultimo come mediatore e trasmettitore del pensiero del primo) ha prodotto un tipo di grafia che il compositore chiama "sintetizzante" in cui un unico segno rappresenta il registro per le altezze e l'articolazione maggiore o minore per le durate. Essa si pone quindi come suggerimento ad una improvvisazione dell'esecutore che può "interpretare" il pensiero dell'autore scegliendo le azioni da compiersi entro ambiti prefissati. Soprattutto per la realizzazione di partiture come queste era sostanziale l'aiuto del compositore. Ecco perché lo stesso Guaccero, come Scelsi, studiava le sue partiture con gli interpreti che dovevano eseguirle. In seguito, però, Guaccero è ritornato ad una scrittura tradizionale, come nell'ultimo lavoro: Il sole e l'altre stelle (1983-84) (6), terminato poco prima di morire, rappresenta il testamento umano e musicale di un grande

uomo e di un grande artista. Il testo, un capolavoro di montaggio da La Divina Commedia, il Libro di Giona, Pinocchio, può sembrare il racconto della sua malattia, con le atroci sofferenze corporali e soprattutto spirituali che questa ha comportato: "Tu mi hai gettato nel profondo, / nel cuore del mare. E le acque / mi hanno accerchiato fino all'anima. / L'abisso mi si è chiuso d'intorno. / Sono sceso fino alle bocche dell'inferno / nella regione dove i catenacci / sono sbarre perpetue. [...] / Io ritornai dalla santissim' onda / rifatto sì, come piante novelle / rinnovellato di novella fronta, / puro e disposto a salire alle stelle". Una sorta di rappresentazione della morte e resurrezione, del viaggio nel proprio inconscio fino alla "rinascita" a nuova vita. Un viaggio di ricerca, di incontro con se stesso (o con il $S\acute{e}$) che ripropone un itinerario comune anche ad altri (basti pensare al Winterreise di Schubert, compositore che Guaccero amava moltissimo, fra l'altro), e che egli stesso aveva già affrontato in Rappresentazione et Esercizio (1968) (7), ove azione e meditazione, la sepoltura e la ri-nascita dell'Unto indicano semplicemente la via alla Resurrezione, all'uomo integrale, al superamento della dualità. Il simbolo (la riunificazione) può aiutare in questo arduo cammino (ove si devono affrontare i propri draghi, i mostri, le proprie debolezze), diventando, da oggetto di contemplazione, uno strumento operativo ed efficace, che permette di ritornare all'unità. Non è casuale che Rappresentazione et Esercizio, che Guaccero chiama "operazione o tentativo di una operazione"(8), segua altre composizioni che utilizzano alcuni archetipi nella macrostruttura: il triangolo di Variazioni 3 (1968), il cerchio di Variazioni 2 (1967), il pentalfa pitagorico dell'omonimo lavoro (1967), ed altri, sono soltanto uno dei modi di utilizzare il simbolo (in questi casi veri e propri mandala), quale strumento di conoscenza che si fa esso stesso musica, aggiungendo se possibile forza a questo potentissimo strumento di

Un oggetto di estatica contemplazione e strumento attivo con duplice valenza. Una musica per gli occhi, di antica tradizione ed in questo caso anche per gli orecchi. Tentativo, direbbe Guaccero, estremamente ben riuscito, aggiungiamo noi, di ri-unire l'elemento visivo e quello uditivo.

Osserva Guaccero che "i radicali europei indicanti «parole, dire, suono» e «apparire, brillare, luce», sono sostanzialmente i medesimi. Dalla stessa radice bha derivano per un verso fàtis, femì, foné [...] e per un altro verso fàino, fàsis, fos [...]" 99. Fanés, il "primogenito luminoso" è come altre divinità delle mitologie mediterranee ed indoeuropee (la Grande Madre, Dioniso, Ermes, Artemide, Pallade etc.) androgino, qualcosa che è presessuale oltre che bisessuale. Non a caso l'elemento androgino interviene anche in Rappresentazione et Esercizio in cui il potere nelle sue tre forme (potere giuridico, sacerdotale e politico) è interpretato da Pilato, Erode e Caifa, ai quali Guaccero cambia il "sesso musicale" facendo cantare delle voci femminili: il potere è passionale, passivo, ricco di blandizie e di fascino. Nella figura di Apollo che ama indifferentemente maschi e femmine, si realizza secondo Kerényi (11) l'unione di suono e luce; il suono viene messo in relazione all'ambiente esoterico/iniziatico, serve a dare la luce, la conoscenza. Apollo, ma anche Ermes, Dioniso, Orfeo, sono figure rappresentative, "apparentati ai due elementi, la musica e le

forze «sottili», iniziatico-mistiche a cui presiedono. ciascuno con la propria caratterizzazione: è proprio di Apollo, il luminoso, dar ordine al canto e produrre una musica del cosmo (l'armonia delle sfere) che non è solo fatto astronomico-speculativo, ma vera esperienza di «musica interna»" (11). Le tre divinità si riportano al comun denominatore del mistero e l'orfismo rappresenta la convergenza della linea apollinea (l'iniziazione) e dionisiaca (il misticismo) come poli di una stessa esperienza (9). Qui la musica acquisisce una precisa funzione «tecnica» nel rituale. Il cantore non era semplicemente un poeta o un musicista, era uno che iniziava; e la musica era un mezzo per raggiungere stati di coscienza «sottili» (10). In questo contesto (Ermes psicopompo, Orfeo che ritorna dal mondo dei morti etc.) occorre mettere le storie che parlano della discesa all'Ade, della morte, più che altro morte iniziatica. Ancora una volta l'idea del viaggio, della catabasi, che in Guaccero si ritrova addirittura nei testi utilizzati: i versetti di Giona che esce dalla bocca del pesce (come fa Pinocchio, del resto) li ritroviamo sia in Rappresentazione et esercizio che ne Il Sole e l'altre stelle, segno forse di un viaggio ancora in fieri, conclusosi purtroppo con una morte prematura.

Un viaggio iniziato con una malattia nervosa, che aveva gettato Guaccero in uno stato di profonda prostrazione durante il quale sospese l'attività compositiva. Per una casuale coincidenza anche Scelsi soffrì di una forte depressione di origine nervosa che diede come risultato una temporanea astensione dalla composizione e la continuazione di una proficua attività teorico-speculativa. La fine di questo periodo segnò anche l'inizio di un modo completamente nuovo di porsi di fronte al fenomeno musicale e di concepire quindi la composizione. Ma le analogie non si fermano qui. I contatti tra i due non sono stati frequentissimi e probabilmente di carattere più pratico che altro (l'organizzazione di concerti di musica contemporanea), ma entrambi erano convinti di una cosa ed operavano in quella direzione: la musica, come abbiamo visto, è lo strumento più efficace per innalzare spiritualmente l'uomo, per svegliare la sua coscienza, e va utilizzata in questo modo.

Il tentativo di riunificare l'elemento visivo e uditivo, evidente soprattutto nelle partiture in cui il grafismo assume un carattere preponderante, avviene proprio nel momento in cui il processo evolutivo della grafia va verso opposte tendenze con conseguenze diverse: il fenomeno della "separazione" è affrontato fra i primi da Stockhausen, con conclusioni interessantissime. Da quella del compositore e dell'interprete alla separazione di figura e segno da cui deriva la forma polivalente esperibile nella sua interezza solo tramite la lettura; ma anche la grafizzazione cambia segno, da strumento per tramandare e conservare a strumento coadiuvante accanto ad altri nella percezione dell'evento sonoro (o misto). Le conclusioni inedite riguardano proprio l'immediata tradizione occidentale. E' evidente intanto il ruolo creativo dell'interprete con l'indicazione per una rinnovata pratica improvvisativa. Da qui, attraverso l'azione si giunge al teatro: "la musica udita (che io nello stesso tempo vedo) sarà riannodata alla musica letta (in cui io «vedo» e contemporaneamente sento all'interno) mediante l'azione musicale"(12). Anche per Guaccero il teatro musicale sarà un campo di proficua sperimentazione e probabilmente quello che presentava le potenzialità espressive più grandi: unione di parola, musica,

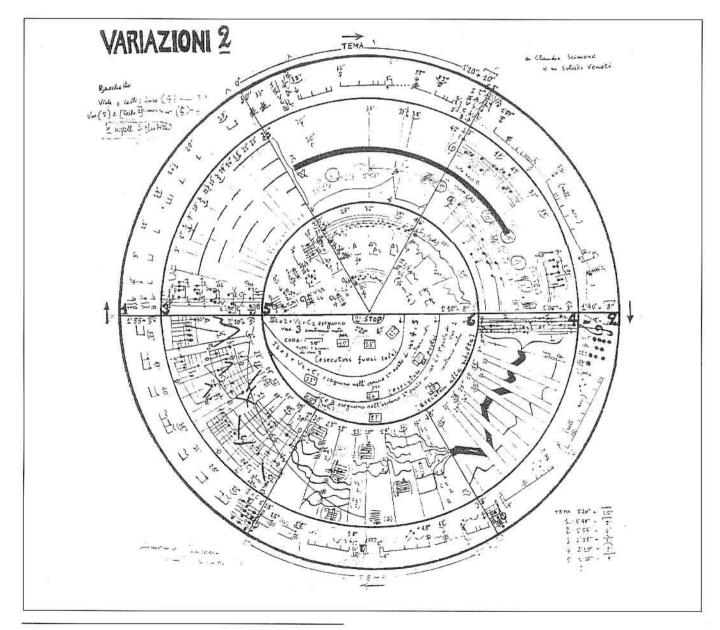
visione movimento, ove va riproposta quella uguaglianza di grado tra attore e spettatore e ritrovata la partecipazione di tutta la comunità, come avveniva nel passato; non si tratterebbe di "emozione sentimentale [...] bensì di reale efficacia liberatrice, realizzata attraverso le tecniche adatte, e di concreta cointeressenza all'azione [...]"(13). Un itineraio quindi precisamente delineato, un viaggio attraverso la storia che ha come fine assoluto la ricerca dell'unità. Un percorso realizzato con logica ferrea, utilizzando anche il proprio corpo come fonte primaria di energia e di conoscenza. La Descrizione del corpo è infatti un progetto compositivo che prevede la riunificazione di 9 lavori suddivisi in tre tronconi intitolati Luz, Kardia, Ajna (14), che ripropongono rispettivamente in ebraico, greco e sanscrito, i nomi di alcuni plessi del corpo umano, ovvero quello sacrale, cardiaco e quello frontale (relativo alla ghiandola pituitaria) che lo stesso Guaccero definisce "zone sacrali". Inoltre le premesse poste già negli studi sul teatro musicale vengono sperimentate praticamente nella attività di improvvisazione vocale, mimica, strumentale, condotta con il Gruppo Intermedia (15), che ha proposto una serie di spettacoli nei quali erano eliminate le specializzazioni di ciascuna disciplina e si tendeva a coinvolgere il pubblico in sala. Un'altra proposta di questo inesauribile "stimolatore" di coscienze, rimasta senza seguito. Per Guaccero era possibile studiare il fenomeno musicale soltanto in tutta la sua interezza (e ripercussioni). Nella necessità di essere studiato e compreso, tale fenomeno comportava la sperimentazione come categoria della conoscenza. Non solo i parametri musicali, il grafismo, l'alea, il polilinguismo, ma anche lo spazio, il gestualismo, il teatro, sono i cardini intorno ai quali si sviluppa la sperimentazione che rappresenta il fulcro dell'intera vicenda compositiva dell'autore: essa implica l'invenzione di nuovi strumenti per la produzione di timbri inconsueti nonché la ricerca di nuovi ambiti frequenziali con strumenti tradizionali, compresa la voce (non a caso una delle artiste più amate è stata proprio Michiko Hirayama, preziosa interprete anche dei lavori vocali di Scelsi) (16); la concomitanza di linguaggi musicali diversi (colti, folklorici, commerciali, jazzistici etc.) in una stessa composizione; il segno grafico, che come abbiamo visto tenta di ricomporre lo iato tra fatto visivo e uditivo; una utilizzazione "sonora" dello spazio; l'uso di microintervalli, suoni armonici e frequenze comunque non codificate dal sistema tonale; l'abolizione del palcoscenico come unico luogo deputato allo svolgimento dell'azione (17). Si rivela infine, lo sperimentalismo "la sua vocazione naturale [...]" e "una necessità [...], indipendentemente dai risultati, che pure vi furono, e non di poco conto" (18). Necessità sostenuta da una vivacità mentale e da una vasta cultura che gli hanno permesso non solo di uscire indenne da qualsiasi tipo di contaminazione, ma di recuperare, in una sintesi felice, i semi sparsi dalla sua incontenibile cretività.

- 1) S. Gianni (a cura di), *Domenico Guaccero*, «Archivio musiche del XX secolo», CIMS, Palermo, in corso di stampa
- D. Guaccero, Premessa, in T. Geraci, di Domenico Guaccero prassi e teoria, Nuova Consonanza, Roma, 1984
- 3) La maggior parte degli scritti di Guaccero concernono temi relativi ai parametri musicali, alla grafia, all'alca, etc. che interessarono, intorno agli anni '60 numerosi compositori. Fra i primi anche Stockhausen che esamina i fatti della coeva grafia in questo modo: la scrittura d'azione che non indica i caratteri fisici

del suono ma solo le azioni per produrlo; la scrittura di progetto che può essere addirittura svincolato dalla realizzazione; la musica da leggere (solo grafica); la musica solo da udire, intraducibile cioè in notazione; i gradi intermedi di musica da leggere e da udire (ascolto con lettura o ascolti ripetuti di pezzi combinatori). Cfr. K. Stockhausen, *Musik und Graphik*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», Meinz, 1960

- 4) D. Guaccero, Contributo alla de-composizione, in AA.VV., Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale, Istituto Italo Latino-Americano, 23-26 ottobre 1972, Roma
- 5) D. Guaccero, Per un fondamento critico alle grafie aleatorie, in «Il Marcatré», 6-7, 1964
- 6) D. Guaccero, *Il Sole e l'altre stelle*, per voce bianca solista, coro di voci bianche, strumento a percussione
- 7) D. Guaccero, *Rappresentazione et esercizio*, azione sacra per 12 esecutori, per 3 soprani, 2 tenori, basso, direttore, recitante, mimo, flauto, chitarra, tastiere
- 8) ibid, premessa alla seconda parte
- 9) D. Guaccero, Testo parallelo A:B ..., op. cit.
- 10) K. Kerényi, La Mithologie des Grecs, Payot, Paris, 1952

- V. E. Peterich, Die Theologie der Hellenen, Hegner, Leipzig, 1930
- 12) K.H. Stockhausen, Musik und Graphik, op. cit.
- 13) D. Guaccero, Postilla sul teatro musicale, in «Duemila», II, 6, 1966
- 14) Delle nove composizioni in progetto sono rimaste soltanto *Ajna*, per archi (1977), *Luz*, per strumento grave e nastro magnetico (perduto) (1973), *Kardia*, per voci (1976), per archi e fiati (1973?), a tre (archi, fiati e voci) (1976?)
- Del Gruppo Intermedia hanno fatto parte: Lucia Vinardi, Claudia Venditti, Lidia Biondi, Claudio Conti, Domenico Guaccero
- Cfr. l'intervista a Michiko Hirayama, pp.3-7 della presente rivista
- 17) Per l'introduzione di questi elementi efr. anche soltanto *Sinfonia* 2, (1970), *Casa dell'armonia*, per 24 voci femminili (1981), *Esercizi*, per voce (1965) e le partiture teatrali come *Scene del potere* (1964/68) etc.
- 18) G. Petrassi, s.t., in T. Geraci, di Domenico Guaccero ..., op. cit., pp. [7-8]



Sho

Lo Sho è uno strumento formato di diciassette pezzi di bamboo di varie lunghezze e viene fabbricato nella penisola indocinese e nel sud-ovest della Cina.

Alla base di quindici di queste canne, della cera chiude un'ancia; due delle canne mancano dell'ancia.

La ragione di questo non è chiara.

La parte più bassa delle canne è fissata in una cassa armonica a forma sferica (ho); il fiato, immesso attraverso una fessura aperta su una parte della cassa armonica fa vibrare l'ancia della canna e produrre un suono quando il buco è chiuso. Finché le ance sono libere possono produrre suono anche quando il musicista inala il fiato, così da produrre un suono continuo.

La funzione principale del **Sho** nelle esecuzioni è di natura armonica, ma è suonato anche usando una canna alla volta per produrre una singola melodia e possono essere eseguiti contrasti e cambi di volume.





Mayumi Miyata, musicista giapponese, a cui vari compositori contemporanei hanno dedicato delle composizioni per Sho (fra gli altri John Cage, Paul Mefano, Pierre-Yves Artaud, Gerhard Stäbler, Giuseppe Giuliano, Toshio Hosokawa), a Perugia durante il festival "Cercle Scelsi" ha illustrato questo straordinario strumento ed eseguito alcuni pezzi tradizionali.

Precisazione

Nel n°3 della nostra rivista in copertina è stata pubblicata una immagine che riproduce un collage didascalizzato all'interno così: "Copertina di un "book" che raccoglie programmi di sala e recensioni sui concerti fino agli anni '60. Si tratta di un collage composto da tre frammenti: una partitura elettronica, una notazione gregoriana, una imitazione di spettro sonoro."

Ringraziamo Karlheinz Stockhausen della segnalazione che il primo frammento in alto è una parte della sua composizione *Studio I* del 1955.

Vogliamo rassicurarlo anche che in nessuna maniera si voleva far pensare che questa fosse opera di Scelsi, trattandosi di un bozzetto realizzato manualmente da qualche grafico e usato come copertina di un raccoglitore di recensioni.

Probabilmente l'artista, per ora non individuato, voleva sintetizzare alcuni interessi musicali di Scelsi: le punte più avanzate della ricerca, rappresentate dalla partitura di Stockhausen, la tradizione, rappresentata dalla notazione gregoriana, la riproduzione meccanica dei suoni, rapppresentata dallo spettro sonoro.

Da Frances-Marie Uitti riceviamo la nota seguente:

Nel n°3 della rivista I suoni, le onde..., nell'articolo: Aldo Brizzi, Incontro con Irvine Arditti, a pag. 23, si parla delle sordine usate da Scelsi per gli strumenti a corde. La realizzazione di tali sordine vengono attribuite a me, ma penso che si tratti di un modello anteriore. Mi ha molto divertito il racconto di Irvine Arditti sulle "sordine volanti"; è successa anche a me la stessa cosa durante un'esecuzione di Triphon al Festival di Como. In realtà non si trattava di vere e proprie sordine, bensì di una specie di vibratore metallico che andava appoggiato leggermente sulle corde, per produrre un suono ruvido. Il modello originale era bello da vedere e da sentire, ma, non essendo fissato allo strumento, saltava via. Perciò, ho inventato un nuovo disegno (forse meno comico per il pubblico!!!) con un gancio a rotella che si fissa in maniera sicura, tra la cordiera e il ponticello. Su questo gancio, si può arrotolare l'aggeggio sull'asse dal lato in cui si suona, dove resta leggermente appoggiato sulle corde al fine di ottenere il massimo di vibrazioni, pur rimanendo fissato solidamente al gancio. Per riavere il suono normale basta spostarlo verso la cordiera, senza staccarlo dallo strumento. Con questo sistema è impossibile che saltino in aria quindi ritengo che Irvine Arditti usasse vecchi modelli ideati forse da Giacinto Scelsi.

Nella collana diretta da Renaud Machard *Mémoire vive* dell'*Institut National de l'Audiovisuel-Radio France*, è apparso il CD *Giacinto Scelsi*, fatto con registrazioni dal vivo eseguite nell'Abbazia di Royaumont nel 1987 e il 20 settembre del 1988 al Strasbourg Festival Musica '88. In questo CD i minuti finali sono la voce di Scelsi registrata da Franck Mallet, Marie-Cecile Mazzoni e Marc Texier nel 1987 per Radio France.



Copertina del disco Giacinto Scelsi, uscito recentemente nella collana diretta da Renaud Machard Mémoire vive dell'Institut National de l'Audiovisuel-Radio France.

