

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi





i suoni, le onde...

Sommario

Editoriale	2
<i>Giacinto Scelsi / Luciano Martinis - Due frammenti di dialogo</i>	3
<i>intervista di Stefania Gianni a Goffredo Petrassi</i>	6
<i>Stefania Gianni - Riflessioni</i>	10
<i>John Cage - Commenti su Scelsi</i>	11
<i>Augusto de Campos - Da una conferenza</i>	11
<i>Adriano Cremonese - A proposito di due inediti di Giacinto Scelsi</i>	12
<i>Giacinto Scelsi - Prima versione del testo "Sens de la musique"</i>	14
<i>Giacinto Scelsi - Una nota manoscritta</i>	19
<i>Aldo Brizzi - My visits to Via San Teodoro</i>	20
<i>incontro di Aldo Brizzi con Stefano Scodanibbio</i>	22
<i>Joëlle Leandre - Due poesie</i>	25
<i>Marco Maria Tosolini - Pharmakosike ovvero la "philosophia perennis" in Michael Maier</i>	26
<i>Giacinto Scelsi - Tre brevi poemi manoscritti</i>	28
<i>Giacinto Scelsi - Una scultura</i>	29
<i>Tre strumenti musicali</i>	30
<i>André Pieyre de Mandiargues - Scelsi</i>	31
<i>Attività della Fondazione Isabella Scelsi</i>	32

In copertina: Simbologia dell'armonia universale da Marin Mersenne, (Harmonie universelle), Paris, 1636

Direttore responsabile - Giovanni Petretti

Redattore responsabile - Luciano Martinis

Comitato di redazione - Barbara Boido, Aldo Brizzi

Segretaria di redazione - Stefania Gianni

Grafica "le parole gelate"

Redazione - Via S. Teodoro 8 - 00186 Roma - tel./fax 06-6783825 -

Fondazione Isabella Scelsi

Consiglio direttivo:

Carlo Fischetti (presidente e tesoriere), Luciano Martinis (vice-presidente, segretario e direttore letterario-editoriale), Monique Ailhaud, dott. Wolfgang Becker, Barbara Boido (pubbliche relazioni), Aldo Brizzi (direttore artistico-musicale), avv. Giovanni Petretti, sen. Giuseppe Visca.

Stampa Tipografica La Piramide - Via Anton Maria Valsalva, 34 - Tel. 06/35.50.04.52

Finito di stampare nel mese di dicembre del 1991

Editoriale

Secondo i medesimi propositi del numero precedente, anche questa volta la rivista presenterà materiali e osservazioni di Giacinto Scelsi, accompagnati da interviste e interventi di altri personaggi che hanno condiviso, direttamente o indirettamente, le stesse esperienze culturali e spirituali del maestro.

Abbiamo inoltre ricevuto notizia di numerose manifestazioni ed iniziative internazionali relative alla musica di Scelsi. Per il 1992 sono programmati vari incontri. Fra i principali menzioniamo quelli che avranno luogo a Bruxelles, Amburgo, Strasburgo e in Argentina, testimonianza del crescente interesse che il nostro musicista suscita all'estero; per quanto riguarda l'Italia a Cremona il coreografo Enzo Cosimi proporrà sulle scene un balletto con musiche del maestro, con le scenografie realizzate da Luigi Veronesi. Il Teatro Comunale "A. Ponchielli" ha inoltre promosso la pubblicazione del testo di Marinella Guatterini e Michele Porzio intitolato "Milloss, Busoni e Scelsi" della casa editrice Electa.

Possiamo rilevare con piacere che sono ormai continue le produzioni di CD che, almeno all'estero, sono facilmente reperibili. Il doppio CD prodotto dalla Fondazione, dalla WDR e da Salabert Actuels e distribuito da Harmonia Mundi, con l'integrale dei Quartetti per archi, il trio per archi e Koom, ha vinto, fra gli altri premi, il "SuperChoc" di "Le Monde de la Musique" che lo ha classificato tra i migliori 15 dischi dell'anno 1990. Siamo anche a conoscenza della realizzazione di interessanti tesi di laurea, libri ed interviste televisive e radiofoniche, buone fonti per la conoscenza della musica e della personalità di Giacinto Scelsi.

Per soddisfare le crescenti richieste di nuovi materiali, specialmente letterari di Giacinto Scelsi, la Fondazione ha pubblicato due inediti degli anni '40, "Évolution du rythme" ed "Évolution de l'harmonie" a cura di Adriano Cremonese. Stiamo anche progettando la realizzazione di una raccolta di materiali espositivi, che avendo anche fini didattici e storici potrà essere a disposizione delle organizzazioni interessate. Purtroppo ci sono state due grandi perdite tra gli amici di Giacinto Scelsi: è mancato lo scrittore surrealista e consigliere d'onore della Fondazione Isabella Scelsi André Pieyre de Mandiargues, che ricordiamo con la pubblicazione del poema "Scelsi" ed il poeta Carlo Cignetti, del quale, nel prossimo numero, sarà pubblicata una scelta di Haiku dedicati a Scelsi.

Giacinto Scelsi / Luciano Martinis

Due frammenti di dialogo

con alcune osservazioni pertinenti la musica

frammento 1 (10 luglio 1988)

L.M., ...e l'impostura in musica?

G.S., si ha quando si dà al suono significati che non ha.

L.M.? Trovi che sia un fenomeno comune nella musica contemporanea?

G.S., è certo più comune di quanto ritengono coloro che credono di saperlo;

L.M., sarebbe a dire che ci sono impostori che non sanno di esserlo?

G.S., credo che la maggior parte degli uomini non sanno chi sono, non sanno cosa sono.

L.M. Pensi che si possa arrivare ad un risultato estetico anche senza sapere chi si è?

G.S., mi sembra che ciò sia già assodato nella dottrina Zen.

frammento 2 (18 luglio 1988)

L.M., Per quanto ne so, i primi concerti di musica contemporanea in Italia sono stati organizzati da te nel 1937-38...

G.S., In quell'epoca un certo Mr. Clarke fondatore della "SIMC" in Inghilterra, la prima società di musica contemporanea internazionale, mi chiese perché in Italia non si eseguisse tale musica. A tale domanda risposi con gentilezza "se vuole lo posso fare". Conseguentemente organizzai alcuni concerti nella sede dove ora si svolgono i concerti del Gonfalone, cioè in una specie di auditorium minimo ma di ottima reputazione.

Certo dal mio punto di vista, per quanto riguarda il pubblico, era più simile a quello inglese che a quello italiano; non feci pagare biglietti ad alcuno e pagai tutto di tasca mia, interpreti e quant'altro.

Per quanto riguarda il pubblico questo era ad invito e inviti superscelti, per esempio gli ambasciatori delle varie nazioni contigue al nostro paese ed altri più lontani; i direttori delle accademie straniere, primi fra tutti quelli dell'Accademia di Francia, d'Inghilterra, di Germania etc., poi alcune signore del mondo della cultura internazionale quali Minnie Pecci-Blunt, la Principessa Caetani che oltre ad avere una casa a Parigi (e faceva parte di quell'ambito intellettuale), organizzava, in un palazzo dell'Ara Coeli i "Concerti della Domenica" che a quell'epoca erano i più quotati, non tanto per la musica scelta, ma soprattutto per il numero di coloro che frequentavano il suo palazzo. Molti di questi musicisti, letterati e artisti, contavano i nomi più celebri, ancora oggi, di quel periodo.

L.M., Mi puoi dare alcuni nomi di musicisti che sono stati eseguiti ai concerti organizzati da te?

G.S., ricordo Petrassi, Dallapiccola, Casella, Savagnone, Cocteau e Markevitch.

L.M., So che negli anni Venti andavi ai concerti dei futuristi, Russolo, Balilla Pratella, che tipo di reazioni hai avuto?

G.S., ero troppo giovane per poter avere un giudizio.

L.M., ma la reazione era positiva o negativa?

G.S., come per tutta l'arte futurista ero in attesa di una chiarificazione di un principio che mi sembrava a quel tempo dissacratore.

GLI AMICI DELLA MUSICA DA CAMERA

(Palazzo Doria Pamphili)

Programma della prima audizione musicale

Martedì 9 novembre 1937-XVI, ore 21,15.

VIVALDI (Stradali) *Concerto in re minore*

pianoforte: Ornella Puliti Santoliquido.

KODALY: *Duo per violino e violoncello*

violino: Prof. Vittorio Emanuele
violoncello: Prof. Massimo Amfiteatrof.

MALEPICO: *Il torlo*

SCELSI: *Une dernière fois, la terre*

DE FALLA: *Due danze*

pianoforte: Ornella Puliti Santoliquido.

BRATKA: *Trio in do minore*

Proff. Vittorio Emanuele, Massimo Amfiteatrof
Ornella Puliti Santoliquido.

Nella seconda audizione, che avrà luogo martedì 23 novembre sarà eseguito per la prima volta il *Concerto* in sol maggiore per flauto di G. BATT. PAGGOLINI (Biblioteca Carol. Rediviva di Uppsala). Flauto: Prof. Renato Paci con accompagnamento di 2 violini e basso.

Il programma include il *Largo* di GEMINIANI e la *Suite* di GINO ROCCA per violino e pianoforte (Marcella Conforto e M^o Renzi), nonché una serie di arie antiche e di liriche moderne per tenore (Arvid Felicioli) con accompagnamento di arpa.

Giacino Scelsi non sopportava le interviste. Personalmente, credo di aver assistito ad una delle rarissime, se non addirittura l'unica, concessa quasi fingendo di non sapere, ad una radio francese.

Tuttavia Scelsi amava molto dissertare e scambiare opinioni su qualsiasi argomento, in modo informale, con amici e visitatori. Riusciva ad essere sempre al corrente di tutte le novità nel campo artistico e culturale internazionale. Amava stupire gli interlocutori con opinioni apparentemente provocatorie ma in realtà frutto di una logica rigorosa.

Per accontentare le pressanti richieste di una rivista musicale particolarmente interessata al maestro Scelsi, proposi un'alternativa alla forma consueta dell'intervista: un dialogo fra me e lui frammentato nel tempo, su argomenti già discussi. Prendevo appunti quasi di nascosto, sotto uno sguardo divertito e malizioso. A questo scopo i nostri incontri furono solo due; purtroppo questi dialoghi si sono interrotti improvvisamente.

L.M.

Invito e programma di sala del terzo concerto di "musica contemporanea" del 1937. La copertina è di Corrado Cagli.



Musica contemporanea

SALA CAPIZUCCHI - PIAZZA CAMPITELLI

Si
è invitato ad intervenire al
TERZO CONCERTO
(Martedì 2 Marzo 1937 - XV alle ore 21,00)
nel quale verranno eseguite musiche di:
NIELSEN
RIETI
BLOCH
SCHOSTAKOVITCH
DALLAPICCOLA

Il programma di sala riprodotto a pag. 3 si riferisce alla prima esecuzione pubblica in Italia del pezzo per pianoforte *Une dernière fois, la terre*.

a pag. 4

Programma di sala del secondo concerto di "musica contemporanea" (s.d., 1936?) con copertina di Gino Severini. Questo e i programmi successivi documentano l'attività di cui parlano Scelsi nei dialoghi e Petrassi nell'intervista.

PROGRAMMA

- R. NIELSEN Sonata per pianoforte (1936)
Lento
Presto, calmo
(Prima esecuzione a Roma)
- V. RIETI Sonatina per pianoforte (1925)
Alla marcia
Tema con variazioni, Finale
(Prima esecuzione a Roma)
- Pianista: GHERARDO MACARINI
- E. BLOCH Suite per viola e piano (1919)
Lento, allegro moderato
Allegro ironico
Lento, molto vivo
(Prima esecuzione a Roma)
- Viola: GUGLIELMO MORELLI
Piano: GIUSEPPE MORELLI
- D. SCHOSTAKOVITCH Sonata per violoncello e piano (1934)
Moderato
Moderato con moto
Lento
Allegretto
(Prima esecuzione a Roma)
- Violoncello: A. BONUCCI
Pianoforte: A. CASELLA
- L. DALLAPICCOLA Divertimento in 4 esercizi (1934)
Introduzione
Arietta
Bourrée
Scilliana
- Soprano: CRISTINA EFTIMIADIS
Viola: EMILIO BERENGO
Violoncello: FRANCO PACCANI
Flauto: ALFREDO MACEDONIO
Oboe: ALBERTO FERRI
Clarinetto: PIETRO DI FRANCESCO
Direttore: GIUSEPPE MORELLI

intervista di

Stefania Gianni a Goffredo Petrassi

L'incontro con il Maestro Petrassi continua la linea editoriale già iniziata nel n. 1 della rivista: intervistare, ma più ancora parlare con interpreti, personaggi della cultura, amici di Giacinto Scelsi, attraverso le cui testimonianze, ricordi, aneddoti, poter illustrare non solo la poliedrica personalità del Maestro, ma anche il vasto mondo culturale che gli ruotava attorno e che lo vedeva costantemente nelle vesti di orgoglioso "provocatore".

Lo stesso orgoglio che abbiamo ritrovato nelle parole di Petrassi quando anch'egli dà di sé la definizione di "agitatore" del mondo musicale. Era quindi un incontro non soltanto atteso ed estremamente gradito, ma potremmo dire "inevitabile" per la dimensione storica ormai assunta dai due artisti, un umile omaggio alla loro vicenda umana ed alla loro musica. La testimonianza raccolta è così non solo il racconto degli avvenimenti, dell'opera del musicista e dell'uomo di cultura Giacinto Scelsi, ma anche una storia di grande affetto, di profonda amicizia che ha legato queste due eccezionali personalità del mondo artistico internazionale.

Proprio la straordinarietà dei due personaggi e la loro lunga frequentazione, ci ha permesso di allargare lo sguardo anche agli avvenimenti culturali di cui sono stati protagonisti o semplici, ma mai passivi, spettatori. Ne consegue che il racconto si rivela anche il tentativo della ricostruzione, pur se frammentaria e scandita nei lunghi tempi della rivista, di una realtà, di una vicenda vissuta, da Scelsi, e da tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerlo.

Il ritrovamento di alcuni vecchi programmi di concerti realizzati nel 1937 alla sala Capizucchi, è stata una bellissima occasione per incontrare Petrassi, a cui va il nostro ringraziamento, insufficiente comunque ad esprimere la nostra gratitudine per l'accoglienza, la gentilezza usata nel porgerci l'affettuoso ricordo di Giacinto Scelsi.

Abbiamo volutamente lasciato la forma colloquiale a cavaliere tra l'intervista vera e propria e l'incontro informale, nella memoria di un comune amico.

Il Maestro mi ha accolto rammentando l'ultima intervista fatta insieme a Daniele Lombardi e pubblicata su La Musica n. 20 della Edipan, ricordando così la scomparsa di un altro nome importante dell'ambiente musicale romano, il M^o Bruno Nicolai e la sua opera di incoraggiamento ai giovani; opera che tuttora Petrassi continua e che anche per Scelsi era stato uno degli obiettivi fondamentali. Basti pensare alla attenta scelta degli esecutori, alla cura con cui seguiva lo studio e l'interpretazione dei suoi pezzi. Ecco il perché dell'accento iniziale all'editoria romana intorno agli anni '30.

S. Tra le partiture di Scelsi ne abbiamo trovate alcune pubblicate da De Santis...

Sì. Era l'unico editore che c'era qui a Roma. Non ce ne erano altri. Però stampava le partiture contemporanee a spese degli autori, ed è naturale.

Aveva anche delle cose interessanti, ad esempio una collana molto bella, molto ben fatta che poi Nicolai ha rilevato, dei classici della polifonia rinascimentale, curata da Bonaventura Somma. Era una cosa molto preziosa; e poi mi pare anche le opere per organo di Frescobaldi riviste da Germani. Aveva dei numeri importanti, però mancava di una struttura solida, imprenditorialmente organizzata. Peccato! Era l'unico sul quale si poteva sperare a quei tempi.

Purtroppo il terreno dell'editoria musicale è sempre stato molto accidentato. Comunque le voglio mostrare questi programmi di concerti del 1937, dati alla sala Capizucchi. Cominciamo dal secondo concerto, con musiche di Prokof'ev, Sanzognò, Schönberg, Stravinskij, Pilati, Gorini, e con la copertina di Severini.

Quindi si eseguiva anche Schönberg. E poi Sanzognò...

Lo conosceva bene?

Eh, se lo conoscevo! È stato il mio direttore d'orchestra alla Fenice. Ma mi legga il programma, per favore. Cosa fanno di Schönberg?

Klavierstück op. 3a, prima esecuzione a Roma. C'è anche la Sonata di Stravinskij...

Per pianoforte. E questo è il programma del secondo concerto con copertina di Severini.

Esattamente, mentre nel terzo la copertina è di Cagli e i pezzi proposti sono di Rieti, Nielsen, Bloch, Šostakovič e Dallapiccola.

Anche Šostakovič già si sentiva! E questo?

È il quarto programma: vengono eseguiti pezzi di Janáček, Ibert, Bozza, Planel, Rossellini, Massimo, Scelsi, Challan, Veretti. Lei ricorda qualcuno di questi autori, almeno tra gli italiani?

Sono veramente curiosi questi programmi! Si mi ricordo, certamente e ricordo che partecipavo a questi concerti, perché c'era una specie di comitato di cui facevo parte. Mi ricordo anche benissimo Severini, che era tornato da Parigi. In quel momento stava a Roma e quindi collaborava con qualche disegno. I concerti si davano alla sala Capizucchi e dopo si andava al ristorante. Si stava molto bene insieme, in grande allegria.

Questi concerti seguitavano la tradizione iniziata dalla Pecci-Blunt, che è stata molto importante. Lei era una contessa, naturalmente con grandi mezzi ed aveva un palazzo all'Ara Coeli. Io ero molto amico di Minnie Pecci e sono l'ultimo testimone di quella sua attività... no, non proprio: c'è anche Rieti, che adesso vive a New York.



Programma di sala del quarto concerto di "musica contemporanea" in cui vengono eseguiti due pezzi di Giacinto Scelsi: *L'Oracle* su testo di Jean Cocteau e *Preludio e fuga per violino, violoncello e pianoforte*. (S.d. 1938?)

L. MASSIMO	Sonatina per violoncello e piano Chiaro malinconico Lento Ritardando	Violoncello: Aristonovitch Piano: Mayrenovitch
L. JANÁČEK	Nella nebbia, 4 pezzi per pianoforte (Prima esecuzione a Roma)	Pianoforte: H. Mayrenovitch
F. BOZZA	Nôtre amour est un secret (Prima esecuzione a Roma)	
R. CHALLAN	Impetuosità (Prima esecuzione a Roma)	Organo: G. Ercolano Al piano: G. Turcati
R. PLANEL	A Cascadore (Prima esecuzione a Roma)	
A. VERETTI	Gesù (Prima esecuzione a Roma)	
G. SCELSI	L'Oracle (Prima esecuzione a Roma)	Dirigono: L. Bonnard Al piano: F. Molinari
G. SCELSI	Preludio e fuga per violino, violoncello, pianoforte (Prima esecuzione a Roma)	
R. ROSSSELLINI	Tris per violino, violoncello e pianoforte Andante primo Agitato con urto	Violino: Piccagnoli Violoncello: Aristonovitch Piano: Castagnone
J. IBERT	Tris polca brève (per 5 strumenti a fiato) Prima esecuzione a Roma	Flauto: Panti Oboe: Fiorini Clarinetti: L. Urtati Corni: Nicolini Fagotto: Tancini

LEONE MASSIMO

(Roma 1902)

Ha studiato a Parigi con Charles Knechtel. Ha composto diverse musiche da camera e sinfoniche. La *sonatina* che si eseguirà oggi è del 1932. In essa il violoncello ha parte principale, accompagnando il pianoforte a funzione di clavicembalo. Fu eseguita per la prima volta nel 1925 alla Radio di Roma.

LEO JANÁČEK

(Havelský (Ceskoslovenia) 1854-1928)

Compose molte opere, delle quali *Jenufa* (1902) è la più famosa. Si è servito dei canti popolari della sua nazione per nutrire la sua arte leggermente influenzata dall'impressionismo francese.

I quattro pezzi per pianoforte furono composti nel 1912.

EUGÈNE BOZZA

(Tignes 1902)

Ha studiato con Ravel e Debussy. Ha conseguito il primo premio di clavicembalo di composizione, e il Grand Prix de Rome nel 1924. Ha composto un *Quartetto*, un *Trio*, un *Concerto per violino ed orchestra*, per violoncello ed orchestra, e il *Balletto Il Diavolo sul Crocifisso*.

RENÉ CHALLAN

(Nancy 1902)

Ha studiato con i maestri Gailson e H. Desser. Ha conseguito il gran premio di Roma nel 1923. È autore di due *Quartetti*, una *Sinfonia*, un *Quintetto* e di qualche melodia per canto.

ROBERT PLANEL

(Moulins 1902)

Ha studiato con Gailson, Vidal e Ribner. Ha vinto il Gran Premio di Roma. Compositore principale: *Quartetto a corda*, *Trio per flauto, violino per coro e orchestra* e numerose "melodies".

ANTONIO VERETTI

(Torino 1902)

Ha studiato con Francesco Albini. Nel 1920 la sua "sinfonia italiana", perorchestra fu scelta al Festival Internazionale di Lugli. Nel 1921 ha rappresentato alla Scala di Milano la sua opera in tre atti *Il Favorito del Re*. Ha composto diverse musiche da camera, sinfoniche e per film. La composizione oggi in programma è stata composta nel 1920, su testi di Giovanni Pascoli.

GIACINTO SCELSI

(La Jolla 1902)

Ha studiato in Svizzera ed in Francia con diversi maestri ed a Roma con G. Sallustio. Ha composto per orchestra *Reflexes*, *Suite*, *Nature*, *Requiem*, *Il Primo Giorno per coro e orchestra*, *Concerto per piano e orchestra*, *Sonate per violino e piano* e varie musiche da camera.

È stato il testo dell'Oracle di Jean Cocteau.

JEAN: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?
ATYNA: ... Qui a été plus que moi?

RENZO ROSSSELLINI

(Pavia 1902)

Ha studiato con G. Sallustio e G. Sallustio. Ha composto varie musiche sinfoniche: *Chiodi e chiodi*, *La Suite in tre tempi*, *Maggio*, *I Canti di Merito*, *Il Preludio all'Assunta del Tasso* ecc.; musica da camera: *Il Balletto Dances de Divines* e l'opera lirica *Alzavola e Nibelle*. Il *Trio* è del 1925 ed è stato eseguito per la prima volta a Milano dall'attuale complesso.

JAQUES IBERT

(Parigi 1902)

Venne nel 1908 il Grand Prix de Rome, e seguirono quattro anni a Villa Medici di cui è l'attuale Direttore. Ha composto molte musiche da camera, da concerto, da teatro e per film. Sinfoniche: *Incises*, *Suite sinfonica*, *Divertimento*, le opere *Angeline*, *Il Re d'Yvetot*, *L'Allegro* (in collaborazione con Hannu) *Dance de Portiere*.

Dovrebbe avere 92 o 93 anni, ma è ancora molto, molto vivace. Per ritornare ai concerti della contessa Pecci: lei abitava mi pare per sei mesi al Ritz a Parigi e durante gli altri sei mesi a Roma e naturalmente era legata a tutto l'ambiente francese.

Organizzava questi concerti che si chiamavano "Concerti di primavera" e posso sbagliare, ma credo li tenne nel '34 e nel '35, per un paio di stagioni, alla sala Borromini, in piazza della Chiesa Nuova. A quei concerti io partecipavo un po' come il "ragazzino di bottega": andavo a mettere i numeri dietro le seggiole, badavo ai leggi, e così via. C'eravamo io, Labroca, Rieti, anch'essi amicissimi della Pecci e pure Casella.

Questi concerti avevano un grandissimo successo perché erano internazionali, nel senso che venivano artisti da Parigi, invitati dalla contessa.

La prima volta, ad esempio, venne quello che era "l'enfant prodige" di allora, Igor Markevič, che aveva avuto una grande notorietà collaborando con Djaghilev. Lei lo fece venire subito a Roma e facemmo il Salmo di Markevič. Venne anche Stravinskij a suonare. Interpretò lui la sua Sonata. Insomma era un'attività di carattere internazionale molto vivace.

Un'attività che interessava però altri campi: mi sembra che la Pecci avesse anche una galleria d'arte.

Sì, infatti, creò "La Cometa", in una piazzetta vicino al suo palazzo, dove mostrava tutti i giovani pittori di allora. Era tenuta da Libero de Libero, che ne era il direttore e là espose i vari Mafai, Afro, Cagli, Mirko... Insomma tutti i giovani, con grande successo. Poi però cessò di organizzare queste manifestazioni su consiglio di Ciano.

Ecco, a questo proposito, come ha influenzato il fascismo la vostra attività artistica?

Influenzato, sì, ma per modo di dire... perché Ciano era amico della Pecci ed era un uomo di fronda. Vicino a Mussolini, ma spesso contrario alle sue idee, soprattutto alla guerra, al patto d'acciaio... Quindi si concluse così questa attività ed iniziò poi quella della sala Capizucchi.

Chi organizzava questi altri concerti?

Beh, non c'era un direttore artistico unico. Eravamo un gruppo: io, Costarella, Scelsi naturalmente ed altri che mi dispiace di non poter ricordare al momento. Credo ci fosse pure Guido Turchi, che anche se non figura nei programmi era molto vicino a noi.

Quindi eravate voi stessi ad organizzare questi concerti, che penso fossero anche delle occasioni di incontro.

Sì, certo. La maggior parte li dovevamo alla generosità di Scelsi, che si è sempre dimostrato estremamente prodigo, perché gli stava a cuore la cultura e quindi la musica moderna. Io però continuo a meravigliarmi vedendo questi programmi, perché non seguono le finalità e le idealità che avevamo noi musicalmente in quel periodo. Erano un po' misti, con autori che certamente non erano vicini al nostro

modo di pensare di allora, tanto per intenderci.

E quale era questo vostro modo di pensare?

Dico modo di pensare nel senso che noi seguivamo naturalmente una direzione culturale della musica, culturale ed internazionale: tutte le esecuzioni di Schönberg, di Ibert ed altri autori, francesi e non, ma comunque di spicco. E tutte queste cose hanno un seguito: le posso raccontare un episodio che pochi conoscono, ma che diversi sicuramente ricordano. Dopo la guerra io, con alcuni altri giovani (sì, perché sono sempre stato in mezzo a queste cose, mi piaceva "agitare le acque"), quindi io con Turchi ed altri, anche miei ex-allievi, organizzammo dei concerti, proprio per salvarci dal marasma del dopoguerra e per salvare la musica. Perciò durante il periodo degli alleati, organizzammo dei concerti che finanziavamo noi stessi, perché di biglietti se ne vendevano pochi. Era ancora vivo Casella. Eseguiamo i giardini pensili di Schönberg, Suzanne Dancò, Messiaen, Hindemith naturalmente, insomma tutti autori che non erano stati più eseguiti durante il fascismo. In realtà non erano stati vietati perché praticamente non era vietato niente, ma casomai era "consigliato" qualche cosa... Ad ogni modo facemmo i concerti eseguendo questi autori ed io ci rimisi, mi pare, all'epoca, 8.000 lire!

Aveva programmato otto concerti, ma riuscimmo, raggranellando "soldarelli" da amici, a farne soltanto sei. E poi cademmo così, prostrati dalle circostanze.

Quindi sono state iniziative che si sono in un certo senso ripetute...

Sì, magari con individui diversi, ma hanno avuto tutte sempre lo stesso fine: quello di presentare, nei concerti, della musica moderna, della musica attuale italiana e internazionale, con una certa continuità.

E per quanto riguarda l'attività culturale in generale del periodo, ricorda qualcosa in particolare?

Prima della guerra a Roma facevamo capo soprattutto a Casella, ma c'erano, non so, il gruppo di Pirandello, quello di Bontempelli ed altri... c'era un'attività culturale molto importante.

Anche il Caffè Greco era un punto di incontro.

Il Caffè Greco, sì, sì, certo. E subito dopo la guerra c'è stato il movimento dei pittori di Piazza del Popolo. Io abitavo lì vicino ed ero in un certo qual senso "di casa". Lì è cominciata a venire la prima pittura americana: i Laussenberg, i Loldenberg, i Lichtenstein e così via.

I suoi rapporti con Scelsi, la sua conoscenza era soltanto occasionale, legata a quei momenti di incontro che erano i concerti oppure era più profonda?

No, io Scelsi lo conoscevo già prima. Mi sembra di averlo incontrato nel 1933 o '34, quando ancora studiava con Giacinto Sallustio. Mi pare che lui debuttasse con Rotative e fu un buon debutto. Se ne ricordarono poi di quel pezzo.

In seguito compose il Primo Quartetto e me ne dette una copia con dedica... e così ho sempre continuato a seguirlo, ad essere suo amico. Ma amico addirittura fraterno. Quando si eseguiva qualcosa di mio in prima esecuzione, ad esempio, lui mi scriveva delle lettere molto, ma molto belle, con delle bellissime parole, che io ancora conservo. Mia moglie ed io eravamo molto amici di Scelsi ed andavamo spesso alle sue serate. Ricordo ancora che aveva uno studio stupendo a Borgo S. Spirito con una vista meravigliosa su Castel S. Angelo, ed in quel periodo aveva anche una galleria d'arte all'Isola Tiberina. Io andavo sempre alle serate da lui. Erano serate molto brillanti: si faceva musica... Abbiamo mantenuto sempre un rapporto molto amichevole e molto affettuoso. Era una di quelle persone straordinarie...

Come è proseguita la vostra frequentazione, la vostra amicizia?

Lui dopo la guerra risiedette a Parigi per qualche anno e lì fece tutte le sue conoscenze artistiche, letterarie sviluppando anche la sua attività poetica oltre che musicale. Ed ha avuto uno sviluppo intellettuale molto ampio, molto intenso: tra l'Induismo da una parte e diciamo quasi l'Ermetismo francese dall'altra.

Cosa è cambiato nel linguaggio musicale di Scelsi dopo il suo ritorno da Parigi?

Il Primo Quartetto era piuttosto tradizionale: era ben scritto, ma si sente la base pianistica e non ha un grande rilievo.

È un po' accademico, forse.

Sì, indubbiamente. Comunque io lo sentii eseguito e gli feci i complimenti perché suonava bene. Però non aveva nessun carattere o elemento che facesse prevedere gli sviluppi futuri. E poi, dopo la guerra ha preso la sua strada. Ma credo soprattutto dopo il suo interesse per l'Induismo.

Sì, anche i suoi viaggi in India sono stati importanti a questo proposito.

Certamente questo incontro con l'Oriente ha determinato poi la ricerca sul suono, la ricerca della magia del suono singolo e quindi il significato anche del suono.

Avete avuto modo di parlare di questo aspetto così importante della sua produzione artistica?

No, perché questo è avvenuto dopo la guerra. Lui ritornò a Roma negli anni '52 o '53, ma quando aprì il suo salotto, era già immerso in questa direzione, in questo tipo di interessi e quindi anche di pratica musicale, perché cominciò subito a scrivere musica con questa idealità.

E quindi ha rivelato una nuova idealità espressa in un nuovo linguaggio.

Sì, lui aveva un'idea musicale di fondo, ma non era esattamente realizzata sulla carta. Era difficile realizzarla anche perché aveva difficoltà a controllare sulla partitura.

Era un problema visivo, di impossibilità a concentrarsi, non gielo so dire con esattezza. Ad ogni modo da quando l'ho rivisto, dopo la guerra, ha avuto dei gravi problemi, direi quasi una difficoltà organica. Ad esempio non poteva sopportare molta luce ed aveva necessità di essere aiutato. Era proprio una questione di salute: per anni non ebbe possibilità di applicarsi, di concentrarsi a lungo. Quindi ci sono stati dei giovani che lo hanno aiutato a stendere la musica, dietro i suoi suggerimenti, naturalmente. E d'altra parte, anche se Scelsi non scriveva lui la sua musica, dava il suo "soffio" e questa è la cosa importante.

Sì, credo che questo si veda anche dal rapporto con gli interpreti che poi ha avuto. Era un rapporto veramente strettissimo: un lavoro quasi estenuante per ricavare da ogni nota la sonorità, il timbro, l'energia che lui voleva, che era sottesa alla sua idea musicale.

Sì, ma questo era difficile da realizzare sulla carta. Ad ogni modo era evidente l'influenza dell'Induismo, della cultura musicale indiana, della pratica dello yoga. Anzi, a questo proposito le voglio raccontare un episodio curioso: erano gli anni '67 o '68, date approssimative ma abbastanza precise perché il fatto si è svolto nella vecchia casa di Via Flaminia, che ho lasciato nel '69. Quindi una sera invito degli amici e Scelsi naturalmente. Ad un certo momento Scelsi non si vede più. Io vado nella mia camera da letto e lo vedo seduto per terra. Gli dico: "Cosa stai facendo?" (mi stavo impressionando un po'). "È il mio momento di meditazione". "Va bene, vado".

Mi sembra un episodio molto bello, non soltanto perché dà l'idea dell'uomo, ma anche perché è una testimonianza della familiarità che esisteva tra voi.

Sì, naturalmente, gliel'ho detto, eravamo molto affettuosamente amici. E quindi: "Cosa stai facendo?" "La meditazione". Così al buio, seduto accanto al muro, che faceva la meditazione. Perciò anche se i nostri rapporti sono stati principalmente dei rapporti di tipo musicale e non conoscevo né mi interessava la sua vita privata, siamo stati anche molto amici. Io ho sempre continuato a frequentarlo a partecipare alle sue serate.

Anche ultimamente?

Sempre. Anche per la festa del suo 80° compleanno, io e mia moglie siamo andati da lui, a via S. Teodoro. Insomma c'è sempre stato questo affetto reciproco, anche se ognuno aveva il proprio mondo musicale particolare. Mondì, che seppure non si intersecavano o non avevano contatti si consideravano sempre con grandissimo rispetto reciproco. Lui mi ha scritto delle lettere e dei biglietti molto belli in occasione di esecuzioni di mie musiche: documenti che conservo con amore. Non ritengo sia il caso di esibirli. "Après moi..."

Grazie Maestro

Stefania Gianni

Riflessioni

La visita al Maestro Petrassi si è rivelata una entusiasmante occasione per ravvivare il ricordo di Giacinto Scelsi e risvegliare emozioni sopite: sarebbe stato straordinario raccontare pure uno soltanto degli incontri che hanno visto protagonisti i due amici e maestri. Maestri di vita anche, o forse soprattutto, ai quali attingere, come ad una sorgente, non solo memorie, testimonianze, realtà vissute, ma nuove forze, spunti di riflessione, motivazioni ad agire, voglia di fare... tanto i loro racconti continuano a stimolare ed entusiasmare. Anche quella di Scelsi, infatti, è una presenza continua e credo che lo sia per tutti coloro che lo hanno conosciuto e frequentato. Una presenza ancora attiva per l'eredità spirituale che ha lasciato ad ognuno e che si manifesta nella vita di ogni giorno, nelle piccole cose, come nei pensieri più profondi ed intimi. Ogni musicista che lo abbia incontrato ha dovuto riflettere molto sulla sconvolgente realtà sonora che Scelsi gli proponeva. Comprendendola ed accettandola subito; lottando contro stratificazioni culturali ed acquisizioni tradizionali; meditando sulle sue proposte. Ma indubbiamente modificando da quel momento il suo rapporto col suono. La concentrazione e l'attenzione richieste erano grandi e lo sforzo di percepire e di approfondire la conoscenza enorme.

L'aneddoto provocatorio che ricorreva spesso nelle sue conversazioni soprattutto con i musicisti, scioccandoli immediatamente, era quello del Maestro che induceva l'allievo a guardare sempre più attentamente un pidocchio fino a vedere il suo cuore battere, facendogli così capire che si può superare la limitazione fisiologica ed acuire la percezione sensibile fino a cogliere il "quid" peculiare all'oggetto stesso, per poi divenire quell'oggetto, eliminando perciò ogni separazione dall'altro e quindi da se stessi.

È evidente l'influsso della filosofia induista e della pratica meditativa su questo modo di pensare e di procedere, ma è altresì evidente quanto questa percezione di unione indissolubile con il suono sia importante, anzi fondamentale per l'esecutore, come si può ritrovare nelle interpretazioni dei grandi artisti. E come Scelsi desiderava che i suoi interpreti trovassero e realizzassero ad ogni esecuzione, studiando insieme a loro la produzione di ogni singola nota, che doveva diventare un suono particolare con una propria realtà di energia acustica: un'energia che fosse percepita non soltanto come risposta fisiologica, ma soprattutto nella sua dimensione psichica.

John Cage Commenti su Scelsi

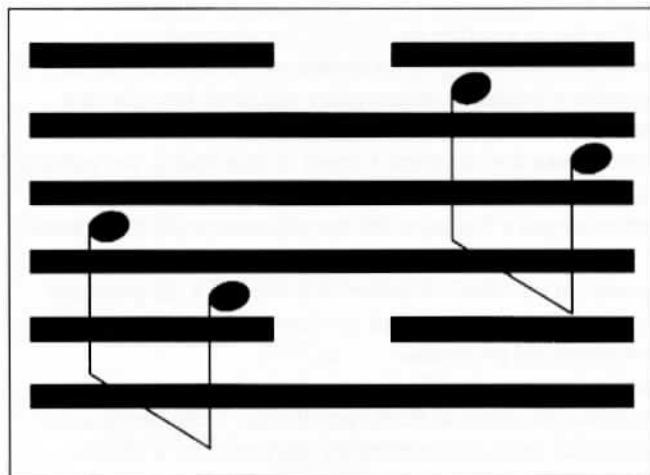
The most interesting thing to me about Scelsi's music is the concentration on a single tone or a very limited pitch situation.

So that it resembles the 'white writing' of Mark Tobey in art. It's a situation where the attention is so concentrated that the minutes differences become, in the case of Tobey, visible, and in the case of Scelsi, audible.

This is of course an activity at an extreme that is not greatly populated, not many other people do what Scelsi did.

I don't know of any one. But it's by going to such extremes that a really important work is accomplished.

*Commenti raccolti da Aldo Brizzi,
New York, aprile 1991*



CAGE: CHANCE: CHANGE

pentahexagram for john cage

augusto de campos 1977

Augusto de Campos Da una conferenza

"Scelsi — il più antioperistico, il più anti italiano dei compositori italiani — ha compiuto 80 anni quest'anno. È una scoperta recente nel dominio della musica contemporanea, recente e sorprendente. Sorprendente e misteriosa".

Questo brano è tratto dall'articolo "Giacinto Scelsi, un velho novíssimo" di Augusto de Campos apparso sul quotidiano *Folha de São Paulo* l'8 settembre 1985. Il grande poeta, fondatore insieme al fratello Aroldo e a Decio Pignatari del movimento di poesia concreta in Brasile negli anni '50 in una recente conferenza a Roma dal titolo "Poesia concreta: una non lettura" (lunedì 25 novembre 1991, Istituto italo-brasiliano di cultura) ha avuto parole di grande ammirazione per la musica di Scelsi.

È sorprendente come grandi personalità solo per il loro interesse culturale e sensibilità poetica riescano a vivere empaticamente le stesse esperienze e a cercare di farle conoscere.

Qui a fianco proponiamo una poesia concreta dedicata a John Cage come omaggio ad un altro grande amico di Scelsi.

L.M.

Adriano Cremonese

A proposito di due inediti di Giacinto Scelsi

È imminente la pubblicazione di due testi inediti di Giacinto Scelsi, *Évolution de l'harmonie* e *Évolution du rythme*, conservati negli archivi della casa editrice "le parole gelate". Ciò ci fornisce l'occasione per una breve nota sulla poetica di Scelsi, quale introduzione di carattere generale ai due testi in questione.

Fino ad ora erano noti di Scelsi soltanto tre scritti di poetica, *Sens de la Musique* del 1944, che appariva in posizione isolata ed aveva un carattere in parte enigmatico, e, di dieci anni posteriori, *Son et musique* e *Art et connaissance*, entrambi il testo registrato di due conversazioni tenute con amici nella prima metà degli anni '50 e sui quali si era quasi esclusivamente concentrato l'interesse degli studiosi. Ora, con la conoscenza di *Évolution de l'harmonie* e *Évolution du rythme*, così come della prima versione di *Sens de la Musique*, diventa possibile riconoscere due fasi nettamente distinte e complementari nel pensiero di Scelsi. Grazie ai rimandi interni presenti in *Évolution de l'harmonie* e *Évolution du rythme*, e ai loro rimandi alla prima versione di *Sens de la Musique*, appare chiaro infatti che questi scritti sono tra loro strettamente collegati e formano un insieme concettualmente unitario. A tale constatazione portano anche le considerazioni di ordine cronologico. Una frase cancellata in *Évolution du rythme*, in cui Scelsi si riferisce a *Jeu de Cartes* (1936) come all'ultima opera di Stravinskij a lui nota, permette infatti di datare con certezza il saggio a dopo il 1936, cosa che per i rimandi interni ai due testi vale anche per *Évolution de l'harmonie*. A sua volta la prima stesura di *Sens de la Musique*, pubblicato in versione definitiva sulla *Suisse contemporaine* nel gennaio 1944, risale al testo scritto in occasione del concerto dell'11 giugno 1942 a Losanna, in cui fu eseguito in prima esecuzione il *Trio* per violino, violoncello e pianoforte del 1939. Risulta pertanto evidente anche da un punto di vista cronologico che *Évolution de l'harmonie*, *Évolution du rythme* e *Sens de la Musique* appartengono agli stessi anni e alla stessa temperie spirituale e formano un insieme unitario di scritti.

Entrando nel merito di questa che è ormai possibile definire la prima fase della poetica di Scelsi, che si situa all'inizio degli anni '40 — e rispetto alla quale le due conversazioni dell'inizio degli anni '50 costituiscono la seconda e conclusiva fase del suo pensiero — diremo che questi due inediti sull'evoluzione dell'armonia e del ritmo, insieme alla prima versione di *Sens de la Musique*, permettono di cogliere ora finalmente il reale senso di *Sens de la Musique*. Emerge così in tutta la sua portata la teoria degli elementi fondamentali, che appare il vero centro del pensiero di Scelsi, e che si traduce da un lato in una nuova concezione della musica — grazie all'istituzione delle corrispondenze

tra i quattro elementi fondamentali ritmo, affettività, intelletto e psichismo e i rispettivi elementi della musica ritmo, melodia, costruzione o architettura e armonia — e si rivela dall'altro, applicata alla storia, uno strumento di incredibile efficacia quanto all'interpretazione dell'evoluzione della musica nel '900.

Relativamente a tale aspetto, storico, della teoria degli elementi fondamentali, Scelsi indica nella prima versione di *Sens de la Musique* come nel passaggio tra '800 e '900 vi sia stato un mutamento nell'equilibrio degli elementi fondamentali e un venire in primo piano dello psichismo e del ritmo a scapito dell'intelletto e dell'affettività in precedenza dominanti, e come ciò abbia portato con sé l'inevitabile evoluzione dell'armonia e del ritmo nella musica del '900. È questo l'oggetto di *Évolution de l'harmonie* e *Évolution du rythme*, i due inediti di imminente pubblicazione, i quali hanno dunque in questa visione che va ben al di là della ristretta orbita musicale la loro giustificazione.

Nei due saggi, in cui Scelsi ripercorre l'evoluzione dell'armonia a partire da Wagner, focalizzando successivamente la propria attenzione su Debussy, Strauss e Skrjabin e lasciando intravedere una terza fase che non viene però sviluppata, e in cui ritraccia l'evoluzione del ritmo ponendovi al centro l'opera di Stravinskij, per passare poi a esaminare l'influenza ritmica del jazz sulla musica colta europea e l'estetica del macchinismo e del dinamismo, ci si rivela un uomo estremamente cosciente del momento epocale in cui vive, calato nei fatti artistici e nei problemi tecnici della propria arte, di cui dimostra avere una comprensione profonda.

Particolarmente significative risultano inoltre, segno di un interesse che nasce in Scelsi prestissimo e che perdura e si intensifica nella fase matura del suo pensiero, le pagine dedicate alla musica africana e orientale, che mostrano una volta di più quanto avanti egli fosse nella riflessione al principio degli anni '40 e, allo stesso tempo, come egli fosse nel solco di quell'interesse per l'Oriente nato sul finire dell'800 e recepito in primis dalla musica di Debussy. E proprio collegata a queste riflessioni sulla musica africana e orientale appare la sua interpretazione di Stravinskij.

Un'interpretazione originale e mai in tali termini proposta in cui ancora una volta si misurano le valenze plurime della teoria degli elementi fondamentali, qui alla base del giudizio complessivo di Scelsi, il quale non ha dubbi nel privilegiare il primo Stravinskij rispetto a quello neoclassico, che pur dimostra di apprezzare.

Va segnalato infine come *Évolution de l'harmonie* contenga celata al suo interno — ma sarebbe riduttivo voler considerare il saggio unicamente questo — anche la

genealogia del proprio divenire compositivo. La pubblicazione di *Évolution de l'harmonie* e *Évolution du rythme* appare dunque un passo di estrema importanza per la percezione esatta del pensiero di Scelsi, i cui contorni diventeranno definitivamente netti e precisi con la pubblicazione anche della prima versione di *Sens de la Musique*.

Programma di sala del concerto su musiche di Giacinto Scelsi e Piero Coppola a Losanna nel 1942 e la traduzione di una recensione uscita sulla "Tribune de Lausanne" (16 giugno 1942). La prima stesura di *Sens de la musique* qui di seguito pubblicata e i due testi *Évolution du rythme* e *Évolution de l'harmonie* si possono far risalire a questi anni, periodo in cui Giacinto Scelsi abitava a Losanna.

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
LOSANNA

CONCERT DE COMPOSITIONS DU

M^o GIACINTO SCELSEI

et du

M^o PIERO COPPOLA

avec la gracieuse collaboration de Messieurs:

Nikita MAGALOFF, pianiste
Maurice FERRIN, pianiste
Hugues CUENOD, ténor

et le

TRIO DE LAUSANNE APPLA - LASSUEUR - BURGER

Salle du Conservatoire de Musique de Lausanne
(rue du Midi 6)

Jeudi 11 juin 1942 - XX^e
à 20 h. 30

INVITATION

Giacinto Scelsi est né à La Spezia en 1905, et il a fait ses études musicales à Rome avec le M^o G. Sallustio. Ensuite il se perfectionna à Paris et à Vienne.

Ses compositions ont été exécutées plusieurs fois dans les Concerts du « Syndicat National Italien des Musiciens », à Rome, où, avec Goffredo Petrassi, il organisa en 1937 des concerts de musique contemporaine. Plusieurs de ses œuvres symphoniques et de chambre furent exécutées en Italie et à l'étranger.

Le M^o Scelsi a composé pour orchestre: « Nocturne », « Rotativa », « Concertino » pour piano et orchestre, « Il primo giorno » pour chœur et orchestre, « Ouverture », « Poema e Simfonietta ». Il a aussi composé une sonate pour violon et piano, deux « Trios » pour violon, piano et violoncelle, douze lyriques pour chant, diverses œuvres pour piano et plusieurs morceaux pour violon, violoncelle, flûte et clarinette.

« La Rotativa » fut exécutée pour la première fois à Paris, à la salle Pleyel, en 1930, par l'Orchestre Symphonique de cette Ville, dirigé par Pierre Monteux.

Le « Trio » qui sera exécuté ce soir, est le numéro 2 qui fut composé en 1939.

PROGRAMME

- GIACINTO SCELSEI
- I
a) Largo
b) Prelude PIANO
M. Nikita Magaloff
- GIACINTO SCELSEI
- II
Tre canti di Primavera
a) Una rascia
b) Capri
c) Ritmo
Sopra un Erotik di Grieg
Ténor Hugues Cuenod
accompagné au piano par M. Nikita Magaloff
- GIACINTO SCELSEI
- III
Trio No 2
première exécution absolue
Allège - Antémité - Allège
Trio de Lausanne Applla, Lassueur, Burger
- PIERO COPPOLA
- IV
Cinq chansons françaises:
a) Dans l'univers (Favart)
b) Voici la douce nuit de mai (XV^e siècle)
c) Quand vous voudrez faire une amie (Clément Marot)
d) Ma belle, si ton âme (Gilles Durand)
e) Laissez jouer jeunes gens (XV^e siècle)
Ténor Hugues Cuenod
accompagné au piano par l'auteur
- GIACINTO SCELSEI
- V
La terra un'ultima volta PIANO
M. Nikita Magaloff
Rotativa
transcription pour deux pianos
de Pietro Scarpini
MM. Nikita Magaloff et Maurice Perrin

TRIBUNE DE LAUSANNE
Mardi, 16 juin 1942.

CHRONIQUE MUSICALE

Concert Scelsi-Coppola

L'Institut italien di cultura donnait un concert à la Salle du Conservatoire, consacré aux œuvres de MM. Giacinto Scelsi et Piero Coppola.

Ces compositions étaient présentées par des interprètes éminents: MM. Nikita Magaloff et Maurice Perrin, pianistes, M. Hugues Cuenod, ténor, et le « Trio de Lausanne », constitué par MM. Applla, Lassueur et Burger. Il n'est donc pas nécessaire de dire que ces œuvres données en première audition, furent exécutées avec une perfection qui leur assurait le succès.

Le public était très nombreux:

M. Giacinto Scelsi est un jeune compositeur, puisqu'il est né en 1905. Si sa musique ne montre pas beaucoup d'originalité elle témoigne néanmoins d'un talent certain. Les pièces de piano jouées par M. Magaloff sont de bonne musique romantique. Dans le Trio No 2, pour piano, violon et violoncelle, certaines pages montrent une invention plus personnelle et annoncent sans doute la voie dans laquelle le compositeur trouvera ce qu'il cherche. Il la trouvera d'autant plus sûrement qu'il renoncera à certaines procédés, très apparents, qui rappellent « l'esthétique 1930 »: une certaine atonalité ou certains moyens schoenbergiens ou stravinskistes de la seconde manière, qui n'ont plus le pouvoir d'épater le bourgeois mais qui, déjà, datent et paraissent défranchis. Les modes passent, rapidement, il n'y a que l'invention réelle qui permet aux œuvres de durer, et de cette invention M. Scelsi n'est pas dépourvu, ce qui autorise l'auditeur à retenir son nom, à garder la mémoire de ses compositions et à suivre sa carrière avec un vif intérêt et une entière sympathie.

M. Piero Coppola accompagnait lui-même, avec art, Cinq chansons françaises de sa composition, c'est-à-dire cinq interprétations personnelles du texte de cinq chansons connues. La parure moderne et opulente dont il revêtait ces textes gracieux montre une grande habileté. On applaudit très chaleureusement l'éminent chef d'orchestre, en remerciant cette occasion de lui témoigner l'estime et la sympathie dont il jouit à Lausanne.

M. Edmond Applla avait ouvert la séance par un petit discours fort bien tourné et destiné à préparer l'auditeur au style de la musique qu'il allait entendre.

Giacinto Scelsi
Sens de la musique
(prima stesura)

Il est assez courant d'expliquer au public les intentions, l'esthétique ou la technique d'une oeuvre nouvelle. Sans doute a-t-on raison de le faire et c'est pourquoi Edmond Appia dira quelques mots le soir du concert sur le trio que vous entendrez tout à l'heure. Personne ne pourrait mieux le faire que lui, car j'ai rarement trouvé une aussi exacte et subtile compréhension des problèmes et de l'essence même de la musique moderne. Personnellement je considère l'explication d'une musique comme un véritable tour de force, quelque chose de presque impossible. Car au fond parler de la forme, de la construction d'une oeuvre, de son caractère diatonique ou chromatique, d'écriture verticale ou horizontale, d'accords, d'agréations ou superpositions harmoniques, de polyphonie, d'atonalité ou polytonalité, ne veut rien dire ou presque. Quel rapport le public peut-il trouver entre ces éléments et termes techniques et les émotions, sensations ou images projetées par le compositeur en musique ? Et si on complète ces indications techniques en parlant, mettons, de la pensée noble et profonde de l'auteur, de son étonnante fraîcheur, de ses accents poignants, de sa spontanéité, ou de son cérébralisme quelque peu morbide, comment l'auditeur peut-il trouver leur expression, leur correspondance dans les éléments techniques qu'on s'efforce de lui expliquer ? Il s'agit donc avant tout de donner au public la clef de ces correspondances. Avant d'expliquer une oeuvre quelconque, il faut reconnaître et établir des rapports qui seuls peuvent être à la base de la compréhension de toute musique ancienne et moderne. Evidemment on peut continuer à écouter la musique, l'aimer ou ne pas l'aimer, la comprendre et l'interpréter chacun à sa façon, indépendamment de l'essence et de la signification réelle de l'oeuvre ; mais dans ce cas toute explication est inutile. Actuellement il est possible d'arriver à une compréhension plus exacte et objective de la musique par l'établissement des correspondances entre les éléments qui composent celle-ci, soit rythme, mélodie, harmonie et construction qui constituent des moyens particuliers d'expression, et les éléments fondamentaux de l'homme, soit rythme, émotivité, intellect, psychisme, qui empruntent pour s'exprimer chacun un de ces moyens.

- 2 -

Il est impossible de parler maintenant ou d'examiner ces quatre éléments fondamentaux. Je dirai seulement que par le rythme l'homme participe à la vie de l'univers qui est vibration à l'impulsion première, l'élan vital, la durée. Par l'émotivité il vit la passion qui passe cosmiquement à travers l'homme, dans son émotivité s'inscrivent ses plaisirs et ses souffrances, point de fusion, des contrastes de l'esprit et de la chair, du rêve et de la réalité. Par l'intellect il choisit, organise, et donne forme communicable à ses expériences émotives et spirituelles. Par le psychisme l'homme rejoint les sphères du spiritualisme, de la magie, de la métapsychique, de la conscience universelle, du rêve, du sang et de la mémoire ancestrale. Par le psychisme l'homme sort du temps personnel pour rejoindre le temps absolu, l'éternité. Le rapport d'équilibre toujours changeant de ces quatre éléments détermine des expressions humaines particulières et en art des réussites ou des recherches dans une direction donnée. Les connaissances actuelles des sciences psychologiques, les travaux sur la source des images, sur l'automatisme etc. permettent aujourd'hui sinon de connaître le mystère de l'impulsion créatrice, du dynamisme créateur aussi insoluble peut-être que celui de la vie, du moins de distinguer des catégories d'images et en partie de reconnaître l'origine. Chacun des éléments fondamentaux dans l'homme crée des images; les différentes catégories de celles-ci sont donc les expressions particulières de chaque élément. Je ne puis même pas effleurer ici l'examen de ces catégories. Je vous dirai seulement que pour celles provenant des éléments émotifs et psychiques, projetées en musique dans la mélodie et l'harmonie, que les premières, c'est-à-dire les réactions émotives et les images suscitées par celles-ci, sont plus immédiates plus directes et semblent avoir un caractère de causalité plus évident, alors que celles d'ordre psychique ont toujours des origines plus obscures, moins identifiables. Ces dernières sont aussi plus inattendues et déconcertantes, car à part même les images oniriques ou d'ordre purement psychique, les sensations et les réactions émotives qui enfoncées dans le subconscient ne donnent des réactions ou ne ressortent que longtemps après par effet de résonnance incontrôlable et peuvent donc être considérées comme

- 3 -

images psychiques, sortent inattendues et déconcertantes non seulement dans le temps, mais dans l'espace, c'est-à-dire dans leur forme. En d'autres termes, si les images et réactions émotives peuvent être considérées comme directes les psychiques sont indirectes et dans un certain sens leur différence est comparable à deux catégories de peintres qui les uns reproduisent les objets ou la nature telle quelle ou telle qu'elle frappe leur sensibilité et les autres qui ne prennent celle-ci que comme point de départ et en font une réalisation totalement personnelle et transfigurée. C'est ce dernier aspect qui apparaît le plus souvent en musique comme en poésie, en peinture ou sculpture; car dans tout art contemporain les éléments psychiques et rythmiques dominent presque toujours nettement. Evidemment l'élément intellectuel n'est dans l'art d'aujourd'hui nullement absent et cela serait d'ailleurs impossible, mais il est, si on peut dire, au service et subordonné aux autres éléments. Il s'emploie surtout à la recherche des moyens techniques de matérialisation, réalisation et expression des états créés par des impulsions rythmiques et psychiques. Cette recherche extrêmement difficile demande un effort soutenu parfois très évident de nature spéculative ou technique. D'ici la fausse interprétation courante de l'intellectualisme de l'art moderne. L'élément émotif est aussi actuellement au deuxième plan. La mélodie bien qu'elle ne soit non plus absente dans les oeuvres contemporaines est toutefois presque toujours créée et conditionnée par l'harmonie. On peut dire que si auparavant la mélodie était harmonisée c'est maintenant l'harmonie qui est le plus souvent mélodisée. Je ne puis vous faire ici l'histoire de cette évolution. C'est depuis la fin du siècle dernier que l'orientation qui avait été pendant une centaine d'années rationnelle et émotive, ces deux éléments dominant à tour de rôle subit une variation qui s'accroît graduellement. Le rapport d'équilibre des quatre éléments se modifie en faveur des éléments rythmiques et psychiques pour arriver à une réaction anti-intellectuelle et anti-émotive. Il est impossible d'analyser et examiner ici les raisons de ce changement, de cette réaction. Elle eut les causes et prit les formes les plus diverses: du neo-spiritualisme à la théosophie

- 4 -

de la métapsychique à la vulgarisation et propagation des philosophies et doctrines orientales, de la révalorisation de l'intuition à l'exploration du subconscient et du rêve, de la découverte de l'art africain et préc à la vogue de la musique nègre, de la renaissance d'un culte du corps humain à l'exaltations des valeurs collectives, de la découverte de la relativité à la géométrie non Euclidienne. Dans tous les domaines se dessina une conception nouvelle et différente de la matière, de la vie, du devenir, qui en abolissant les anciennes oppositions et dualismes conduisit à l'idée de l'identité de matière et esprit sous forme d'énergie et de durée et vers la conception d'une unité psychique universelle, transcendente. En art comme en science, en philosophie ou en politique l'orientation devint psychique et rythmique. Dans tous les domaines les tendances et les recherches eurent en commun l'effort vers la découverte et l'expression d'une nouvelle dimension. Sous toutes les formes apparut une recherche consciente ou inconsciente du temps, de l'espace de la durée. En musique c'est donc par le rythme et l'harmonie que se manifeste et s'exprime cette orientation et c'est par l'évolution extraordinaire et logique à la fois de ces deux éléments que se poursuit une recherche qui est caractéristique de l'esprit contemporain.

- 5 -

L'art moderne est donc l'expression légitime de l'orientation actuelle, déterminée celle-ci par des rapports d'équilibre particuliers des éléments fondamentaux. Techniquement il est le développement et la continuation logique de tout art précédent, ainsi que l'homme est la somme des hérédités et la continuation des générations passées. D'autre part cette orientation n'est en rien comme telle supérieure ou inférieure aux précédentes, ou à celles qui suivront. Le temps, l'espace, le rêve, la durée, le rythme sont en nous, et peuvent produire des états de conscience aussi réels et aigus que ceux produits par la joie, la tristesse ou la douleur, mais en art ce n'est que le degré d'intensité atteint qui compte. Que l'art soit classique ou romantique, religieux ou païen, réaliste ou abstrait objectif ou subjectif, n'importe pas. Le but final de l'art, et celui conscient ou inconscient de l'artiste est d'arrêter le mouvement de soustraire au temps personnel par un effort d'intensité inouïe, en l'arrachant à sa propre durée, une sensation, une émotion, un état de conscience, pour les cristalliser dans une matière verbale, sonore ou plastique, et fixer ainsi aux yeux du monde étonné une fraction, un instant, du devenir, dans le temps absolu, l'éternité.

Questo testo rielaborato è stato pubblicato sul n. 1 della rivista "Suisse Contemporaine", Lausanne, gennaio 1944. Ripubblicato nel n. 31 di "Musik-konzepte" dedicato a Giacinto Scelsi (a cura di Heinz-Klaus Metzger e Reiner Riehn), con il titolo "Sinn der Musik" (maggio 1983) e in francese nella edizione italiana della stessa rivista (ed. "Le parole gelate", Roma, 1985).

Giacinto Scelsi
Una nota manoscritta

1 / niente stramberie o
 buffonate con la musi-
 ca - gli interpreti sono
 solo degli strumenti
 trasmettitori (come io stesso)
 di qualcosa che è dato
 ed è più grande di loro
 devono rispettare questo
 dono e non permettersi
 nulla che possa essere
 un gioco personale -
 luogo e condizioni devono
 essere consoni a un rito
 poiché la musica questo è -
 anche se ^{non religiosa} ~~profana~~

Niente stramberie o buffonate con la musica. Gli interpreti sono solo degli strumenti trasmettitori (come io stesso) di qualcosa che è dato ed è più grande di loro. Devono rispettare questo dono e non permettersi nulla che possa essere un gioco personale. Luogo e condizioni devono essere consoni a un rito poiché la musica questo è - anche se (profana) non religiosa.

Aldo Brizzi

My visits to Via San Teodoro

The first person to speak to me about Scelsi was Harry Halbreich in '82. A short while later, I heard some of his compositions at Darmstadt. I met him in person towards the end of that same year. Due to a series of incredible circumstances, my first visit to him lasted no longer than five minutes.

This was the period that everyone spoke of him as a gentleman who was very reserved and difficult to get to know: he would allow no-one to disturb him before six in the evening, and he hadn't left Rome for eight years. I saw him again the following year on rare occasions. First at a concert, and then in his apartment, that everyone had told me was quite beautiful. What struck me, more than any beauty, was the impression of a universe of scarcely perceptible threads incessantly crossing through time and space.

In that period he rarely talked about his music. He told stories, mentioned journeys he had made when he was young, and spoke of past and future lives with the same familiarity that he spoke of Yoga states of consciousness. He made use of terms in Sanskrit in a precise way, taking for granted a world of knowledge that many of the people he met had not the slightest idea of. He was very curious about my musical activities, and asked me a lot of questions. He told me that he enjoyed seeing me because "All the girls tell me good things about you. If it were a musicologist or an important composer who gave a good opinion of you, you would certainly be less interesting". His smile was an expert concealment of his subtle ability to enjoy himself; his ironic and witty detachment did not prevent you seeing that he believed in the truth of his sallies.

He liked to play me old recordings of his pieces. He kept them in secret corners of his apartment, and with a ritual attitude something like that of an initiation rite, he let myself and some other listeners discover them.

The impression they made on the listener was immense. Each time I left Rome shaken to the core by the capacity that elderly gentleman with the aristocratic features had to transform people's feelings and sensations. He himself said to me, talking about true art: "It is the only thing that can transform the person listening to it. If it is well done or written, but, after having listened to it or looked at it, you are the same as before, that thing is nothing".

His compositions seemed to have been held in reserve for years for that specific occasion, listening to it together. He asked for my opinions, spoke of literary references connected with the compositions — that were often references to ancient legends handed down by oral tradition, or states of consciousness apertaining to the oriental ways of life — however, he never spoke about the scores or specific musical techniques.

The number of my visits to the house in Via San Teodoro increased gradually, as did my interest in the music of this 'Count', as those closest to him still called him. Even my interest in non-European music or the most archaic and least known European musical forms was expertly fostered

by the capacity he had of evoking facts and happenings without making any precise historical references.

One day I found him waiting for me on his own. A large score was lying on the sofa. It was *Konx-om-pax* for chorus and orchestra. He played me the recording while following the score together (*). Then he asked me, what I thought of the piece and its performance. He pointed out to me in the score those parts that could be done even better, and was full of suggestions for future performances.

At that time I had already conducted two or three pieces for chamber ensembles, but that had been something of a disappointment.

They required a concentration of energy that eluded my grasp.

I played him the recordings of those performances, and, on one hearing only he identified the points that were technically wrong.

Then he said: "You will conduct my pieces many many times, and at important premières as well. You will have enough energy to do so. I am sure about that because I have asked for it from up there". He pointed to the ceiling several times with his index finger. His expression was a mixture of complicity and humour. At the same time seemed to be transported to a far-off era, as though he did not belong to the present time.

Then, as often happened, a moment later those same eyes shone with emotion, coming back to the present as though stunned by an ineffable revelation.

I never dreamed that within the space of a few years I would have conducted his complete works for chamber ensemble and string orchestra, and with quite another kind of feeling about the approach.

I went to Via San Teodoro more and more often. Giacinto Scelsi, apart from being a personality that I followed and respected, had become a friend and confidante.

The curious stories and legends about his life and person gradually grew in number, as did those musicians who came to see him, in direct proportion to his fame, as he observed his growing success with detached amusement. At the beginning of '87, at times in which we felt safe from casual visitors, he began an abundant series of talks and discussions on his scores and the way to interpret them. We went over the pieces for strings, the orchestral pieces, some of which are still waiting for a first performance.

I was amazed at how he could explain and clarify his ideas on his works far better than any sign marked in the score itself.

The music was embodied in his person, preserving it by means of an oral tradition that overcame the encumbrance of the written sign. Scelsi knew thoroughly every part of his works without needing to look at the scores. Sometimes he invited me up from the first floor, which was reserved for guests, to his own quarters on the fourth floor, and even at mid-day, thus contradicting the stories about the hours he kept, that he himself had put about. He would be waiting for me with a score I had never seen before, or at times would show me works that no-one had ever suspected

existed. First he would talk about the voyage through the various states of consciousness that one would have to go through before approaching that particular work. Then he would go into the musical details: the flexibility of *tempi*, the harmonic and dynamic tensions to be held back or released, the precise description of a specific effect of timbre. At times the imagination of his inner ear would go beyond the musical text, and he knew it. These were the only times that he would say: "But you can do what you like. If you are conducting".

Sometimes he reminded me of Celibidache when speaking, even if he used a very different sort of language, about the direction of the *tempo* and the culminating point.

Scelsi was always most encouraging about the fact that I followed the Rumanian maestro, quite in contrast with his attitude towards all my other plans for study. And he was often impatient to hear my reports, because he was a person who knew how to listen.

I would like to add to this brief sketch a remembrance of the journeys to the concerts at Royaumont, Geneva and La Spezia. And lastly, that concert at Strasbourg, which he was particularly enthusiastic about, with the premières both of *Yamaon* and of the new version of the 'Funerali di Alessandro' that I had prepared. For years he had been looking for an archaic sound, "a biblical sound", for this latter piece.

This was a sound that the instruments available in the Sixties, when the piece was written, could not provide. I believe I got near to his idea of the sound required by using a contrabass saxophone playing without mouthpiece, which sounds like an ancient trumpet, and the strings of a pianoforte set vibrating by nylon threads. He was enthusiastic about these suggestions, but was never able to listen to the result.

Because in the meantime, a circle has closed. The same person who first spoke to me about Giacinto Scelsi gave me the news of his death, in the town where I had heard his music for the first time. In the Cathedral of Speyer, in the concert in his honour the day after the funeral, together with the musicians of the Darmstadt Summer Courses, I presented a version of *Pranam II*, vibrating with the power of those magic forces that Scelsi knew, so magically, how to unleash.

(*) This recording, made in the early 70's, has never appeared in any catalogue. It is the same one that Scodanibbio refers to in his conversation in page 22 in this same review.

(Trad. dall'originale italiano di Vivien Pick)



TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
ENTE AUTONOMO

CONDIRETTORE
LA MUSICA
PIETRO

IL SUONO LIBERO
LUNEDÌ 14 DICEMBRE 1987 • ORE 20.30

SALA BOSSI DEL CONSERVATORIO

RICHARD WAGNER
SIEGFRIED-EDVIG
versione originale per 13 strumenti

GIACINTO SCELSI
Kya
per clarinetto e 7 strumenti
PRANAM II
per 9 strumenti

ALDO CLEMENTI
KAMMERSYMPHONIE N. 1 OP. 9
per 13 strumenti

ARNOLD SCHOENBERG
KAMMERSYMPHONIE N. 1 OP. 9
per 13 strumenti

**NUOVO ENSEMBLE ITALIANO
KREISLER STRING**

**ALDO
BRIZZI**
DIRUTTOR

ROGER HEATON
CLARINETTO

Due recenti programmi di sala con musiche di Scelsi

musica 88.

Strasbourg, Palais des Fêtes
Mardi 20 septembre, 20 h 30

Concert-Hommage I
Nuovo Ensemble Italiano
Groupe Musica Insieme

Nicholas Isherwood, basse
Federico Mondelci, saxophones
Maurizio Ben Omar, percussion
Direction: Aldo Brizzi

Giacinto Scelsi:
Trio pour 3 percussionnistes
Ko-Tha
Riti: I funerali d'Alessandro Magno (création mondiale)

•
Yamaon (création mondiale)
Kya

Avec le concours du Ministère italien du Spectacle
et du Tourisme
Concert enregistré par le Programme Musical France Culture (Radio France)

Aldo Brizzi

incontro con Stefano Scodanibbio

(a cura di Silvia Belfiore)

Per proseguire la carrellata di interpreti frequentatori assidui della casa di Giacinto Scelsi, Aldo Brizzi ha scambiato un dialogo col contrabbassista Stefano Scodanibbio. Da questo incontro traspare un'esperienza complementare a quella raccontata dallo stesso Brizzi nell'articolo "My visits to via S. Teodoro" riportato in questo numero della rivista. È interessante notare come Scelsi si ponesse di fronte a giovani musicisti e i punti in comune che rivelano queste due diverse esperienze. Stefano Scodanibbio, che ha eseguito in tutto il mondo la musica di Scelsi, lascia intendere la frequentazione di via S. Teodoro sia dalle sue composizioni che dalle interpretazioni.

Hai conosciuto prima Scelsi o la sua musica?

Prima la sua musica: l'incisione di *Pranam*, su quel disco bianco, della serie *Ananda* che circolava negli anni '70.

La prima impressione che hai avuto della musica.

Mi incuriosiva sin dall'inizio. Sono stato sempre interessato alle influenze orientali su tutto ciò che ci circonda, anche se all'epoca non avevo ancora approfondito l'argomento.

Il tuo primo incontro con Scelsi e il lavoro che avete svolto insieme.

Il primo incontro è stato nell'81 o '82, non più tardi. L'impatto è stato abbastanza intenso. Ho provato una sensazione che raramente si riesce a sentire, come accade in circostanze molto forti, in cui si sprigiona un'energia non comune, a contatto con particolari persone, in determinate circostanze o luoghi.

Poi, dopo un certo tempo, ho cominciato a guardare le sue partiture ma le ho suonate di fronte a lui solo dopo alcuni anni.

All'inizio ero molto preoccupato del testo scritto, mentre invece mi son reso conto, con lui appunto, che era necessario andare oltre la scrittura.

Non si parlava molto di tecnica, sebbene fosse tecnica anche la sua, non ci si fermava alla nota o al passaggio, ma piuttosto al tipo di sonorità, al timbro, alla dinamica, a ciò che forma il corpo del suono. Mi ricordo ore ed ore passate per ottenere un suono. Una volta lui desiderava da me un suono rotondo, io passai mesi a scervellarmi per dare un'idea, per dare corpo a questo suono rotondo, non lineare, ma sferico, che quindi ritorna su se stesso. L'idea era molto intrigante. Tutto era legato un po' alla mia tecnica dell'arco mobile, che ondeggiava continuamente per dare un'idea di assoluta continuità del suono, senza interruzioni. È questa la tecnica che uso in *Le reveil profond*.

L'incontro con Scelsi e le sue musiche hanno influenzato il tuo percorso artistico ed umano?

Direi di sì e a vari livelli: dal lato strettamente musicale fino a uno più ampio, più intellettuale, l'avvicinamento all'Oriente da parte di un Occidentale. L'ho anche sentito suonare il pianoforte, improvvisare. È stata un'esperienza indimenticabile anche se purtroppo accadeva raramente.

I tuoi viaggi in India sono stati sollecitati dagli incontri con Scelsi?

In larga misura direi di sì. Prima che partissi per l'India per la prima volta, lui mi diede alcune indicazioni pratiche. Mi diceva di andare a Rishikesh, un luogo a nord di Delhi dove lui era stato in un *ashram*.

Quando mi trovavo in India, scrissi a Giacinto una lunga lettera che però non ha mai ricevuto.

Nelle tue composizioni, l'incontro con Scelsi, la conoscenza della sua musica, ha lasciato un segno?

È stata una conquista progressiva, perché, come sai, fino a pochi anni fa c'era pochissima musica di Scelsi registrata e ancor meno suonata.

Ogni volta che passavo a trovarlo gli chiedevo di ascoltare una registrazione sul suo Revox degli anni '40. Ricordo particolarmente le sue improvvisazioni oltre a una registrazione di *Anahit*, di venti anni prima. Ogni volta era una rivelazione: i pezzi concepiti negli anni '60, quando il mondo musicale era preso da tutt'altre beghe, composti nella più assoluta solitudine, nell'isolamento più totale, acquistavano, proprio per questo, ancora più forza. E quindi, man mano che sono venuto maturando la conoscenza della musica di Scelsi mi ha fatto riscoprire alcune cose che avevo dentro, me le ha rese evidenti.

Momenti particolari che vorresti descrivere che hai vissuto a casa sua, o frasi, discorsi, racconti che ti hanno colpito particolarmente e ti porti dentro.

Ho avuti tanti momenti così. Dicevo prima di certi ascolti veramente memorabili: *Anahit* o *Konx-om-pax*, oppure *Ko-tha* eseguito da lui alla chitarra. Io sprofondavo nella poltrona, non so se te la ricordi, quella a sinistra, molto bassa e morbida. Pareva che la poltrona stessa mi avvolgesse e mi accompagnasse in altre dimensioni. Poi mi incantava sentirlo parlare. Quando in compagnia di un bicchierino di cherry ricordava la Parigi degli anni '30 che aveva conosciuto e frequentato, e parlava dell'*intelligentia* dell'epoca. Era un piacere ascoltarlo per ore.

Che personaggi hai incontrato a via S. Teodoro?

Ho fatto sempre degli incontri molto interessanti. Da interpreti come Francis Uitti e Marianne Schroeder, fino a persone meno note. Per esempio Ronald Halier, un compositore olandese che ha una quantità di registrazioni di opere di Scelsi forse poco inferiore a quella che aveva Scelsi stesso, o Ron Fenner che ha avuto una figlia nata l'8 gennaio e naturalmente l'ha chiamata Giacinta.

Frasi, o racconti che ti ricordi particolarmente? Ad

esempio, ricordi la sera in cui, riuniti in casa sua ad un certo punto, iniziò a parlare dell'andar oltre a tutto ciò che è apparenza? Diceva che come un raggio laser bisogna bucare il tetto per poter vedere le stelle.

Ah sì, quella è stata una delle sere più intense.

Effettivamente lui era molto sollecitante e parlava con un'intensità emotiva che era molto più forte dell'argomento stesso, se ricordi bene.

Sì, sì, l'intensità di ciò che diceva o esprimeva era molto importante.

Mi ricordo uno dei suoi concetti fondamentali: devi cercare solo in te la ragione di essere, di esistere, senza assolutamente copiare, o imitare, o apprendere qualcosa da altri, anzi devi rifuggire da tutto ciò.

Un'altra frase che si ricollega a questa è: "Non pensare, ma lascia pensare solo quelli che hanno bisogno di pensare": fa parte dell'*Octologo*. La citava spesso.

È una cosa che, guarda caso, qualche settimana fa ha detto con altre parole ma con senso identico, Celibidache, l'altro grande sciamano della musica. Lui aveva detto esattamente, rivolgendosi ai suoi allievi: "Cosa differenzia me da voi? ... Il pensiero!", dicendo che siamo troppo presi dalla materia in sé per poterla trascendere.

Il tuo modo di suonare la musica di Scelsi si è trasformato nel tempo, è mutato, si è approfondito?

Il grosso salto è avvenuto in quell'anno o due in cui ho lavorato parecchio con lui. Le mie capacità esecutive sono passate da un grado zero a un livello abbastanza buono. Adesso che sto studiando per la radio di Colonia un pezzo nuovo, almeno per me, *Mantram*, ricomincio un'altra avventura scelsiana.

E dopo l'88 si è ulteriormente approfondito il tuo modo di suonare questa musica?

Per me è come se Giacinto non fosse mai morto. Il giorno dei funerali sono arrivato a Roma il pomeriggio, ma la funzione si era svolta la mattina, non riuscivo ancora a capacitarmi. Per me era come fosse sempre al quarto piano di Via S. Teodoro ad aspettarci dopo le cinque. E ogni volta che vado a Roma è difficile che resista alla tentazione di passare davanti alla casa e pensare che sia sempre lassù a guardarci o a prendere il sole in terrazza.

Tu hai eseguito la sua musica un po' ovunque e l'hai fatta eseguire alla tua "Rassegna" di Macerata.

Penso che sia stato uno tra i primi Festivals italiani a fare concerti monografici su Giacinto, nell'85. Hanno suonato Schiaffini, Lanzillotta ed io. Poi ne abbiamo organizzato un altro nell'estate '86 con Francis Uitti. Scelsi è uno degli autori più eseguiti della "Rassegna".

Pensi che sia importante il luogo, o meglio la magia del luogo dove la sua musica viene eseguita e che perciò si incontri un po' di difficoltà a proporla in sale normali?

Non so quanto sia importante, ma incide comunque. Un conto è fare certi pezzi come *Le reveil profond*, in una sala secca, di quelle moderne, un conto è farli magari al Pantheon.

Io ho eseguito queste musiche in chiesa ed è un'altra cosa, acquistano una risonanza da organo.

Questa è esperienza vissuta anche da me. Eseguendo la musica di Scelsi in luoghi particolari, essenzialmente concepiti per funzioni religiose o rituali, appaiono quasi in maniera incontrollabile situazioni sonore che non riesci mai a suscitare in una sala normale.

E ciò dimostra, pur rispettando il testo scritto, quanto da esso ci si debba allontanare.

Programma di sala del concerto alla Abbazia di Fiastra "Omaggio a Giacinto Scelsi" inserito nella "III rassegna di Nuova Musica" (Arena Sferisterio di Macerata, luglio 1985).

Martedì 2 Luglio - ore 21,15

Sala dei Congressi

OMAGGIO A GIACINTO SCELSE

Enzo Porta

Violino: Divertimento N. 3 (1955)

Ciro Scarponi

Clarineto: Ixor

Luigi Lanzillotta

Violoncello: Le Fleuve Magique (1974)
(da: "Voyages")

Giancarlo Schiaffini

Trombone: Three pieces (1957)

Euphonium: Urgan (1956)

(prima esecuzione assoluta)

Stefano Scodanibbio

Contrabbasso: C'est bien la nuit
Le reveil profond (1972)

In duo:

Et maintenant c'est à vous de jouer (1974)
per Violoncello e Contrabbasso

Joëlle Leandre

Due poesie

Pour Giacinto

Destinée des grands jours, saisissement vain, souffle
auréole, chemin du jour
Munie de peau violette des arbres
Force attendue, ténèbres des êtres, fut, soit,
Masque pur de l'eau claire, ouvre tes eaux
Cylindriques
Je goûterai ton sang, fleuri de vérité
Portée par l'espace du dedans.
Chants funèbres radieux
Elle hante
Charnières créatives, corps visqueux
Saise par la faim d'éclore,
Bouleversante densité de chair, tracée par le feu,
Amoureuse de l'ombre, compagne de sa vie,
Les pierres sont fidèles.
Les gens pleurent l'hiver, souris-toi l'endurance,
Extase résonnance.
Silence des mers, èsahie des eaux fortes,
Comme un son transcendant révèle le pouvoir
Chanterelle, oh doux cri humain,
Descente des ténèbres qui feu, fut vécu,
Hivernales pensées où la chair colle au bois,
Il avance tout seul, cathédrale de vie

Les fleurs lui sourient
Le silence sent sons
Enfant résolu, montagnes d'étoiles
Un soleil dans la tête,
Il vivra cendré d'un pouvoir de déesse,
Choc futur des vérités sans fin.

1988

... Ondes

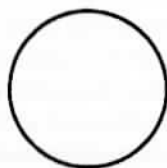
Eternité, ici
Passage libreDensité de l'être
Seul, calmeEt encore, autour
Cet espace du dedans
Qui jamais ne finit

L'homme respire, là

L'infini, le toujours

Sans fin, il renaît

Ondes

HOMMAGE à
SCELSIPar ses amis et à l'initiative de **Joëlle LEANDRE**

"4 Poèmes"	pour piano	Jacqueline MEFANO
"Pwyll"	pour flûte	Renaud FRANCOIS
"Three latin prayers"	clarinette	Carole ROBINSON
"Maknongan"	contrebasse	Joëlle LEANDRE
"4 illustrations"	piano	Jay GOTTLEB
"Manto"	alto	Geneviève RENON
"L'Ame ouverte"	violon	Serge GARCIA
"Bot-Ba"	piano	Marianne SCHRODER
"Quator n°5"	Ame-Art-Cordes	Philippe COUTELEN
		Christophe GAUGUE
		Frank DELLA VALLIE
		Sonia WIDER ATHERTON
		Alina PIECHOWSKA
"Suite KA"	piano	

Participation à la soirée :

• Lumière : Marilyn ALASSEY

• Coordination : Sharon KANACH

Lundi 13 Février 1989 à 20 H 30Ce concert a été réalisé grâce à la collaboration de la Fondation Francis et Mire SALABERT,
l'Ensemble 2E 2M et le CAFE DE LA DANSE**Café de la Danse** - 5, passage Louis Philippe
- 75011 Paris - Tél : 48 05 57 22*Programma di sala del concerto organizzato nel febbraio 1989 a Parigi da un gruppo di musicisti amici di Giacinto Scelsi per iniziativa di Joëlle Leandre.*

Marco Maria Tosolini

Pharmakosike ovvero la "philosophia perennis" in Michael Maier

Riflettendo sull'opportunità di questo titolo ce ne venivano in mente continuamente di altri e altrettanto pertinenti. Ma in tutti, in modo diretto o indiretto, esplicito o implicito, solare o criptico, esoterico o essoterico, emergeva dimesso e prepotente ad un tempo il senso profondamente taumaturgico della musica. Quel suo essere, senza clamori disvelanti, con il servizio sereno del mistero, totalmente "Pharmakos", inequivocabilmente essenza apotropaica dell'espressione umana, della sua comunicazione con il soprannaturale attraverso il sovrasensibile, per dirla con Kant.

La grande cerniera fra Mondo orientale e occidentale quale fu la civiltà greco-antica, con il suo nietzscheiano oscillare fra barbaro-dionisiaco (Detienne) e l'apollineo-modernizzante (l'interpretazione tradizionale e finanche crociana della classicità) è il luogo privilegiato per comprendere, secondo la nostra sensibilità, la funzione taumaturgica della musica. È evidente che è nelle mistiche orientali che tale assunto trova origine e consolidamento. Tuttavia in quelle dimensioni l'esperienza espressiva e interiore, esecutiva e percettiva sono talmente fuse in un «unicum» che, giocoforza, alla sensibilità cognitiva occidentale sottraggono una possibilità di decifrazione razionale. In tal senso la civiltà greco-classica si fa linguaggio centrale: perché consente di discernere con una misura a noi più congeniale le diverse valenze dell'esperienza. Valenze razionali e loro proiezione sensibilistica. La teoria degli Éthoi nella storica classificazione in Diastaltico, Sistaltico ed Esicastico è forse la esemplificazione più evidente del nostro assunto. In essa si raccoglie il respiro delle mistiche orientali e la necessità tassonomica della nascente mentalità occidentale. Fondamento comune di due complementari atteggiamenti è la ricerca del Bene e del perfezionamento dell'Uomo. Dell'Uomo inteso non come soggetto appunto antropocentrico rispetto alla Natura e al Cosmo ma come sua proiezione armonica e poetica. Non è un caso che la figura del medico nel senso moderno (anche se di per sé è un termine equivoco) nasce nella civiltà classica. La figura di Ippocrate consegna alla scienza solo una parte del suo essere. L'altra non certo meno ampia, è destinata all'Etica. Il giuramento di Ippocrate ancora praticato in molte Università è il principio sommo della deontologia medica. Michael Maier (Rendsburg, Holstein, 1566 - Magdeburg, Assia, 1622) fu medico e musicista ed in tale senso precipuo va intesa la sua attività di alchimista e la sua celebre opera "Atalanta Fugiens" in cui 50

fughe, 50 emblemi, 50 discorsi preceduti da 50 epigrammi disegnano uno dei più complessi e affascinanti percorsi della tradizione ermetica. Ogni fuga è, nella realtà formale, un canone a due voci scritto a diverse altezze su un unico "tenor". Questi tre elementi si collegano direttamente alle tre figure del mito di Atalanta. Il "tenor" si identifica con il "Pomum morans", l'antecedente con l'"Atalanta fugiens", il conseguente con "Hippomenes sequens". Pur nel groviglio simbolico che ne deriva il "multitesto" di Maier è di una lucidissima progettualità e coerenza. Tutte le fughe, all'interno del regime di battuta, contano 21 misure e ciò è il risultato di 3 x 7: i tre principi alchemici fondamentali applicati ai sette metalli. Da questa prima soluzione gematria ne discendono innumerevoli altre il cui filo è seguibile con sostanziale chiarezza. Com'è evidente, "Atalanta Fugiens" nella sua straordinaria dimensione di "jocus severus" si presta ad una numerosa serie di letture stratificate, sempre più profonde e intrecciate. Certamente la prima e più "lieve" (non leggera) riguarda i discorsi. Non ve n'è uno in cui non emerge, nei modi più diversi, talvolta criptici, talvolta espliciti, un sapienziale intento educativo e salvifico: una medicina della mente e dell'anima, del corpo e dell'Opera.

L'aspetto educativo e salvifico, da "Pharmakon" sovrastorico, da attualizzazione della "philosophia perennis", trova coronamento nella presenza della Musica, vero grande "gesto" alchemico e metaalchemico di Maier. Esistono naturalmente dei precedenti in tal senso. Si pensi al fatto che gli alchimisti medievali, certo stimolati dall'insegnamento del grande maiorchino Raymon Llull, chiamavano il lavorare all'Opera "Arte della musica". Sul tavolo dell'alchimista in una immagine tratta dall'"Amphiteatrum sapientiae aeternae" di Khunrath, comparsa nel 1609, fanno mostra di sé diversi strumenti musicali. Con l'emersione dello spirito rosacrociano si intensificano le allusioni simboliche, nei testi ermetici, alla musica. Valga per tutti l'aureo esempio della "Utriusque cosmi historiae" di Robert Fludd che ci parla della "accordatura del mondo" e l'imminente presenza della "musica delle sfere" nel mai morto neoplatonismo.

Sempre Fludd suppone l'esistenza di poteri occulti della musica nel testo coevo dell'"Atalanta Fugiens", "Tractatus apologeticus integritatem Societatis de Rosea Cruce", appunto del 1617. Da tutti questi segnali si coglie la presenza di una sorta di consapevolezza sovrastorica sui poteri taumaturgici della musica e sulla

sua straordinaria modularità di presenza in campi che secondo la tradizione postcartesiana e specializzante appaiono molto lontani. Per fortuna, nella morta "agorà" della musicologia novecentesca è sempre più chiara la posizione di Marius Schneider che, comunque, definire "musicologo" è ai limiti dell'ingiuria e certo oltre quelli dell'imprecisione epistemica. L'opera di Schneider appare un cosmo isolato (ossimoro!) nel panorama della riflessione musicografica. Il suo connettere mondi diversi — sempre nella moderna eccezione del "pensiero specializzato" — è un normalismo atto neoplatonico e anche precedente al pensiero del grande filosofo, risalendo un percorso che porta a Pitagora e alla notte di Parmenide. Il mondo di interrelazioni di Schneider si configura, dunque, come un armonico prosiegua di quella "philosophia perennis" di cui ci avverte Bruno Cerchio nella sua mirabile prefazione all'edizione italiana della "Atalanta Fugiens". Cerchio, con correttezza storicistica, ci avverte anche della fase di decadimento della cultura alchemica al principiare del XVII secolo, del suo farsi "Hortus conclusus" e consolatorio rifugio: «Con Maier l'alchimia è a un bivio: dopo di lui si avrà da un lato il protochimico, e dall'altro l'alchimista letterato, raffinato cultore dei suoi simboli. Già nella "Atalanta" maieriana avvertiamo la fragilità della situazione, e come le sue ricercate esercitazioni siano ben lontane dalla generale "riforma del mondo" preconizzata dal Bruno. Spira tra le sue pagine un'aria da "Hortus conclusus" (...). Ma il dramma è ancora lontano dall'"Atalanta" e se qualcosa v'è in essa della consolazione filosofica, del tutto lo obnubila il suo elegante sapore di utopia intellettuale, di conchiusa prefazione, per cui ancora oggi si lascia contemplare quale pietra miliare di quella che, non a caso, fu detta "Gaia Scienza"».

Il valore dell'Utopia è sommo. Non certo svilita a commiserabile ottimismo idealista ma intesa come determinazione nella ricerca del perfezionamento e il perfezionamento ancora una volta si pone come soggetto preceduto da atteggiamento apotropaico. Tenere lontano la malattia, il disagio e il presupposto complementare alla realizzazione dell'Armonia e, successivamente e consequenzialmente, dell'opera. Nel valore apotropaico della musica esoterica che pervade i condotti lignei della città di "Nuova Atlantide" ipotizzata da Francis Bacon (1622) vi è il contenimento della sua potenza. Una potenza che va, appunto, direzionata, poiché il Mito ci insegna che il suono delle trombe può far crollare le mura di Gerico e che il corpo (lo "shofar"?) del gigantesco (e dantesco) Nembrot, con il suo suono devastante può, dalla cima della torre di Babele, gettare scompiglio nell'umanità e distruggere il linguaggio unico, STORDIRE e CONFONDERE.

È importante che nella potenza del suono e della sua articolazione (ermetica) vi sia la possibilità di forze contrapposte, di fase positiva e negativa, di grado iniziatico e controiniziatico. Ciò significa la veridicità

fisiologica dell'esternarsi delle vibrazioni. Come l'AUM in registro medio è portatore di contemplativo benessere, la sua trasposizione (il suo abbassamento) a 60 Herz provoca disagio, compressione del plesso solare e gastrico (i Chakra). Già Aristotele aveva chiaro il fatto che la musica taumaturgica poteva agire in modo omeopatico o allopatico e la modularità della sua assenza vibratoria fa sì che la musica sia soggetto fantasmatico ed "ipocrita". Ovviamente nella neutra eccezione etimica proposta da quello straordinario ultimo neoplatonico-antiplatónico che fu Alberto Savinio. La musica esoterica di Maier parte da un processo fortemente intellettualizzato. Eppure ciò che presiede a tutta la sua raziocinante creatività è quella umanissima pulsione al bene fare, ascoltando ciò che proviene dall'interno, nella grande seducente e serena voce del Ben volere e del Ben fare e che, proprio perché interna e vibratoria, è esoterica.

Frontespizio dell'opera di Michael Maier "Atalanta fugiens" de Bry, Oppenheim, 1618.



Giacinto Scelsi

Tre brevi poemi manoscritti

l'homme du son
 un peu d'ombre
 occupe toute la vallée
 son chant n'aura
 point de fin

le soir
 sous que le vide
 s'embrasse
 dans l'éternité

ou meurt
 du silence
 la poussière
 de toute chose



Giacinto Scelsi Una Scultura

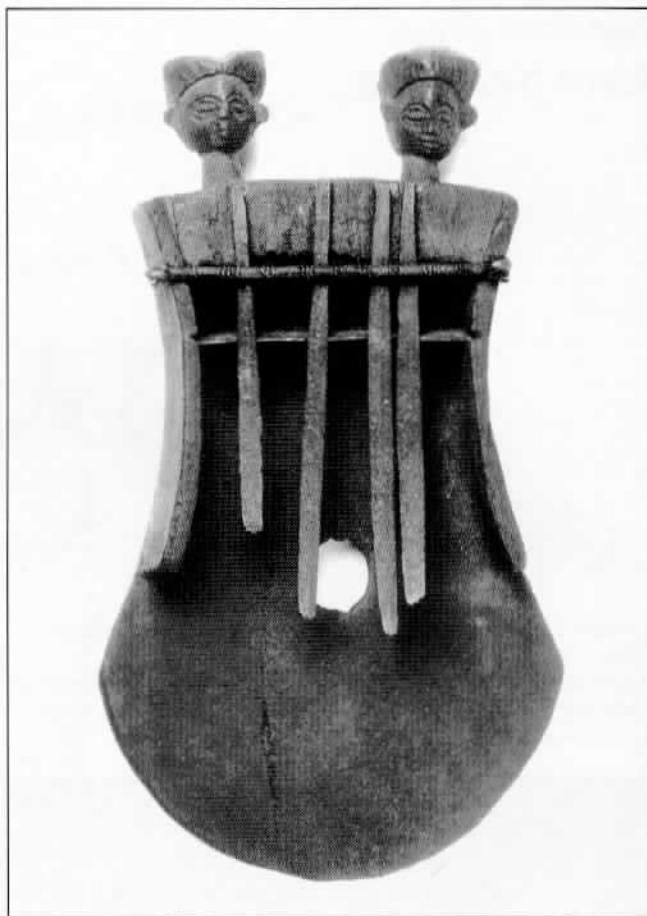
Scultura di Giacinto Scelsi. L'originale dovrebbe trovarsi alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Risale agli anni '60 e ricorda oggetti rituali tibetani. Il concetto delle foglie vibranti appaiono in forma poetica ne "Il sogno 101 - seconda parte - il ritorno", Le Parole gelate, Roma 1983.

.....
Però le foglie suono
sembrano anche solide.
Vorrei toccarle
ma non posso.
Queste foglie suono
sono tutte intorno a me
anzi dappertutto
e le vedo vibrare
tutte.
E hanno forme
diverse
e suoni.
Hanno colori
che non si vedono
ma si sentono.
Ancora diversi
da quelli della bolla suono
grande di prima.

Mi piacciono questi suoni foglie
hanno molta forza
Non so che forza.
Ma hanno forza.

.....





Due Sanze dei Tabwa dello Zaïre, in legno e lamella di ferro sormontate da due testine antropomorfe. Vengono usate come accompagnamento nelle cerimonie e nelle danze. (Altezza cm. 22 e cm. 17,5).



Xylofono dei Luba dello Shaba, (Zaïre) chiamato didimadimba, ad una sola tavoletta con testina antropomorfa. Viene usato come strumento di accompagnamento nelle cerimonie rituali. (Altezza cm. 22,5).

André Pieyre de Mandiargues

Scelsi

Parfois il nous parvient de Rome
Une musique à part
Hors de tout ce qui fut ou sera
Tout ce dont elle éteint tout écho
Dans le passé on bien dans le futur
Indifféremment
Ni plus ni moins que sans répandre aucun sang
Le présent lourd d'une lame de sabre
Séparerait du tronc le chef d'un auditeur
Qui n'eût pas mérité d'entendre,

Si telle musique romaine
Est un ensemble de sons graves
Qui ne sont pas sujets d'un chef
Mais qui sont fils d'un père,

Que je révère
Oui,

Une musique monotone parfois
Comme fut le bruit de la création
Interminablement
Avant qu'un système auditif
Fut là qui put percevoir le temps,

Noué en noeuds de serpent,

Monotone sublime en variantes
Quand autour de la note unique elle enroule
Puis déroule pour enrouler de nouveau
Des bruissements particules de temps
Projetées dans l'accélérateur
A des fins qui vont à l'infini
Cette musique qui de Rome vient,

Et qui sait ce que nulle peinture ne sut:
Faire éclater le temps des pauvres hommes
Pour retrouver l'unité dans l'épars,

Musique où par gongs et tambours
A partir d'un néant est construit
L'édifice qui n'existe pas
Le temple qui est résonnance abstraite
Le globe de pure essence
Dans lequel les instruments à vent
Ponctuent le tissu harmonique des cordes
Et la beauté s'accouple à la bonté
Comme prière
Puis s'unit à la cruauté suprême
Impitoyablement
Jusqu'à ce que l'oreille ait perçu
Le froid de la nudité blanche,

Blancheur qui est connaissance et lumière
Blanc qui plus que toute couleur est son
En demeurant la plus terrible des couleurs
Puisqu'elle est l'incolore même
L'inexprimable que le son seul exprime
En toute nudité
Celle-là que la frappe du gel
Offre insensible à l'ouïe qui la suit
Comme main en ses métamorphoses,

Concert céleste au sens meilleur du mot
Ou dirait-on stellaire
Dans ce temps d'esprit trouble où nous sommes
Mais où je crois me souvenir
D'avoir reçu le don mystérieux
Quelques très rares fois et surtout
Au contact de l'âme qui s'enchant
En la musique de Giacinto Scelsi.

Manifestazioni svolte

1) La Fondazione Isabella Scelsi a Villa Medici - 6 Dicembre 1988 - Accademia di Francia:

Giacinto Scelsi - *I funerali di Achille* - *I Funerali di Carlo Magno* - *I funerali di Alessandro* (nella versione di A. Brizzi 1988)

Kho-ta - *Et maintenant, c'est à vous de jouer* - *Okanagon*

Ensemble di percussioni *Naqqâra*, *Pranam Ensemble*, *Maurizio Ben Omar* - percussioni, *Francis Marie Uitti* - violoncello, *Stefano Scodanibbio* - contrabbasso, *Aldo Brizzi* - direttore.

In collaborazione con l'Accademia di Francia.

2) La Fondazione Isabella Scelsi all'Accademia di S. Luca - 12 settembre 1989 - Accademia di S. Luca:

Presentazione dei libri di Giacinto Scelsi editi da "le parole gelate" - *L'archipel nocturne* - *Le poids net* - *La conscience aigüe* (presentazione di Carlo Cignetti)

Giacinto Scelsi - *C'est bien la nuit* - *La réveil profond* - *Maknongan* - *Ixor*

Joëlle Leandre - contrabbasso, *Carol Robinson* - clarinetto; in collaborazione con l'Accademia di S. Luca.

3) Fondazione Isabella Scelsi a S. Maria del Popolo - 8 gennaio 1990:

Giacinto Scelsi - *Pwyll* - *Hyxos*

Manuel Zurria - flauto, *Rodolfo Rossi* - percussioni.

4) La Fondazione Isabella Scelsi all'Accademia di S. Luca - 23 gennaio 1990 - Accademia di S. Luca:

Presentazione di Giovanni Petretti del n. 1 della rivista "I suoni, le onde...".

Giacinto Scelsi - *Trilogia* (Triphon, Diathone, Igghur).

Frances-Marie Uitti - violoncellista; in collaborazione con l'Accademia di S. Luca.

5) La Fondazione Isabella Scelsi a S. Maria del Popolo - 8 gennaio 1991:

Giacinto Scelsi - *Tre Pezzi*

Pierre Stephane Meuger - sassofono.

Giacinto Scelsi

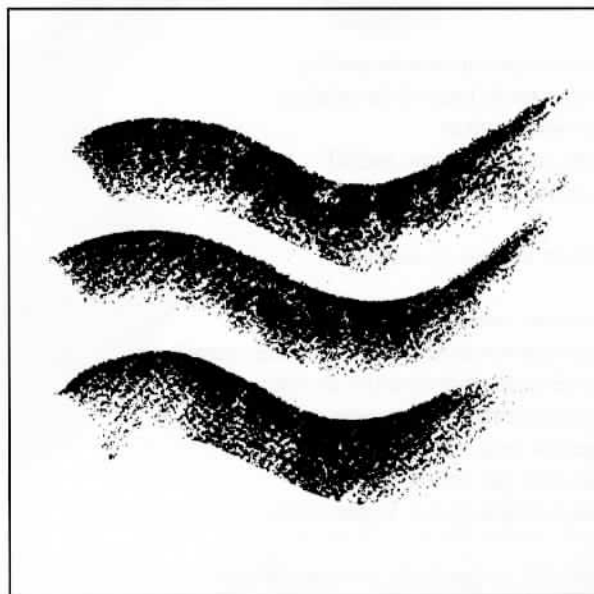
Évolution du rythme



Fondazione Isabella Scelsi

Giacinto Scelsi

Évolution de l'harmonie



Fondazione Isabella Scelsi