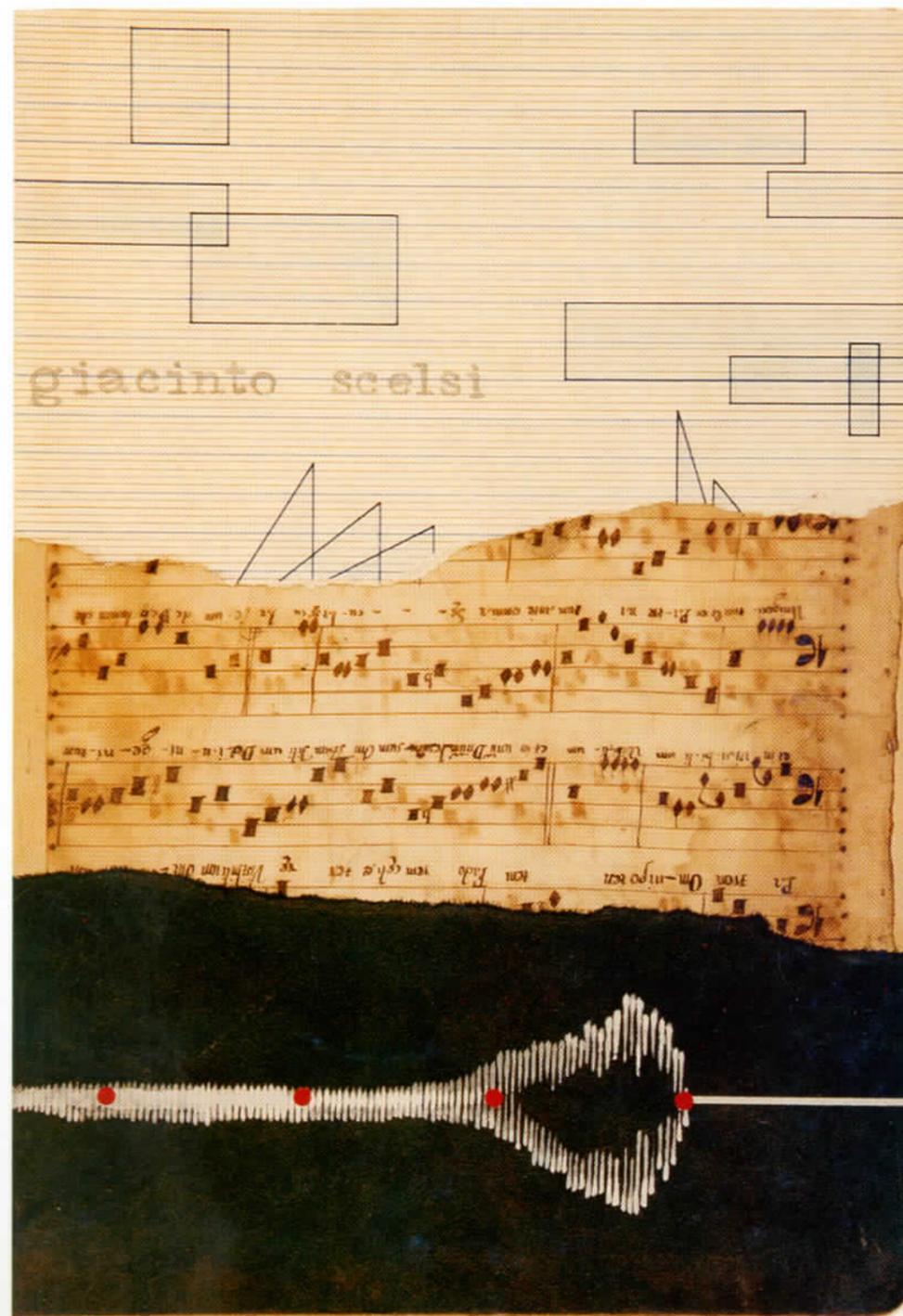


n° 3.
1992

Autovizzazione del Tribunale di Roma N. 27/1990

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi



i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi

Sommario

<i>Editoriale</i>	2
<i>Luciano Martinis - "Art de Musique"</i>	3
<i>Stefania Gianni - A colloquio con Heinz-Klaus Metzger</i>	15
<i>Carlo Cignetti - "Ecrit sur une feuille"</i>	21
<i>Aldo Brizzi - Incontro con Irvine Arditti</i>	22
<i>Giacinto Scelsi - "Poema su una busta"</i>	26
<i>Roberto Laneri - II canto armonico da "Prima Materia" a "Cauda Pavonis"</i>	27
<i>Augusto de Campos - Una "poesia postale" in omaggio a Scelsi</i>	32

Direttore responsabile - *Giovanni Petretti*

Redattore responsabile - *Luciano Martinis*

Comitato di redazione - *Barbara Boido, Aldo Brizzi*

Segretaria di redazione - *Stefania Gianni*

Grafica "le parole gelate", s.a.s.

Redazione - *Via S. Teodoro 8 - 00186 Roma - tel./fax 06-69920344*

Stampa Tipografica *La Piramide* - *Via Anton Maria Valsalva, 34 - Tel. 06/336297-3380251-3388588*

Finito di stampare nel mese di giugno del 1993

Editoriale

Probabilmente il compito più impegnativo e delicato della Fondazione Isabella Scelsi è quello della salvaguardia e del recupero delle innumerevoli registrazioni lasciate da Giacinto Scelsi. Si tratta in gran parte dei nastri magnetici su cui Scelsi registrava improvvisando le proprie opere che successivamente venivano trascritte in partitura e, quando necessario, orchestrate.

Questi nastri (parliamo di parecchie centinaia, alcuni purtroppo quasi inutilizzabili, mischiati a registrazione di vario genere, quali brani di esecutori sottoposti all'ascolto dell'autore, prime registrazioni di esecuzioni etc.) sono stati trovati senza alcun ordine apparente, a volte senza indicazioni di sorta. Si è presentato un grosso problema: tutti i tecnici consultati hanno scartato l'ipotesi di un primo ascolto, ad ogni passaggio al registratore il supporto magnetico potrebbe perdere gran parte della qualità sonora. La decisione presa, probabilmente inevitabile, è stata quella di riversare in sistema audio digitale tutto il materiale ritrovato e quindi, in un secondo tempo, procedere alla individuazione e alla catalogazione di ogni singolo brano.

Questo lavoro inizierà nella primavera del 1993. Vogliamo quindi tranquillizzare gli amatori e gli studiosi della musica di Scelsi che ci avevano espresso le proprie ansie per il destino di materiali di così capitale importanza. Il successivo passo sarà quello, dipendente anche dalla qualità dei materiali, di diffondere e far conoscere le registrazioni originali o comunque renderle accessibili agli studiosi, ai musicologi e agli esecutori.

Fra le molteplici manifestazioni di quest'anno imperniate intorno alla figura di Giacinto Scelsi, vogliamo solo ricordare il Festival a lui dedicato ad Amburgo (settembre 1992) a cui abbiamo collaborato fattivamente, e il Festival "Musica" di Strasburgo (ottobre 1992).

I pannelli espositivi annunciati nel n. 2 di questa rivista sono già a buon punto di realizzazione e potranno essere disponibili e completi per l'estate del 1993. Cercheranno di dare una traccia più dettagliata possibile della vita e dell'evoluzione artistica di Scelsi, cercando di rispettare al massimo il suo desiderio di riservatezza espresso in varie occasioni.

Luciano Martinis

“Art de Musique” *

Antecedente

Ragionammo a lungo per la scelta del titolo di una *plaque*, che raccoglieva quattro brevi racconti, uscita poi così: “Giacinto Scelsi - *Extraits de son journal*, (1928)” (fig. 1).

Ero molto perplesso.

Quei quattro raccontini in francese, bizzarri e inquietanti, di chiara matrice surrealista, che Scelsi diceva di aver scritto nel 1928, non li riuscivo a collocare. Non corrispondevano né al contesto della sua opera letteraria, né al clima culturale italiano di quell'epoca, sciovinista e xenofobo.

Mi trovavo semplicemente davanti al caso unico di un autore italiano che avesse direttamente assimilato ed accettato la poetica del surrealismo. L'anno era il 1928, Scelsi aveva ventitre anni.

Le esperienze di *de Chirico* e *Savinio* erano antecedenti al surrealismo e, sebbene considerati dei precursori, avevano sempre preso le distanze dal movimento surrealista.

Poi, c'era quel titolo che presupponeva l'esistenza di altri scritti degli anni '20; in quel momento il suo testo più vecchio a mia conoscenza era *Sens de la musique*, pubblicato a Losanna nel 1944. Per quanto riguarda la padronanza della lingua francese, sapevo di un lungo soggiorno “obbligato” a Parigi agli inizi degli anni '20; era stato prudentemente allontanato da Roma dal padre per evitare lo scandalo che avrebbe sicuramente portato una boccacesca avventura sentimentale.

Ma trovavo difficile immaginare questo giovane di antico lignaggio, figlio di un ammiraglio del Regno d'Italia, cresciuto in un castello normanno, educato da un precettore personale, che frequentava il *Circolo della caccia*, il *Circolo degli scacchi*, l'alta società internazionale, il *dandy* in abiti da sera o in tenuta sportiva, circondato da donne bellissime ed eleganti, che avevo visto in alcune foto dell'epoca, interessarsi al movimento surrealista. Movimento contraddistinto dai contenuti altamente sovversivi e libertari dei propri messaggi, dalle scelte di vita trasgressive e rivoluzionarie, ufficialmente marxista ma,

* Così veniva chiamata dagli alchimisti la pratica dell'Arte di convertire, l'uno nell'altro, i Quattro Elementi che si trovano nella Materia Prima. Sciogliere e coagulare. Rendere il corpo spirito e lo spirito corpo, il volatile fisso e il fisso volatile.

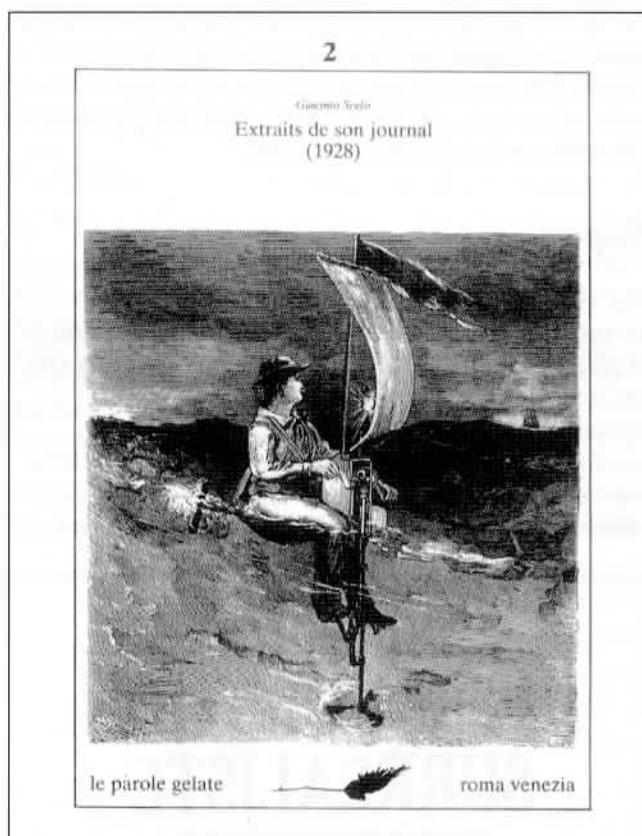


Fig. 1.
Copertina di: Giacinto Scelsi - *Extraits de son journal*, (1928)
Roma - Venezia, *Le parole gelate*, 1983

specialmente nelle sue frange, profondamente anarchico.

Mi sembrava quasi impossibile. Ma i pregiudizi erano solo miei. Devo ammettere che in quel momento non avevo pensato al suo omonimo nonno paterno, quel *Giacinto Scelsi*, nobile siciliano, amico e collaboratore di *Francesco Crispi* e suo messo clandestino in Sicilia, a preparare il terreno per lo sbarco dei Mille. Quel *Giacinto Scelsi* che, assieme a *Francesco Crispi*, fu impiccato a Napoli, ma ...in effigie, dalla rabbia impotente dei Borboni.

Sapevo anche che aveva assistito a varie serate e concerti futuristi ma in un'epoca in cui il Futurismo aveva perso quasi tutto della sua carica eversiva e si stava avvicinando a grandi passi all' "Accademia d'Italia". Su tutto ciò desideravo chiedergli ragguagli prima di uscire con quel titolo che sicuramente

avrebbe sollevato dubbi anche in altri ⁽¹⁾, ma ero così certo della sua riluttanza che me ne astenni. Tuttavia Scelsi aveva notato le mie perplessità e mi "rispose" nel suo inconfondibile stile. Alcuni giorni dopo, a casa sua, si assentò un momento e ritornò con in mano una copia de "La révolution Surrealiste" (fig. 2) che mi regalò per la mia collezione di materiali sulle avanguardie storiche. Gli chiesi se l'avesse presa a Parigi, mi rispose: "Ma no! L'ho comperata all'epoca, alla libreria di Via Veneto. Un tempo la cultura circolava molto più di adesso!". Chiuso il discorso. Per inciso, all'interno della rivista c'era la copertina del numero 9-10 della stessa rivista con la famosa foto di *Giselle Prassinos*, metafora visiva della scrittura automatica (fig. 3), pagina strappata come per "altro uso". Un altro messaggio. Ne sono certo.

Risposte

Nel 1987, mentre assistevo alla registrazione di un'intervista che Scelsi diede a Radio-France/France-Musique ⁽²⁾, appresi parecchi particolari della sua vita che andavano a incastrarsi perfettamente in altri episodi di cui ero a conoscenza. Qualcosa incominciava a prendere forma. Mentre parlava della sua vita a Ischia e a Capri, citava come sue conoscenze *Virginia Wolf*, *Jean Cocteau* e *Norman*

Douglas, conosciuti a casa di *Mimi Franchetti*, segue ... *J'avais dix-neuf ans. Je jouais très bien du piano à cette époque et l'on m'invitait souvent.*

.....
Era il 1924. Scelsi aveva 19 anni. Con tutta probabilità fu *Cocteau* la persona chiave della formazione culturale di Scelsi. Questo intellettuale poliedrico e irregolare, amico, tra gli altri, di *Gide*, *Proust*, *Apollinaire*, *Picasso*, *Stravinskij*, *Satie*, *de Chirico*, *Tristan Tzara*, che collaborava con scenografie, costumi e testi, ai "Ballets russes" di *Diaghilev*, (fig. 4), che aveva ispirato la formazione del "gruppo dei sei" ⁽³⁾, doveva esercitare un fascino profondo sul giovane Scelsi. Un interesse tale da indurlo a tenere una specie di "journal"; una raccolta di aforismi, di brani, di conversazioni, frammenti tratti da libri di vari autori, forse anche commenti suoi. Il titolo: "Aphorismes et conversations avec Jean Cocteau" ⁽⁴⁾ (fig. 5). Le affascinanti problematiche creative delle avanguardie storiche entravano così in contatto con la formazione culturale di Scelsi ⁽⁵⁾.

Avanguardia

Il latino, gli scacchi ⁽⁶⁾, la scherma della sua formazione giovanile nell'antico castello normanno di Valva, sicuramente trovarono un'affinità nella forza tellurica e barbarica del dadaismo, tanto da indurlo ad



Fig. 2 - Copertina della rivista "La révolution surréaliste" n°6 Paris, marzo 1926.



Fig. 3 - Copertina della rivista "La révolution surréaliste" n°9/10 Paris, ottobre 1927.



Fig. 4 - Un disegno di Larionow: Stravinskij con Diaghilev, Cocteau e Satie.

intitolare "Chemin du cœur" (7), la sua prima opera, datata 1929. Vorrei far notare che Tristan Tzara nel 1928 aveva pubblicato "Indicateur des chemins de cœur" (8).

Dello stesso anno è "Rotative", poema sinfonico per tre pianoforti, ottoni e percussioni, eseguito per la prima volta a Parigi sotto la direzione di Pierre Monteaux, il 20 dicembre del 1931.

Questo pezzo viene accostato a Pacific 231 di Honneger (v. nota 3), a Fonderie d'acciaio di Mossulov, a Ballet mécanique di Antheil.

Machinisme. Futurismo. Dadaismo.

Lasciamo la parola a Scelsi: ... "c'était initialement une œuvre pour trois pianos, l'une de mes premières œuvres. C'était presque une gageure, une plaisanterie. Moi, je voulais l'appeler Coitus mechanicus! C'était de la musique. Mécanique. C'était l'époque de Pacific 231 de Honneger et des Fonderies d'Acier de Mossulov. En réalité ça voulait vraiment être l'acte sexuel!" (9).

Non ho mai sentito quest'opera, come del resto nessuno dopo quell'unica esecuzione. Esistono altre due versioni; una del 1930, riduzione per pianoforte solo (fig. 6) e Rotativa, nuova versione per due pianoforti e un percussionista, degli anni 1944-45 (10). Scelsi amava spesso raccontare che era stato obbligato a cambiare il titolo originale dell'opera per motivi di "pruderie". A volte ne accennava il motivo al pianoforte; un ritmo di accordi sempre più serrato, sempre più "evocativo".

La sola musica dei suoi inizi che non avesse mai rinnegato (11). Si è già accennato al futurismo però voglio proporre la lettura dei seguenti frammenti:

.....

L.M.: So che gli 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.

LM.: 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.

....." (12).

e dei seguenti brani, tratti da "La musica futurista - Manifesto tecnico" di Balilla Pratella, 11 marzo 1911):

...l'armonia, col contemplare anche la minima suddivisione del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri.

.....

e conclude:

.....

11° - Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, della corazzata, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità. (fig. 7).

Alcuni dei concetti enunciati da questo manifesto, si possono individuare, sebbene in epoche diverse, nella

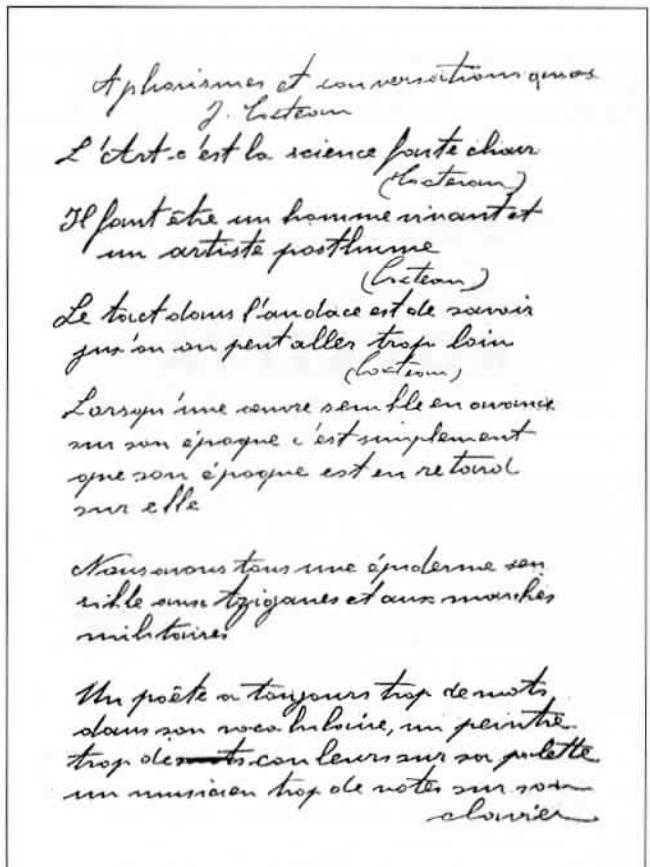


Fig. 5 - La prima pagine del quaderno di G. Scelsi della fine degli anni '20 con aforismi e citazioni di J. Cocteau.

musica di Scelsi: i quarti e gli ottavi di tono, il *Machinisme* (13), l'interesse per le scoperte scientifiche e l'attenzione per lo sviluppo della riproduzione dei suoni, dei nuovi strumenti, dei quali, del resto, fece grande uso.

Entr'acte

Nel 1° manifesto del surrealismo, *André Breton* rivendica l'uso del neologismo "surrealisme", coniato da *G. Apollinaire* nel 1917 e adottato in suo omaggio per definire la pratica della scrittura automatica, trattandolo come una voce di dizionario.

.....
Surréalisme, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Surrealismo e musica

L'atteggiamento dei surrealisti, per quanto riguarda la musica, è ben espressa in questa frase di *Marcel Jean* che fa da introduzione al testo di *G. de Chirico*

"Niente musica":

.....
Notiamo di passaggio che le tesi di de Chirico sulla sensazione lo condussero a una completa indifferenza nei confronti della musica. I surrealisti avrebbero adottato lo stesso atteggiamento negativo verso i rumori musicali. (15)

In effetti non si può parlare di musicisti surrealisti ed i singoli interessi erano puramente sul piano personale. Agli inizi, sulla rivista "Littérature", appaiono le firme di vari musicisti, *Stravinskij, Darius Milhaud, Georges Auric*. Poesie e cronache di avvenimenti musicali; nel primo numero, del marzo del 1919, c'è la poesia "Chiave di Sol" di *André Breton*, ma già con la seconda annata questa abitudine si perderà (16). Questo atteggiamento negativo nei confronti della musica ha però una sua spiegazione nella vecchia disputa, tutta francese, fra poesia e musica, per la supremazia come forma d'arte privilegiata. Riporto il seguente brano di *Stephane Mallarmé*:

.....
Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification; aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, rarefié et c'est tout, — du fait de la pensée. La Poésie, proche l'Idée, est Musique, par excellence, ne consent pas d'infériorité. (17)

Questo pregiudizio emerge anche in una lettera del 1982 di *André Peyre de Mandiargues* a Scelsi, in seguito alla pubblicazione de "Il sogno 101 - Il parte, il ritorno" (v. nota 23).

La propongo in facsimile (fig. 8).

Fig. 6
 Copertina e prima pagina di: *Rotativa* - Ricordi, Milano, 1930.



Una direzione

Ma se molte strade si perdono, una linea d'interesse rimane costante nella vita di Scelsi: un certo ambito surrealista.

Intendiamoci, non ci sono mai stati dei contatti ufficiali con il movimento, con quella "centrale surrealista" dogmatica e settaria che decideva

La Musica futurista Manifesto tecnico

Tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi. Palestrina avrebbe giudicato pazzo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner.

Rossini si vantava di aver finalmente capito la musica di Wagner leggendola a rovescio! Verdi, dopo un'audizione dell'*ouverture* del *Tannhäuser*, in una lettera a un suo amico chiamava Wagner *matto!*

Il contrappunto e la fuga, ancor oggi considerati come il ramo più importante dell'insegnamento musicale, non rappresentano altro che radici appartenenti alla storia della polifonia, propriamente di quel periodo che come da filamenti fino a G. S. Bach. In loro sostituzione, la polifonia armonica, fusione razionale del contrappunto con l'armonia, impedirà al musicista, una volta per sempre, di adopiarsi fra due culture: una trapassata di qualche secolo, l'altra contemporanea; inconciliabili fra di loro perché prodotta da due ben differenti maniere di sentire e di concepire. La seconda, per ragioni logiche di progresso e di evoluzione, è già lontana ed irraggiungibile conseguenza della prima con l'ovvia riassunta, trasformata e di gran lunga sovrascissa.

L'armonia, anticamente sottolineata nella melodia — suoni susseguenti secondo diversi modi di scala — nacque quando ciascun suono della melodia fu considerato in rapporto di combinazione con tutti gli altri suoni del modo di scala a cui appartiene.

In tal maniera si arrivò a comprendere che la melodia è la sintesi espressiva di una successione armonica. Oggi si grida e si lamenta che i giovani musicisti non sanno più trovare melodie, alludendo senza dubbio a quelle di Rossini, di Bellini, di Verdi o di Ponchielli... Si concepisca invece la melodia armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni, ed allora si troveranno nuove fonti di melodia.

Si finirà così una volta per sempre di essere dei vili imitatori d'un passato che non ha più ragione di essere, e dei sollecitatori venali del gusto basso del pubblico.

passioni e la volontà dell'uomo, per la sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvicina a tutto il resto della natura.

Le forme musicali non sono altro che apparenze e frammenti di un unico tutto ed intero. Ogni forma sta in rapporto alla potenzialità di espressione e di svolgimento del motivo passionale generatore e alla sensibilità e intuizione dell'artista creatore. La retorica e l'ampollosità procedono da una sproporzione fra il motivo passionale e la sua forma espressiva, prodotta nella maggior parte dei casi da influenze sciecianti di tradizione, di cultura, di ambiente e spesso da limitazione cerebrale.

Il solo motivo passionale impone al musicista la propria esplicitazione formale e sintetica, essendo la sintesi propria cardine dell'espressione e dell'estetica musicale.

Il contesto di più motivi passionali ed i rapporti fra i loro caratteri espressivi e fra la loro potenzialità di espansione e svolgimento, costituiscono la sintonia.

La sintonia futurista dichiara come sue massime forme: il *Poema sinfonico*, *orchestrale* e *vocale* e l'*Opera teatrale*.

Il sintonista puro trae dai suoi motivi passionali svolgimenti, contrasti, linee e forme, con fantasia ampia e libera, non dovendo attenersi ad alcun criterio che non sia il suo senso artistico di equilibrio e di proporzione, e trovando il suo fine nel complesso dei mezzi espressivi ed estetici propri della pura arte musicale. Questo senso di equilibrio futurista altro non è che il raggiungimento della massima intensità di espressione. — L'operista, in cambio, attrae nell'orbita dell'ispirazione e dell'estetica musicale tutti i riflessi delle altre arti — concorrenza potente alla moltiplicazione dell'efficacia espressiva e comunicativa. — L'operista deve concepire conseguenti alla sua ispirazione ed estetica musicale questi altri elementi secondari.

La voce umana, pure essendo massimo mezzo di espressione, perché nostra e da noi proveniente, sarà circondata dall'orchestra, atmosfera sonora, piena di tutte le voci della natura, rese attraverso l'arte.

La visione del poema sceneggiato bolza alla fantasia dell'artista creatore per una particolare necessità, sorta dalla volontà di esplicitare i motivi passionali generatori ed ispiratori. Il poema drammatico o tragico non si potrà concepire per la musica, se non sarà in conseguenza di uno stato d'anima musicale e nell'unica visione dell'estetica musicale. L'operista, creando ritmi nel collegare le parole, crea già musicalmente ed è autore unico dell'opera propria. Musicando invece la poesia d'altri, egli rinuncia stupidamente alla sua particolare fonte di ispirazione originale, alla sua estetica musicale, ed assume da altri la parte ritmica delle sue melodie.

Il verso libero è il solo adatto, non essendo obbligato a limitazioni di ritmi e di accenti monotonicamente ripetentesi in formule ristrette ed insufficienti. L'onda polifonica della poesia umana trova nel verso libero tutti i ritmi, tutti gli accenti e tutti i modi per potersi esuberantemente esprimere, come in una affascinante sinfonia di parole. Tale libertà di espressione ritmica è propria della musica futurista.

L'uomo e la moltitudine degli uomini sulla scena non debbono più imitare fonicamente il comune parlare, ma debbono cantare, come quando noi, inconsci del luogo e dell'ora, presi da un'intima volontà di espansione e di dominio, prorompiamo istintivamente nell'essenziale ed affascinante linguaggio umano. Canto naturale, spontaneo, senza la misura dei ritmi o degli intervalli, artificiosa limitazione dell'espressione, che ci fa qualche volta rimpiangere l'efficacia della parola.

Fig. 7

"La Musica futurista - manifesto tecnico" dell'11 marzo 1911.

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di *maggiore, minore, eccedente, diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica.

Noi futuristi dichiariamo inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza.

Dalle innumerevoli combinazioni e dalle svarianti relazioni che ne derivano fiorirà la melodia futurista. *Questa melodia altro non sarà che la sintesi dell'armonia*, simile alla linea ideale formata dall'incessante torire di mille onde marine dalle creste ineguali.

Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo cromatico*. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'armonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbre.

Ma sono ogni cosa l'armonia ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali ed istintive degli intervalli *enarmonici*, presentemente infallibili data l'artificialità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare. Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli *enarmonici* che troviamo solo nella stonatura dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impunti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazione d'arte.

Il ritmo di danza monotono, limitato, decrepito e barbuo, dovrà cedere il dominio della polifonia ad un libero procedimento poliritmico, limitandosi a rimanerne un particolare caratteristico.

Perché si dovranno considerare relativi fra di loro i tempo pari, dispari e misti, come già similmente si considerano i ritmi binari, ternari, ternari-binari e binari-ternari. Una o più battute in tempo dispari in mezzo od a chiusura di un periodo di battute in tempo pari o misto e viceversa non si dovranno più condannare con le leggi ridicole e fallaci della così detta *quadatura*, disprezzabile paragona di tutti gli impotenti che insegnano nei conservatori.

Alternarsi e succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili troveranno il loro giusto equilibrio solamente nel senso geniale ed estetico dell'artista creatore.

La conoscenza tecnica dell'istrumentazione si dovrà conquistare sperimentalmente. La composizione strumentale si concepirà strumentalmente, immaginando e sentendo un'orchestra particolare per ogni particolare e diversa condizione musicale dello spirito.

Tutto ciò sarà possibile quando, disertati i conservatori, i licei e le accademie, e determinate la chiusura, si vorrà finalmente provvedere alle necessità dell'esperienza, col dare agli studi musicali un carattere di libertà assoluta. I maestri d'oggi, trasformati negli esperti di domani, saranno guide e collaboratori oggettivi degli studiosi, cessando di corrompere inconsciamente i geni nascenti, col trascinarli dietro la propria personalità e con l'imporre loro i propri errori e i propri criteri.

Per l'uomo, la verità assoluta sta in ciò che egli sente umanamente. L'artista, col interpretare virginalmente la natura, l'umanizza rendendola vera.

Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intricati di movi e città brulicanti, attraverso a l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le

CONCLUDIAMO:

1° - Bisogna concepire la melodia quale una *sintesi dell'armonia*, considerando le definizioni armoniche di *maggiore, minore, eccedente e diminuito*, come semplici particolari di un unico modo *cromatico atonale*.

2° - Considerare la *enarmonia* come una *magnifica conquista del futurismo*.

3° - *Infrangere il dominio del ritmo di danza*, considerando questo ritmo quale un particolare del ritmo libero, come il ritmo dell'*endecasillabo* può essere un particolare della strofa in versi liberi.

4° - Con la fusione dell'armonia e del contrappunto, creare la polifonia in un senso assoluto, non mai usato fino ad oggi.

5° - *Impossessarsi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici dell'orchestra*, e considerare l'istrumentazione sotto l'aspetto di universo sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti.

6° - Considerare le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori.

7° - Non scambiare per forma sinfonica i soliti schemi tradizionali, *trappasati e sepolti*, della sinfonia.

8° - Concepire l'opera teatrale come una forma sinfonica.

9° - Proclamare la necessità assoluta che il musicista sia autore del poema drammatico o tragico per la sua musica. L'azione simbolica del poema deve balzare alla fantasia del musicista, insalvata dalla volontà di esplicitare motivi passionali. I versi scritti da altri costingerebbero il musicista ad accettare da altri il ritmo per la propria musica.

10° - Riconoscere nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica.

11° - Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domate dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della macchina ed il regno vittorioso della Elettrocità.

BALILLA PRATELLA
musicista

I POETI FUTURISTI

F. T. Marinetti, G. P. Lucini, Paolo Buzzi, Federico De Maria, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carreri, S. Bétuda, G. Manzella-Frontini, E. Cardile, Armando Mazza, Auro D'Alba, ecc.

I PITTORI FUTURISTI

Umberto Boccioni, C. D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini.

MILANO, 11 marzo 1911 — Dalla Redazione di "Poesia", - Via Sanzio, 2

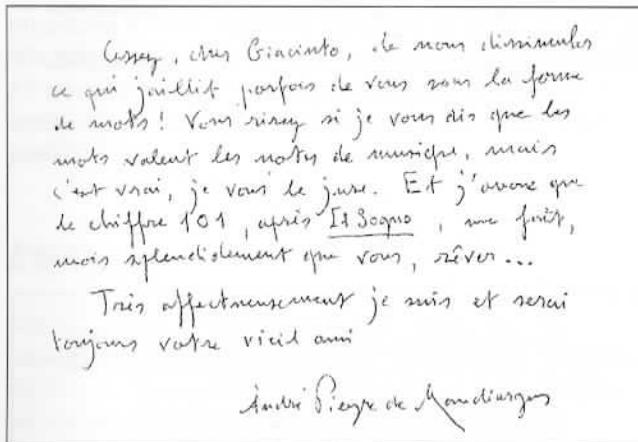


Fig. 8 - Parte di una lettera di André Peyre de Mandiargues in cui fa riferimento a "Il sogno 101 - Il parte - Il ritorno"

ammissioni ed espulsioni, ma credo che in quella direzione Scelsi sperava di trovare delle risposte alle proprie inquietudini.

I contatti con Cocteau continuavano; era suo infatti il testo "L'oracle" per un'opera eseguita a Roma nel 1938 (18).

Allo scoppio della II guerra mondiale, in seguito ad un vergognoso episodio di intolleranza (un fanatico fascista aveva schiaffeggiato per strada la moglie Dorothy, "colpevole" di essere inglese), Scelsi si stabilì a Losanna, per tutto il periodo del conflitto. Da lì, con molte difficoltà e grazie all'intervento di un diplomatico cinese, riuscì a far ottenere il visto d'entrata in Svizzera a Pierre-Jean Jouve e alla moglie Blanche.

Blanche Jouve era stata l'ultima allieva di Sigmund Freud.

L'esilarante cronaca del loro arrivo, era uno dei racconti preferiti di Scelsi. Arrivarono da Parigi con un camion che trasportava un'enorme e massiccia scrivania. Alla dogana non volevano far passare il camion, ma Pierre-Jean Jouve si ribellò all'idea di dover abbandonare la sua amata scrivania. Trovava impossibile scrivere su qualsiasi altra superficie. Tanto fece, che riuscì a farla passare, ma poi questa non entrava per la porta dello chalet che, con enorme fatica, visto il periodo, Scelsi gli aveva trovato. Scenate. Drammi. Traslochi.

Stavano scappando agli orrori del nazismo.

Poi, nel dopoguerra, Jouve mise in contatto Scelsi con l'editore Guy Lévis Mano:

.....
Mais Jouve avait de bons côtés. L'un de ces côtés fut de faire publier mes poèmes. Il décida que ces poèmes valaient la peine d'être publiés alors que l'auteur était italien. Pour l'époque, le fait qu'un italien écrive des poèmes en français, c'était d'une audace folle. Même impossible: pourtant cela a été fait. Oui. (19)

.....
Con i tipi di G.L.M. uscirono "Le poids net - 1949", "L'archipel nocturne - 1954", "La conscience aiguë - 1955".

Probabilmente risale a quel periodo la profonda amicizia con Henri Michaux.

Un ricordo di Scelsi: ...*Nous étions à la recherche d'un escalier fou. On lui avait demandé de faire un texte autour de l'image d'un escalier. Il pensait que rien ne pouvait être plus approprié qu'un escalier fou. Nous avons cherché ensemble à Rome ces escaliers fous. Il y en a une quantité qui tournent sans que l'on sache vraiment pourquoi. Finalement j'en ai trouvé un baroque dans un palais. Un escalier incroyable qui tournait quatre ou cinq fois. Il provoquait un très grand dérangement visuel et cerebral* (20).

.....
Del 1961 è la prima esecuzione dell'opera "Quattro pezzi su una nota sola" eseguita a Parigi grazie all'interessamento di Michaux (21).

Alla morte, nel 1985, Scelsi gli dedicherà il "Quinto quartetto" (fig. 9).

E poi Bona de Pisis e André Peyre de Mandiargues. L'ammirazione incondizionata di quest'ultimo è ben espressa nel poema "Scelsi" (22).

Un ricordo personale; durante una mia visita ad André Peyre de Mandiargues a Parigi, questi affermò che più che gli scritti pubblicati da G.L.M. trovava eccezionale l'opera "Il sogno 101 - Il parte - Il ritorno", opera che trovava trascendentale. Lì per lì non diedi importanza alla cosa, poi capii; si trattava di un testo automatico, dettato in *trance*.

Fig. 9 - Manifesto del Concerto. "Omaggio a Henri Michaux" con la prima esecuzione assoluta del Quinto quartetto dedicato "Alla memoria di Henri Michaux".

Accademia di Francia
Villa Medici

**OMAGGIO
A
HENRI MICHAUX**

con
l'Integrale dei cinque Quartetti
di
Giacinto Scelsi

eseguiti
dal
Quartetto Arditti

Irvine Arditti, primo violino
Alexander Balanescu, secondo violino
Levine Andrade, viola
Rohan de Saram, violoncello

Il quinto Quartetto, eseguito in prima assoluta,
è dedicato
"Alla memoria di Henri Michaux"

Giovedì 12 dicembre 1985 - ore 20,30
Villa Medici
(Salone della Loggia)
Viale Trinità dei Monti, 1 - Roma

con l'assistenza di Franco Tassinari, della RAI
dalla casa editrice "Le poème 2000"
con il patto editoriale dell'Espresso

Un testo totalmente "surrealista" (23).

Voglio ancora ricordare l'incontro avvenuto a Roma nel 1987 fra Scelsi e il poeta *Ghèrasim Luca*, il loro intenso dialogo attraverso i silenzi.

Noi solo comparse.

Due Poeti.

E dunque,

la cultura che corrispondeva a Scelsi era il surrealismo.

E la musica?

.....
di Scriabin, così come Sallustio lo era di Debussy. E di Scriabin non solo in quanto musicista, ma anche per le concezioni che Scriabin aveva del mondo, della filosofia, e, in particolare, della teosofia. Non gli parve quindi vero di avere a Ginevra un cliente come me. Tanto più che anch'io avevo una grande ammirazione per Scriabin che rappresentava proprio l'opposto dell'estetica estroversa e alquanto provinciale di Respighi e di quella neo-classica di Casella. In quanto a Pizzetti e Malipiero, la loro musica non era in grado di lasciare traccia alcuna, se non purtroppo nei loro allievi. Questo era il quartetto che imperava allora in Italia tutti lontanissimi da ciò che cercavo io. Con Köehler ho soprattutto parlato di musica ed in particolare della teoria che fu in parte anche di Goethe e di Steiner, quella della preesistenza dei suoni e dei colori, che si manifesterebbero allorché appaiono certe condizioni, ma non sono prodotti da esse. Teoria certo metafisica ma affascinante.

Köehler aveva conosciuto anche alcuni allievi di Scriabin — non ricordo più in qua (sic)

.....
 (il testo s'interrompe così).

Riporto tutto il brano in mio possesso (24). Si potrebbe ipotizzare l'inizio del frammento così "Egon Köhler era un ammiratore", tanto per dare un senso.

Sappiamo che Scelsi negli anni '20 aveva studiato composizione con *Giacinto Sallustio*. Lo ricordava come un omeone grande e grosso, estremamente sensibile. Raccontava che un giorno, durante una gita in campagna, alla vista di una contadina che sgozzava un pollo, era svenuto dall'emozione.

Si pensa che negli anni 1935 o 36 studiò dodecafonìa a Vienna sotto la guida di *Walter Klein*, un allievo di Schönberg. Un giorno mi disse che si era fermato solo tre giorni.

Eccone le conseguenze.

.....
J'ai même été à Vienne étudier la dodécaphonie avec Walter Klein, qui était l'un des élèves de Schoenberg. J'ai fait ça et plus je suis devenu malade. Bien sûr. C'est la conséquence normale. Lorsque quelqu'un peut rester des heures au piano sans savoir ce qu'il

fait, mais en faisant quand même quelque chose, c'est qu'il est animé d'une force hors du commun, qui passe à travers lui. Mais si vous la bloquez cela en songeant à un contrepoint ou à une résolution de septième, on n'arrive à rien. Je pensais trop. Depuis ce moment-là, je n'ai plus pensé du tout. Toute ma musique et ma poésie ont été faites sans penser (25).

.....

Formidabile.

Sul ritmo, l'armonia, il suono, la musica abbiamo i suoi scritti (26).

琴、棋、書、畫

Chin - Chi - Shu - Hua, i quattro elementi fondamentali base dell'educazione individuale nella tradizione cinese: primo, la *musica*, poi, nell'ordine, gli *scacchi*, le *lettere*, la *pittura*.

E poi

Il trascendentale, la mistica, l'esoterismo, la magia, l'occultismo, i tantra, lo yoga.

Tutte vie per la conoscenza.

Ma la conoscenza che corrispondeva a Scelsi era *Zen*. "Voyez-vous mon bon monsieur: ne pensez pas laissez penser ceux qui ont besoin de penser", gli disse un giorno un *clochard*, a Parigi, sotto un ponte (27) (fig. 10). Fondamentale nella vita di Scelsi.

Dopo i lunghi anni trascorsi a "cercare", ora, imparare a non pensare, avere il coraggio di cancellare tutto, arrivare al "vuoto".

Ritornare infine a quella condizione felice di quando, fanciullo, si sedeva al piano e "faceva suoni", dimenticando il tempo (28).

Zen.

Quella frase la ritroviamo ne "*L'homme aux chapeaux*", la sua autobiografia e nell'"*Octologo*", le sue massime di vita (29).

Scelsi, l'occidentale: *surrealismo*.

Scelsi, l'orientale: *zen*.

Una nuova disposizione mentale doveva ovviamente scombussolare tutti i rapporti creativi.

La ricerca non era più sul *cosa* fare ma sul *come*.

Un parallelo

Henri Michaux

Sono del 1955 le sue più drammatiche esperienze per trovare quell'"*automatismo psichico*" di cui si parla

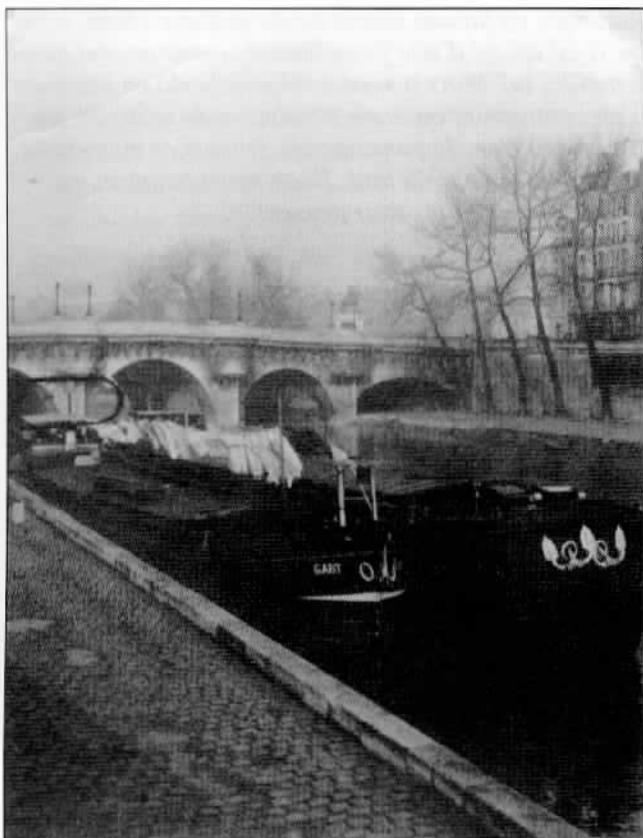


Fig. 10 - Un significativo immagine di un porto di Parigi in una cartolina spedita a G. Scelsi il 31/12/1951 da Roger Désormières, il direttore d'orchestra che aveva diretto "La nascita del verbo" a Parigi nel 1950. Probabilmente ne conosceva anche le abitudini.

nel I manifesto del surrealismo⁽³⁰⁾, attraverso gli allucinogeni; la mescalina⁽³¹⁾.

Queste sue incursioni agli estremi limiti dell'inconscio saranno documentate da una serie di disegni e da varie opere (fig. 11). La prima: "Miserable miracle"⁽³²⁾. La ricerca dello stesso "automatismo psichico", che corrisponde poi al "vuoto mentale" delle tecniche di meditazione Zen, Scelsi la cercherà in vari modi.

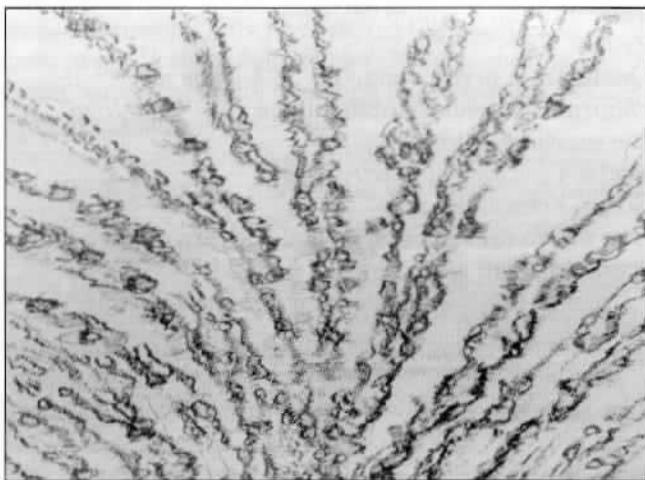


Fig. 11 - "Dessin mescaline" pubblicato sul catalogo della mostra "Michaux" alla Galleria d'Arte Selecta, Roma dal 12 aprile al 21 maggio 1956.

Parentesi

Spesso Scelsi ripeteva una frase che poteva sembrare polemica e che, in certe occasioni, è stata anche maldestramente fraintesa.

La riporto a memoria: "Non sono io che faccio la mia musica. La musica esiste già tutta, lassù! (guardando e puntando l'indice verso l'alto) Je suis seulement le facteur!".

Chiusa parentesi.

Come

Ma a come far trapelare, sul come mettere su una estensione materiale almeno qualche brano, qualche frammento di questa entropia di suoni, Scelsi non diede mai molta importanza. Si sapeva che, a volte, forniva dei materiali sonori a dei collaboratori e che questi nastri venivano analizzati e trascritti su carta. Questo non è mai stato un segreto. Così furono composte anche alcune opere letterarie (v. nota 21). Secondo me, le cose erano molto più complesse. Poi ho avuto una chiave di lettura in maniera inaspettata. In un ambiguo articolo uscito dopo la morte di Scelsi, l'autore, Vieri Tosatti, uno dei primi collaboratori nelle trascrizioni materiali delle musiche di Scelsi nel dopoguerra, indirettamente mi ha fornito delle indicazioni preziose⁽³³⁾.

L'autore di detto articolo parla di quattro frasi (dico io) "creative" di Scelsi.

Una *prima fase* in cui gli venivano fornite delle serie di puntini da cui trarre delle musiche. Ho ragione di pensare che in quell'epoca Scelsi frequentava dei medium e che, in qualche misura lo era lui stesso. Scritture medianiche. L'esempio riportato, con il quesito di pugno di Scelsi, è un'interrogazione geomantica (fig. 12).

.....

"Seconda fase. La fase improvvisativa al pianoforte. Scelsi

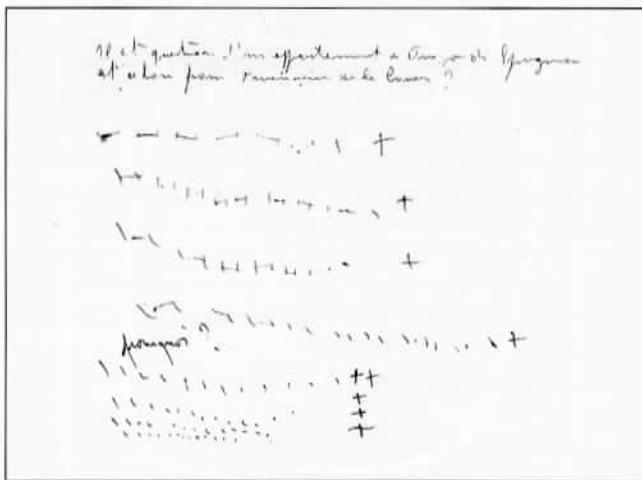


Fig. 12 - Schema di interrogazione geomantica. La scrittura in alto è di G. Scelsi - La scritta "pourquoi?" è di altra mano.

si metteva al pianoforte e suonava, cioè pestava come può pestare un ragazzo, quello che veniva veniva" (34).

Il tutto veniva registrato al magnetofono.
Ripeto una frase di Scelsi già riportata sopra:

.....
Toute ma musique et ma poésie ont été faites sans penser.

.....
Scelsi conosceva le tecniche orientali per entrare in *trance*, come del resto anche quelle occidentali. Personalmente ho assistito ad alcuni episodi in cui, in stato catalettico, raccontava avvenimenti di un antico passato, oppure improvvisava della musica. Un giorno io e il suo autista lo sorprendemmo che stava suonando con la tastiera del pianoforte coperta da un panno verde. Quando smise, fu come se si destasse da un sogno e, vedendoci allibiti ed anche un po' spaventati, ci disse: "Ricordatevi. Giacinto Scelsi suonava anche così".

Questi nastri esistono; alcuni brani sono stati trasmessi alla radio francese. Sono di estremo interesse.

Improvvisazioni trascendentali.

Terza fase. Scelsi usa in pratica lo stesso sistema creativo della seconda fase, solo con l'implemento di tastiere elettroniche; due "ondiole" strumenti in grado di riprodurre i quarti e gli ottavi di tono.

Chi è stato a casa sua, se le può ricordare, erano due piccole pianole, quasi ficcate sotto il pianoforte, usate come ripiani per carte e nastri magnetici. Con questo sistema sono state registrate quasi tutte le basi per le opere per grande orchestra.

Ho avuto solo un'occasione per ascoltare uno di questi nastri.

Aiôn.

Zoltan Pesko, prima del concerto tenutosi poi il 12 ottobre del 1985 a Colonia, venne a visitare Scelsi, penso, anche per chiedergli raggugli sul pezzo. Dopo cena, Scelsi gli fece sentire un nastro che lui seguì attentamente sulla partitura; poi discussero molto di questioni tecniche ed esecutive. Quando uscimmo era molto pensoso, poi mi chiese di che anno era il pezzo. *Millenovecentosessantuno.*

Commentò che era assurdo che una musica così non fosse stata mai eseguita. Gli chiesi se gli era stato utile l'ascolto di quel nastro, che a me pareva più un effetto di *rumore bianco*. Mi rispose che era stato fondamentale per capire il pezzo nella sua essenza. Ho avuto la fortuna di assistere al trionfo di quest'opera in "*création mondiale*". Era la prima volta che Scelsi ascoltava un suo pezzo per grande orchestra, di quella fase del suo lavoro.

Era molto emozionato.

Il suo commento è stato: "*È la prima volta che sento qualcosa di mio eseguito in maniera impeccabile*". Colonia, 1985 (35).

Ma seguiamo con le fasi.

.....
C'è poi una quarta fase, forse la più strana, la fase astratta, chiamiamola così. Nel 1966... ..Allora lui mi faceva dei disegni, dei disegni molto semplici, un quadrato, un cerchio (36).

.....
Ci possono essere due spiegazioni; o erano schemi del tipo di quelli usati per la musica elettronica, per intenderci, onde triangolari, onde a dente di sega, onde quadrate, onde sinusoidali, o schemi come si possono vedere in un frammento usato per la copertina di un "book" degli anni '60, che raccoglie recensioni e programmi di sala, (fig. 13), oppure delle figure elementari tipiche della pittura zen. Una sequenza di queste figure è riprodotta nell'ultimo libro di poesia "*Cercles*" (37). Nella parte inferiore di una lettera di Scelsi, ho trovato delle figure geometriche tracciate in maniera maldestra: (fig. 12).

Vorrei far notare che le figure superiori sono tracciate a matita, il tratto è indeciso ed emotivo, le figure in basso sono come copiate dalle prime con una matita rossa, quindi in un secondo momento, il tratto è più deciso, più conscio.

Come saperne di più?

Personalmente vorrei aggiungere una quinta alla traccia così utile del M^o Tosatti.

Negli ultimi anni Scelsi a volte improvvisava dei

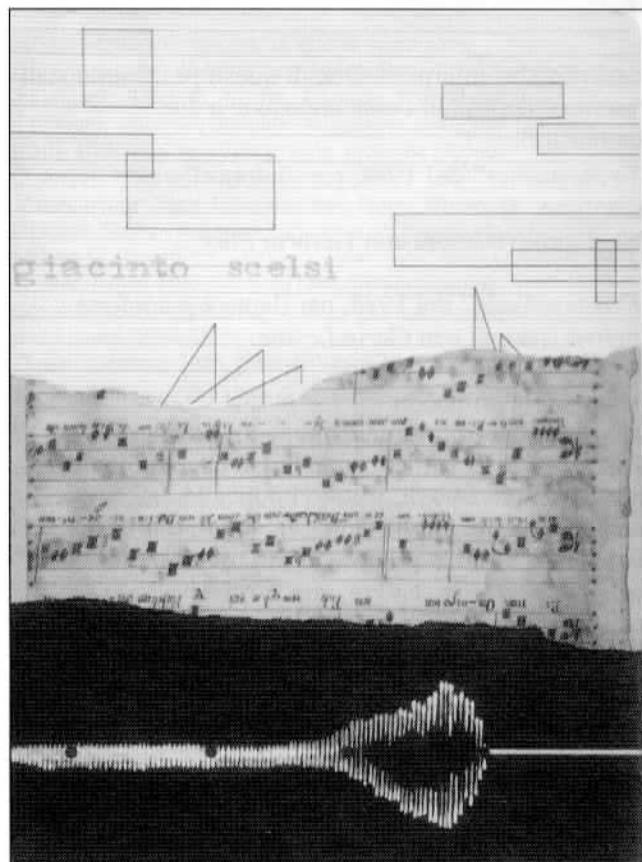


Fig. 13 - Copertina di un "book" che raccoglie programmi di sala e recensioni sui concerti fino agli anni '60. Si tratta di un collage composto da 3 frammenti: una partitura elettronica, una annotazione gregoriana, una imitazione di spettro sonoro.

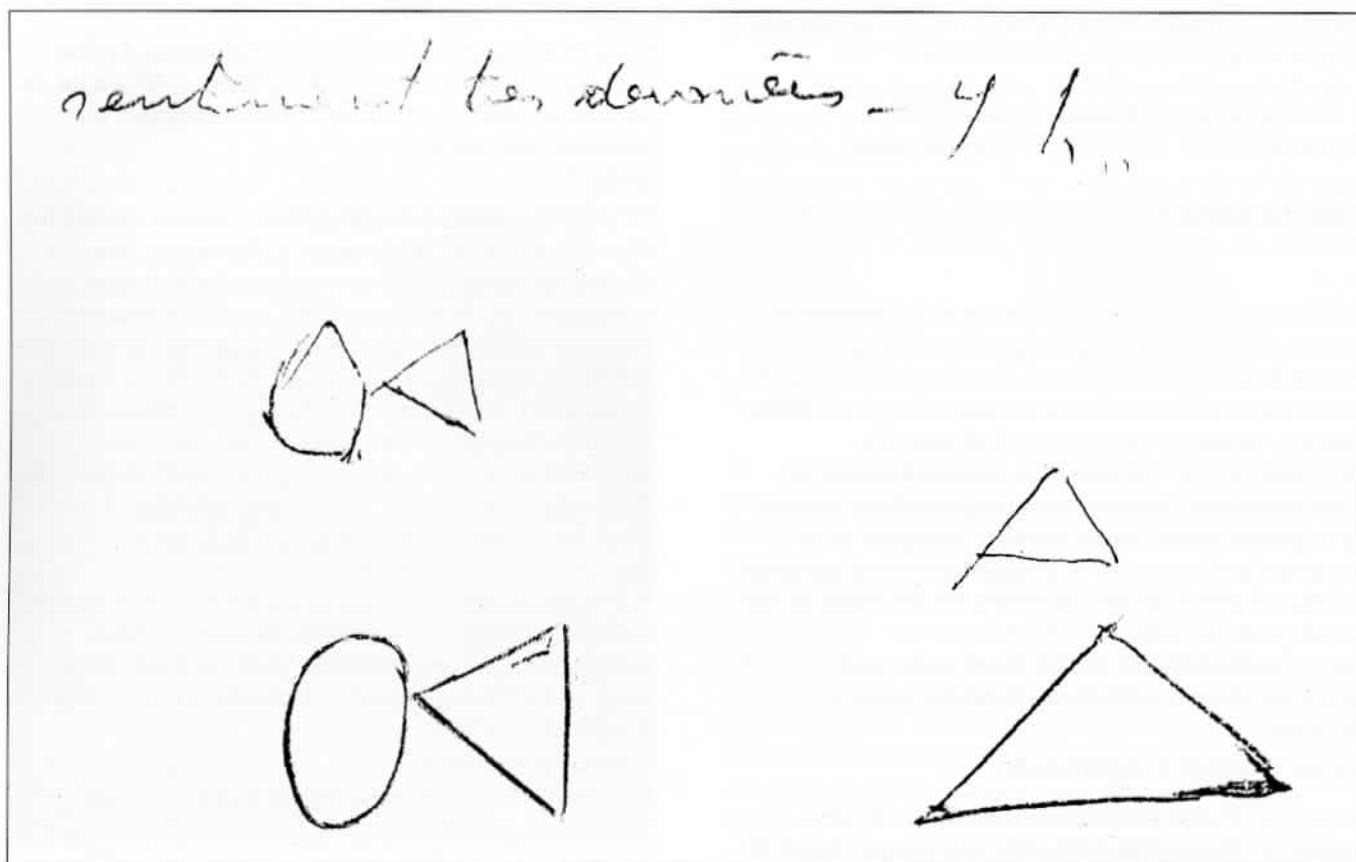


Fig. 14 - Grafici "automatici" di Giacinto Scelsi.

pezzi con altri interpreti. Due di questi pezzi sono stati trascritti e depositati come creazione a due compositori:

"*To the master*" del 1974, per violoncello e pianoforte.

Due improvvisazioni con *Victoria Parr*.

"*Krisna e Rada*" del 1986, per flauto e pianoforte.

Improvvisazioni con *Carin Levine*.

Parlerò della prima.

Victoria Parr arrivava dall'India, dove aveva vissuto in un *ashram*. Era americana, lunghi capelli biondi, andava sempre a piedi, il suo violoncello davanti, come uno scudo. Le vie del caso la portarono da Scelsi. Un giorno le propose di improvvisare insieme qualcosa; non se la sentiva, non si riteneva in grado. Scelsi la invitò a non preoccuparsi, di fare il vuoto e di cercare di mettersi in contatto con il suo maestro yoga, laggiù, in India.

Si mise al piano e ...

To the Master è lo yoghi.

Victoria Parr, sentita la registrazione, si impressionò. Sparì.

.....

Surrealismo, n.m. Automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale

del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale (38).

.....

Forse non si può parlare di musica surrealista.

Forse si può parlare di una maniera surrealista di fare musica.

Questo solo volevo suggerire.

.....

Je suis bouddhiste. Si personne ne veut jouer ma musique, qu'on ne la joue pas. Que l'on continue à ne pas la jouer. Cela m'est bien égal. Ici en Italie, la Rai ne fait rien. On ne m'a jamais enregistré. Je suis allé en France. Les italiens ont un esprit tout à fait opposé au mien. Ils sont matérialistes, en général.

La transcendance ne les intéresse pas, alors que je ne vis que pour cela. Je ne suis pas un compositeur. Compositeur veut dire mettre une chose avec une autre. Je ne fais pas cela. On arrive par la négation à quelque chose. Il y a toute une technique. Tu n'est pas cela, tu n'es pas cela non plus. Tu es ton corps? Non je ne suis pas mon corps, car mon corps était autrement il y a cinq ans. Donc je ne suis pas mon corps. Tu es tes affections, ton sentiment? Non, ils ont tout à fait changé depuis longtemps. Tu es ton intellect? Non, je pensais ainsi. Mais aujourd'hui je pense tout à fait autrement. Alors, qu'est-ce que tu es? Eh bien, ce qui reste... (39).

Note

1) Nel volume di *Adriano Cremonese* "Giacinto Scelsi - Prassi compositiva e riflessione teorica fino alla metà degli anni '40" Quaderni perugini di Musica contemporanea.-1.

Ed. Epos, Palermo 1992, a pag. 83 si legge:

"a) *Extraits de son journal (1928)*

Roma - Venezia, *Le parole gelate*, 1983

(La data di questo scritto appare tuttavia fortemente dubbia)".

2) Queste registrazioni furono fatte nel febbraio del 1987, da *Frank Mallet, Marie-Cécile Mazzoni e Marc Texier* per Radio-France/France-Musique. Pur essendo presente alle registrazioni, non ho voluto citare a memoria i brani che mi interessavano per questo articolo e mi sono avvalso di una trascrizione gentilmente fornitami da *Frank Mallet* che qui ringrazio.

3) Per iniziativa di *Jean Cocteau* e proseguendo taluni ideali di *Erik Satie* (1866-1925), si era formato a Parigi, nel 1917, il "gruppo dei sei" in aperto contrasto con la musica impressionista. Era formato da *Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre*. In una occasione, Scelsi mi dichiarò il suo totale disinteresse per la musica di quel gruppo.

Le groupe des six n'a été
qu'un groupe de six amis dont le seul
plaisir était de se rejoindre et travailler
ensemble. Il n'a jamais été une école
mais un mouvement. C'est pourquoi
je suis fier d'avoir toujours été son
porte paroles.
Jean Cocteau

Nota manoscritta di *Jean Cocteau* per la mostra "Les six" organizzata nel dicembre del 1951 a Parigi nella sede del C.D.M.I.

4) Questo quaderno fa parte dell'archivio de "le parole gelate". Si tratta di una raccolta di aforismi e brani di vari autori. La maggioranza sono di *Jean Cocteau* e sono tratti dalla rivista "Le coq et l'arlequin - notes autour de la musique", del 1918 ripubblicati poi sotto il titolo di "Le rappel à l'ordre", Paris 1926; altri sono tratti da "Le mystère laïc", Paris 1928. Voglio esprimere la mia gratitudine ad *Alberto Boatto*, per le sue preziose informazioni.

5) Per una migliore comprensione di quanto verrà detto in seguito, voglio riportare la seguente frase di *Jean Cocteau*:

"A forza di non potermi situare in nessuna scuola, né fabbricarmene una, l'opinione pubblica ammalata di etichette me le appiccica tutte sulla schiena. È così che ho rappresentato Dada agli occhi dell'estero, mentre ero la bestia nera dei dadaisti".

Da "Di un ordine considerato come una anarchia" pubblicato in: *Jean Cocteau - Il richiamo all'ordine*, Torino 1990, a cura di Paola Dècina Lombardi.

6) A proposito degli scacchi, vorrei ricordare due nomi: il dadaista *Marcel Duchamp* e il neodadaista *John Cage* (quest'ultimo grande amico di Scelsi) ambedue dei veri cultori di quest'arte.

7) Giacinto Scelsi, *Chemin du cœur*, per violino e pianoforte, 1929.

8) Tristan Tzara, *Indicateur des chemins de cœur* - Paris 1928. Con tre acqueforti di Marcoussis.



Copertina di *Louis Marcoussis* per: *Tristan Tzara - Indicateur des chemins de cœur*, Paris 1928.

Penso che "chemins de cœur" sia un calambour di "chemins de fer", in Scelsi il *de* diventa *du*, cambiando sostanzialmente il significato della frase.

9) Cfr. nota n. 2.

10) Le versioni conosciute di questa opera sono: Giacinto Scelsi - *Rotativa* per: 3 pianoforti, 4 flauti, 4 oboi, 5 clarinetti, 4 fagotti, 4 corni, 4 trombe, 6 tromboni, tuba, 4 timpani, xilofono, campana, tamburino, triangolo, tam-tam, piatti, grancassa, incudine grande, incudine piccola, (3 percussionisti), 2 arpe, organo, archi.

1^a esecuzione: Paris 1930, direttore *Pierre Monteaux*.

Giacinto Scelsi - *Rotativa*, riduzione per pianoforte solo, 1930. Milano G. Ricordi e C. 1933.

1^o esec. Roma 1931, pianista *Ornella Santoliquido*.

Giacinto Scelsi - *Rotativa*, versione per due pianoforti e percussioni, 1944-45.

1^a esec. Losanna 1945, pianisti *Nikita Magaloff e Maurice Perrin*.

11) Nell'edizione del 1933 di *Rotativa*, pubblicata da Ricordi, a pag. 2, è riportato il seguente epitaffio:

"The keen impassioned beauty of a great machine"

(*Rupert Brooke*).

Riporto una recensione uscita a Parigi nel 1930:

G. SCELSEI

Rotativa (1^{re} audition)

Cette œuvre qui est donnée en première audition à ce Concert, a été écrite en 1930, par Scelsi, un des plus jeunes compositeurs de l'Ecole italienne contemporaine.

L'auteur a été inspiré par ce vers de Rupert Brooke: (sic)

"The Keen impassioned (sic) beauty of a great machine", qui pourrait se traduire à peu près par:

"La vive beauté inhumaine d'une grande machine".

12) Giacinto Scelsi/Luciano Martinis - Due frammenti di dialogo. Riv. "i suoni, le onde..." n. 2, 1991.

13) V. nota n. 12.

14) André Breton, "Manifeste du surréalisme", Kra-Paris 1924. Di questo manifesto in Italia si ebbe notizia solo nel 1925, tramite una recensione di G.B. Angioletti, sulla rivista "Il convegno".

15) Marcel Jean - "Autobiografia del surrealismo", Editori Riuniti, Roma 1983.

"Niente musica" fa parte di una serie di manoscritti originali francesi di *de Chirico*, provenienti dalla collezione di Paul Eluard, oggi conservata presso la Biblioteca del Museum of Modern Art di New York. Sono già stati pubblicati nel 1955 in traduzione inglese in Y.T. Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York.

Niente musica. La musica non può esprimere il *ne plus ultra* della sensazione. Con la musica non si sa mai di che cosa si tratta e dopotutto quando s'è ascoltato un brano di musica, fosse pure di Beethoven, di Wagner, di Rossini o del signor Saint-Saëns, ciascuno ha il diritto di dire: "Che cosa vuol dire?". Nel quadro profondo, al contrario, ciò è impossibile. Si *deve* tacere quando lo si penetra in tutta la sua profondità, quando si svolta l'angolo di tutti i suoi muri e non soltanto di quei muri. Allora la luce e le ombre, le linee, gli angoli incominciano a parlare e anche la musica si fa sentire, quella musica nascosta che non si ode. Ciò che io ascolto non vale nulla, non c'è altro se non ciò che i miei occhi vedono quando sono aperti e più ancora quando sono chiusi. Nella musica non c'è mistero, ed è per questo che la musica è l'arte che piace di più agli uomini, quella in cui essi trovano sempre più sensazioni.

(trad. di Alfio Fune).

Questi testi sono stati scritti fra il 1911 e il 1914.

16) Per approfondire questo argomento vedi: Michel Carrouges, "Le surréalisme à l'écoute", *La revue musicale*, n. 210, 1952.

17) Stéphane Mallarmé, "Le livre instrument spirituel" da *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

18) Nel concerto di "Musica contemporanea" del 1938 alla Sala Capizucchi, viene eseguito "L'oracle" per pianoforte e baritono, su testo di Jean Cocteau. Baritono L. Bernardi, pianoforte F. Molinari. Quest'opera non appare in nessun catalogo fino ad ora pubblicato. (Giacinto Scelsi/Luciano Martinis "Due frammenti di dialogo"; intervista di Stefania Gianni a Goffredo Petrassi, *i suoni, le onde...* n. 2, 1991).

Ecco il testo dell'Oracle di Jean Cocteau:

JEAN Qui été plus aimé que moi?
 ATHENA Personne.
 JEAN Qui a été plus hai que moi?
 ATHENA Personne.
 JEAN Et toi que penses-tu de moi?
 ATHENA Je suis née grecque. Je suis l'ainée. J'ai le nez grec, le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité. Je suis la cruelle crue elle. L'aile des rues et des ruelles. Mes mensonges c'est vérité. Sévérité même en songe. Je suis le mythe, la railleuse. La mitre à yeux, l'amie trahie. La lance affront, le front à lance. Je suis la moëlle, je suis le sort; de moi l'art sort à ressort. Je dis: L'art meut l'arme des larmes. Le rail du mythe...

JEAN Et moi? que penses-tu de moi?
 ORACLE Tes cris, même sous les tortures.
 Sont cris écrits l'orgueil aidant. La mer se change en écriture.
 Dès qu'on jette l'ancre dedans.

19) Cfr. nota n. 2.

20) Cfr. nota n. 4.

21) Luciano Martinis "Il poeta nell'armadio", *i suoni, le onde...* n. 1, 1990.

22) André Peyre de Mandiargues "Scelsi", *i suoni, le onde...* n. 2, 1991.

Riv. *Le parole rampanti*, n. 2 - 1° sem. 1985. Numero interamente dedicato a Giacinto Scelsi in occasione del suo 80° compleanno.

23) *Il sogno 101 - Il parte, Il ritorno, Le parole gelate* - Roma-Venezia, 1982. Scelsi non volle il suo nome in questo libro, ma lo volle contrassegnare con il suo segno, un cerchio sopra una retta.

24) Con tutta probabilità si tratta di una pagina de: Giacinto Scelsi *Il sogno 101*, inedito.

25) Cfr. nota n. 2.

26) "Sens de la Musique" (prima versione), in *i suoni, le onde...* Rivista della Fondazione Isabella Scelsi, n. 2. Roma, dicembre 1991, pp. 14-18. (Il testo risale ai primi mesi del 1942).

Évolution de l'harmonie, a cura di A. Cremonese, Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992. (Il testo risale al 1942).

Évolution du rythme, a cura di A. Cremonese. Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992. (Il testo risale al 1942).

"Sens de la musique", in *Suisse contemporaine*, n. 1. Losanna, genn. 1944, pp. 31-38. Ora anche in Giacinto Scelsi. *Musik-Konzepte*, n. 31, a cura di H.-K. Metzger e R. Riehn, Monaco, 1983, pp. 3-9 (traduzione tedesca a cura di H.-K. Metzger col titolo "Sinn der Musik"), e in Giacinto Scelsi, a cura di A. Cremonese. Roma. *Nuova Consonanza-Le parole gelate*, 1985, pp. 7-12 (testo originale francese).

Son et musique (1953-54). Roma-Venezia, *Le parole gelate*, 1981. *Art et connaissance* (1953-54). Roma-Venezia, *Le parole gelate*, 1982.

27) Presumo che questo incontro avvenne fra il 1948 e il 1952, periodo di cui non si conosce nessuna composizione musicale.

28) *Dès l'âge de trois ans, trois ans et demi, j'ai commencé à improviser au piano. C'était ce que c'était. A cette époque-là, il n'y avait pas d'enregistrement possible. Mais je me précipitais sur n'importe-quel piano et je tapais dessus, avec mes poings et même avec mes pieds. Mais personne ne m'a jamais dit: "Mais qu'est-ce que tu fais, tu casses le piano?" Les gens venaient et étaient assez étonnés pour ne pas m'arracher du piano. Une personne l'a fait, — c'était une gouvernante —, je lui ai cassé la tête avec un gros bâton. Elle a dû rester à l'hôpital assez longtemps. Elle m'avait arraché du piano. J'ai eu un choc terrible. Je ne savais pas du tout ce que je faisais. J'étais en transe, hors de moi. Elle ne le savait pas.*

.....

Cfr. nota n. 2.

29) (Luciano Martinis), cenni biografici, senza titolo nel catalogo delle opere di Scelsi a cura delle Edizioni Salabert, Parigi, sett. 1984.

.....

Paris

concerts

(œuvres qui ont laissé des traces dans les fissures)

ponts

(conversations, avec des clochards, volées par le courant)

.....

(Giacinto Scelsi), *L'homme aux chapeaux*, Roma, *Le parole gelate*, 1985.

(Giacinto Scelsi), *Octologo*, Roma, *Le parole gelate*, 1987.

30) André Breton, op. cit.

31) L'uso di droghe a fini creativi non era certo una novità. Basta ricordare, fra gli altri, Coleridge, *De Quincey*, Baudelaire, Rimbaud, Antonin Artaud ed infine Gilbert-Lacomte e René Daumal, del gruppo "Grand jeu", che portarono all'estremo questo tipo di esperienze.

32) Henri Michaux, *Miserable miracle*, 1956.

Gli altri libri di questa fase sono:

L'infini turbulent del 1957, *Connaissance par les gouffres*, del 1961, *Les grandes épreuves de l'esprit*, del 1966.

33) Vieri Tosatti, "Giacinto Scelsi, c'est moi" in *Il giornale della musica*, anno V, n. 35, gennaio 1989.

34) Vieri Tosatti, art. cit.

35) Giacinto Scelsi, "Quattro episodi di una giornata di Brahma", per sei percussionisti, timpanista e orchestra.

Prima esecuzione: Colonia 12 ottobre 1985 (dir. Zoltan Pesko). Questo concerto fu organizzato da Wolfgang Becker per la WDR, nell'ambito del programma "Musik der Zeit II".

36) Vieri Tosatti, art. cit.

37) Giacinto Scelsi, "Cercles", Roma, *Le parole gelate*, 1986.

38) André Breton, op. cit.

La traduzione è di Alfio Fune da Marcel Jean, op. cit.

39) Cfr. nota n. 2.

Stefania Gianni

A colloquio con Heinz-Klaus Metzger

D.: Vorrei che lei spiegasse perché, riprendendo il titolo di Baumeister⁽¹⁾, definisce Scelsi "l'ignoto nella musica".

R.: Secondo la teoria di Baumeister, il pittore o l'artista ha una conoscenza a priori di ciò che vuole realizzare e quindi può non realizzarla. Soltanto se non riesce a realizzare le sue intenzioni arriva a qualcosa di originale, cioè di nuovo, perché uno scopo predefinito è per definizione conosciuto. Perlomeno conosciuto dall'artista che sa quel che vuole e se è tecnicamente in grado di realizzare il suo progetto farà necessariamente qualcosa di epigonale, ovvero di già conosciuto. Invece, nel caso dell'artista originale si sviluppano delle forze proprie all'opera non controllabili o controllabili soltanto relativamente dall'artista: ne risulta perciò una deviazione rispetto al progetto iniziale, che esisteva prima, e il lavoro finisce nell'ignoto, ovvero con un risultato che nessuno, neanche l'artista stesso, era in grado di prevedere o di volere intenzionalmente. Senza questa deviazione, che Baumeister ha definito "l'angolo creativo", non sarebbe mai avvenuto qualcosa di nuovo nella storia dell'umanità, perché le nostre intenzioni (e questo vale anche per le menti più inventive e originali), mirano necessariamente a qualcosa di conosciuto: vogliamo questo e non quest'altro...

D.: Queste forze che si sprigionano che cosa sono? Scelsi stesso affermava di essere in contatto con forze esterne alla sua persona; quella a cui fa riferimento questa particolare teoria, crede che siano tali o che la persona riesce in qualche modo a svilupparle?

R.: Sì, ci devono essere delle forze estranee alla persona: che cosa siano è un altro problema. Io personalmente non ho esperienze diciamo mistiche come ha avuto Scelsi e qualche altro artista, a me mancano. Io sono abituato ad una analisi storica partendo soprattutto dalla filosofia di Hegel, che conosce bene queste "forze obiettive", come lui le chiama per differenziarle dal fattore oggettivo e che poi Marx ad esempio ha identificato con la realtà sociale. Ci sono state diverse interpretazioni nel corso degli ultimi duecento anni di queste forze o tendenze: anche nella filosofia della musica moderna Adorno parla delle tendenze obiettive storiche del materiale

musicale proponendo che il materiale del compositore abbia una sua tendenza storica autonoma ed indipendente dall'intenzione dell'artista. C'è poi una interazione complessa fra l'intenzione soggettiva del compositore e la tendenza obbiettiva del suo materiale. Dunque queste forze estranee al soggetto compositivo hanno ricevuto interpretazioni diversissime: mistiche, come la pensava Scelsi e come doveva pensarlo, almeno in un certo momento anche Schoenberg, se ricordiamo la "scala di Giacobbe", ma ci sono anche interpretazioni diciamo idealiste, come quella di Hegel, dell'Idealismo tedesco o addirittura materialiste come quella di Marx.

D.: Qual è, allora, il legame di Scelsi con la storia, con il percorso storico della musica nei primi anni del secolo ed in che modo si è poi sviluppato questo rapporto?

R.: Niente, niente cade dal cielo! La storia c'è sempre. La lingua, per esempio che adoperiamo adesso per conversare, non è una invenzione nostra, è una cosa preesistente storicamente, che abbiamo dovuto imparare. Tutte le lingue esistenti sulla terra hanno una loro storia e non sono sistemi di comunicazione inventati da noi. La stessa cosa è vera per la musica: gli strumenti, le scale, tutti questi elementi, diciamo pure il materiale preesistente alla composizione, esiste storicamente e all'inizio qualsiasi compositore non può fare altrimenti che interessarsi a quel che già esiste. Ogni compositore è nato, si è formato in una determinata situazione storica e deve conoscerla e prenderne coscienza. Dunque questa prima fase di Scelsi è interessantissima proprio come testimonianza di questo processo: la presa di coscienza e la conoscenza di una determinata situazione storica che era quella in cui si è formato; un processo inevitabile. È uscito da pochi mesi un nuovo libro di Cremonese, che tratta del lavoro compositivo e teorico del primo Scelsi fino alla metà degli anni '40⁽²⁾. Perché proprio quel periodo? Perché è ora di trattare finalmente quella fase trascurata: quello che viene dopo, che è considerato da noi il vero Scelsi, è stato al centro di riflessioni, relazioni teoriche, ed anche se sono poche le pubblicazioni, sono abbastanza esaurienti per capire l'importanza capitale del libro di Cremonese. Si deve considerare la situazione in cui interviene l'*opus*: a

che punto siamo con la conoscenza della musica e del pensiero di Scelsi? Il libro dimostra che lui anche non è cascato dal cielo ma è cresciuto sulla terra e rintraccia come comincia e si è sviluppato fino alla metà degli anni '40 il suo lavoro creativo. Apre finalmente una porta terrestre sul fenomeno Scelsi e mostra una via controllabile, analizzabile, per ridurlo a parametri razionali, controllabili, e quindi quale sia la genesi della sua musica.

D.: *Si, anch'io ho letto questo testo ed ho seguito la sua presentazione a Roma* ⁽³⁾. *Ma secondo lei, se Scelsi si fosse fermato alle composizioni della metà degli anni '40, come sarebbe stato considerato?*

R.: Se soltanto Scelsi si fosse fermato qui sarebbe stato un importante compositore, ma di una importanza relativa.

D.: *Forse più accettato...*

R.: Certo, ma non avrebbe questa importanza imparagonabile che ha. Nel vero Scelsi io ho visto uno dei massimi compositori della musica che ha operato una rivoluzione nel pensiero musicale delle più radicali.

D.: *Durante la presentazione del libro, prendendo spunto dalle considerazioni di Cremonese, lei ha illustrato i rapporti della musica di Scelsi con il futurismo, la dodecafonia, eccetera, ed ha anche fatto un collegamento con Messiaen ed altri autori che sono stati in qualche modo anticipati da Scelsi.*

R.: Sì, certo! Cremonese lo dimostra: questo *Poema sinfonico*, per tre pianoforti, ottoni e percussioni ⁽⁴⁾ (deve essere del '29) dimostra uno Scelsi diverso da quello che conoscevamo, affascinato dalla civiltà delle macchine, tutto ad un tratto ispirato da composizioni di Mossolov, un futurista ucraino dell'epoca, dalla sua *Fonderia d'acciaio*, o da *Rugby e Pacific 231* di Honegger: queste sollecitazioni del fascino che a quell'epoca avevano le macchine meccaniche ispirarono le sue prime grandi composizioni. Oppure l'ispirazione veniva da Debussy, Skrjabin e Berg (non dimentichiamo che Scelsi aveva studiato a Vienna musica dodecafonica): Cremonese fa una analisi molto dettagliata dimostrando l'interrelazione diretta fra i *Quattro poemi*, per pianoforte ⁽⁵⁾ di Scelsi e la *Sonata op. 1*, per pianoforte di Berg. Nel secondo di questi poemi per pianoforte, viene ripresa addirittura la struttura intervallica di quella sonata e, come la acuta analisi di Cremonese ci fa osservare, viene proposta una organizzazione ritmica in cellule, nel senso di Messiaen che, per quello che so, sono state elaborate in seguito. È stupefacente vedere in questa opera precoce di Scelsi la struttura tecnica di Messiaen. Una cosa che non sapevo prima. Quando ho ricevuto il libro mi è quasi cascato dalle mani perché

ho visto una anticipazione della tecnica ritmica che Messiaen ha sviluppato nel suo libro "*Technique de mon langage musical*" ⁽⁶⁾; ma vediamo poi che gli esempi musicali del testo parlano chiaro ed è senza dubbio una grande scoperta.

Questo concetto delle cellule ritmiche può essere applicato al lavoro di altri compositori, naturalmente non a tutti, ma in modo particolarmente stringente al lavoro del primo Scelsi, ed è qui che le analisi di Cremonese sono molto convincenti. È una tecnica che Scelsi ha adoperato prima di Messiaen anche se il concetto è di quest'ultimo.

Naturalmente Messiaen non poteva conoscere la musica di Scelsi e sapere che esisteva qualcuno che lavorava già con questo metodo all'epoca in cui ha formulato il suo pensiero. Allora nessuno sapeva di Scelsi, un'ignoranza perdonabile in questo caso; non si può rimproverare a Messiaen di non averlo conosciuto in quel momento, cioè negli anni '30-40. Cremonese mette in risalto anche la derivazione del *Primo Quartetto* di Scelsi dalla *Lyrische suite* di Berg e con ciò dimostra esattamente che Scelsi è cresciuto nella storia musicale di questo secolo, sulla terra, prima di sviluppare il suo misticismo, ma qui ci muoviamo su un terreno ancora allo studio degli esperti. Poi ci sono problemi filologici dell'ultimo Scelsi con i nastri e la musica trascritta sulla carta.

D.: *Le prime partiture presentano un tipo di scrittura tradizionale, un linguaggio piuttosto classico...*

R.: Sì, certo. Questa prima parte dell'opera di Scelsi è relativamente tradizionale. Dunque se Scelsi si fosse fermato lì sarebbe uno dei tanti compositori interessanti di quell'epoca e non di più.

D.: *A che anno risale la sua conoscenza personale di Scelsi?*

R.: La mia conoscenza personale di Scelsi ha avuto un ritmo un po' strano. Ho conosciuto Scelsi nel gennaio del '59 a Roma. Mi trovavo in Italia per la prima volta: io, Cage e Bussotti facevamo una piccola *tournee* per eseguire opere per pianoforte di Cage. Mi ricordo di tre concerti: a Padova, a Roma e a Firenze. Dopo quello di Roma ci fu un ricevimento della Filarmonica Romana dove era invitato anche Scelsi e mi ricordo che fu Franco Evangelisti a presentarci. Fu l'occasione per stabilire una conoscenza personale. Poi per tanto tempo non l'ho più rivisto ma ero al corrente del suo lavoro grazie a Rzewski ⁽⁷⁾ che mi mostrava sempre le sue nuove partiture quando ero a Roma. Ma un contatto personale, dopo questa presentazione del '59 non c'era più stato. Soltanto negli anni settanta, durante un mio soggiorno veneziano (quell'anno Scelsi aveva una esecuzione importante alla Biennale di Venezia ⁽⁸⁾), l'ho incontrato per caso, in una calle, l'ho riconosciuto subito e con mia sorpresa anche lui. Mi ha chiesto:



Copertina del volume Musik-Konzepte, n. 31, *Giacinto Scelsi*, a cura di *Heinz-Klaus Metzger* e *Rainer Riehn*, Monaco, 1983. Di solito questa collana porta in copertina il ritratto del musicista a cui il numero è dedicato, in questo caso, per l'avversione di Giacinto Scelsi a divulgare la propria immagine e a farsi fotografare, vi è riprodotto il suo simbolo, una linea retta con sopra un cerchio.

A pag. 19 segnalibro dell'edizione italiana dello stesso volume curato da Adriano Cremonese, Roma, "Nuova Consonanza - Le Parole gelate", 1985.

"Come stai?", poi è seguita una breve conversazione e quindi mi ha dato un appuntamento per l'indomani, per parlare un po'. Io ero molto sorpreso che dopo tanti anni, mi avesse riconosciuto subito, sapesse chi ero e ricordasse il mio nome. In un periodo così lungo si cambia anche la fisionomia, l'aspetto esteriore che è sottomesso allo scorrere del tempo. Non trovo Scelsi cambiato, per niente! Io invece lo ero molto di più, ma Scelsi mi riconobbe e da allora cominciò una vera frequentazione.

D.: *Dopo come si è sviluppato questo vostro rapporto, nel senso che, a parte l'amicizia, l'aver potuto conoscere in maniera più completa le partiture di Scelsi, è stato qualcosa che ha almeno in parte influito sul suo lavoro?*

R.: Sì, il mio pensiero sulla musica è stato determinato in parte dalla produzione di Scelsi, poiché essendo un

teorico della musica non posso ignorare i fenomeni capitali nel campo della composizione musicale: è il mio mestiere prenderne coscienza, tentare di capirli e interpretarli e, siccome io vedo le cose in termini di una certa filosofia della storia, il mio modo di comprendere poi i fenomeni vuole dire inserirli storicamente.

D.: *In questo percorso storico come si può collegare un compositore che in fondo sembra non avere quasi più legami con la storia?*

R.: Sì, e questo è vero anche di Cage. Cage ammirava Scelsi più di tutti; l'ammirazione quasi esclusiva per Scelsi era una cosa che Cage andava ripetendo continuamente. Le rivoluzioni musicali in questo secolo sono state abbastanza profonde, magari più profonde dell'ultima grande rivoluzione. La sola paragonabile sarebbe veramente l'introduzione della polifonia nella musica dell'occidente, mille anni fa. Una rivoluzione come quella di Scelsi o di Cage sono molto più radicali di quella di Schoenberg. Nel caso di Schoenberg si trattava di un nuovo modo di organizzare il materiale del linguaggio musicale, cioè i rapporti fra i suoni. Scelsi deve aver capito ad un certo punto che sviluppando ancora e ancora i rapporti fra i suoni non si arrivava a niente. Si può farlo in modo sempre più complesso ma è un vicolo cieco: la sua intuizione fu di riconcentrarsi sul suono stesso e di trasferire il lavoro compositivo all'interno del suono. Scelsi parlava ad esempio della qualità sferica del suono prima ancora che se ne scoprisse la sfericità. Cercava di trovare termini razionali per descrivere quel che faceva, una cosa che ha probabilmente vissuto in modo diciamo mistico, ma nei tentativi di comunicazione discorsiva, su queste sue scoperte e vicende interiori era molto razionale, di una logica stringente.

D.: *Allora quando si è trovato di fronte ad una partitura come i Quattro pezzi su una sola nota⁽⁹⁾ cosa ha pensato? Come ha affrontato lo studio di queste pagine che rappresentavano un'assoluta novità?*

R.: Scelsi ha scritto una musica non più basata, come era sempre stato nel mondo occidentale, sui rapporti fra i suoni, ma su rapporti interni dei suoni: questo sviluppo è cominciato e si è acuito nei pezzi su una nota sola per orchestra; una sola nota veniva lavorata elaborando le diversità timbriche, le intensità, i ritmi interni. Ritengo questa partitura come una cosa assolutamente incommensurabile in confronto a tutta la musica esistente fino a quel momento, ma allo stesso tempo anche come conseguenza logica quasi inevitabile dell'empasse in cui era finito il serialismo.

D.: *Lei pensa che ci sarebbe stato qualcosa di nuovo in ogni caso?*

R.: Sì, di assolutamente nuovo come l'inizio di una nuova era, di una nuova epoca.

D.: *Una sua affermazione mi ha colpito, che la semplificazione, intervenuta con grande anticipo nella musica di Scelsi, oggi è di moda. Che significato ha per la musica contemporanea?*

R.: È un impoverimento, su tutti i fronti ed ora è addirittura una moda nefasta. Ci sono tanti fattori obiettivi oggi per rendere la gente stupida, a cominciare dalla televisione, la musica leggera e tutte queste cose che rappresentano dei poteri enormi e che debbono anche avere un senso, penso. Se il mondo sta per finire, per motivi ecologici, politici, la catastrofe sociale della quasi totalità del globo, tutto ciò deve accadere sotto narcosi. Noi dell'Europa occidentale viviamo ancora in una situazione molto particolare, privilegiata, quasi idillica, ma la fine del mondo che si prepara artificialmente, con mezzi tecnici, e che richiede sforzi enormi da tutti, perché tutti collaborano, questa fine del mondo deve avvenire sotto narcosi, altrimenti sarebbe inaccettabile. La gente si ribellerebbe e questa è la funzione della televisione, della musica leggera, questo martellamento sulle teste per obnubilare le coscienze, per distruggere i cervelli. Del resto il fatto che la Terra non esisterà per sempre è una cosa conosciuta da tanto tempo. Le religioni lo sapevano prima della scienza.

D.: *In che situazione versa dunque la musica contemporanea?*

R.: In questo momento mi sembra che la situazione non sia molto promettente. È morto Scelsi, ma anche Nono, Cage, Feldman, Messiaen. Xenakis ho sentito dire che sta molto male. La situazione è tremenda. Però c'è una cosa molto strana: le ultime cose di Cage e anche le ultime cose di Nono rassomigliano molto, sotto certi aspetti, all'ultimo Scelsi, dei quartetti, del trio... Un fenomeno molto strano e molto significativo, penso, perché bisogna tener presente che sia Cage che Nono ci sono arrivati in modo assolutamente diverso da Scelsi. Le tecniche compositive non potevano essere più distanti e questa "vicinanza" di risultati alla fine, ottenuti con metodi così diversi, diciamo anche opposti, è un fenomeno che mi colpisce molto.

D.: *Lei come lo ha interpretato?*

R.: Significa che delle strade diversissime, anche incompatibili possono convergere sullo stesso punto, nella stessa direzione. Cage, ad esempio adoperava il caso, metodicamente, per liberarsi, come spesso ha dichiarato lui stesso, delle sue intenzioni, del suo gusto, delle sue predilezioni, delle sue avversioni e naturalmente non solo delle sue intenzioni ma anche

delle intenzioni altrui, anche se questo Cage non l'ha mai detto.

D.: *E Scelsi invece?*

R.: Scelsi non lavorava con il caso. Ma con che cosa lavorava? Direi con l'ispirazione. Che cosa sia l'ispirazione io non lo so. È qualcosa che si sente ed anche l'assenza di ispirazione si sente subito nel caso di opere d'arte non ispirate perché si perde subito l'interesse, dunque è un criterio che si applica spontaneamente. Il senso per distinguere l'ispirazione dalla sua mancanza è una facoltà che si può anche esercitare con l'esperienza, ma non riesco a definire che cosa sia l'ispirazione, a dare una spiegazione di questo processo. Sono esperienze che non posso controllare, ma sento la presenza dell'ispirazione. Anche Scelsi pensava in parte così. Mi sembrava che secondo lui l'ispirazione esisteva perché c'era uno spirito preposto.

D.: *Sì, lui parlava di un Deva in particolare...*

R.: L'ispirazione gli veniva chissà da dove, realizzava la sua musica come su un'asse, suonando egli stesso il pianoforte, la chitarra o strumenti elettronici e la sua musica non era tanto pensata per la pubblicazione, per l'organizzazione scritta; per questo abbiamo un problema di filologia musicale rovesciata. È necessaria una edizione critica della musica di Scelsi sulla base dei nastri e delle trascrizioni.

Scelsi si sentiva come il canale, un tubo tramite il quale una fonte ispiratrice si esprimeva. Per questo non avrebbe mai detto: "*Scelsi c'est moi!*", una cosa impensabile sulla bocca di Scelsi stesso. Ma altri hanno trovato il modo di dirlo. Io vorrei fare tante domande a Vieri Tosatti, ma lui si rifiuta di spiegare. Ha pubblicato questa dichiarazione scandalosa per le domande che suscita, naturalmente. Tante domande anche dettagliate. Vorrei sapere molto di più su questo lavoro di copista, di trascrittore che ha fatto, ma è impossibile parlargli. L'anno scorso a settembre c'è stato un convegno organizzato dall'*Hamburg Oper*, dove è stato invitato proprio perché spiegasse la sua versione dei fatti, ma ha rifiutato. È stata letta la sua lettera in cui dichiara che non ha nulla a che fare con "fenomeni non artistici" quali Scelsi e Cage. Li ha citati tutti e due, insieme, e non aveva nessun bisogno di pronunciarsi in questo senso, non era un convegno su Cage!

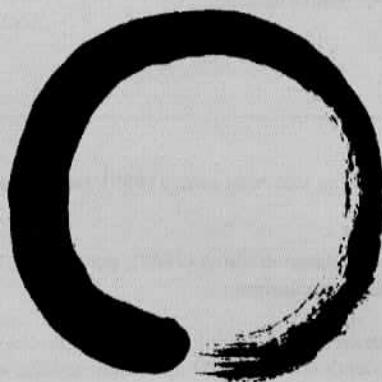
D.: *D'altra parte non è possibile una concreta verifica sulle partiture.*

R.: No, ma quel che conta sono i nastri registrati da Scelsi: la partitura è una trascrizione, in alcuni casi imperfetta, come quelle di *Ko-tha* ⁽¹⁰⁾, il pezzo per chitarra; in altri addirittura catastrofica, come *I funerali di Alessandro Magno* ⁽¹¹⁾, ad esempio. A questo proposito le posso raccontare un episodio.

Giacinto Scelsi

testi di

Heinz-Klaus Metzger
Hans Rudolf Zeller
Martin Zenck
Henk de Velde



Nuova Consonanza

le parole gelate

Nell'83 quando il mio amico Rainer Riehn ed io stavamo preparando il nostro volume su Scelsi ⁽¹²⁾, un amico, uno dei massimi chitarristi del nostro tempo Harold Lillmeyer, stava studiando proprio quel pezzo per chitarra sola, scritto con una notazione particolare, non del tutto convenzionale, molto precisa ma che poneva alcuni problemi all'esecutore.

Dovette comperare una chitarra nuova, speciale, perché il pezzo è scritto per una chitarra con ponticello, cosa che normalmente la chitarra non ha; poi tutto il lavoro di unghie lo obbligava a lasciarle crescere in un modo particolare. Per questo durante lo studio di quest'opera non poteva eseguire altra musica per chitarra perché le unghie erano più lunghe del necessario. A questo si aggiungeva il problema delle nocche, poiché doveva batterle sulla chitarra ed è una cosa dolorosa: si è dovuto far fare un trattamento speciale da un medico ortopedico per riuscire a suonare; poi aveva un grande problema con i tempi, tempi rapidissimi. Ma finalmente con un lavoro di tre mesi riuscì ad imparare il pezzo ed a recarsi a Roma per vedere Scelsi, suonare davanti a lui ed avere un suo giudizio. Scelsi gli disse che era impossibile realizzare il testo scritto: *"Non si deve fare riferimento al testo scritto, si deve suonare la musica che ho pensato, che ho sentito io: ho registrato questo nastro con lo stesso pezzo. Adesso glielo faccio sentire: questo è il nastro delle danze di Shiva"*. Suonato da Scelsi era un'altra cosa, carattere musicale del tutto diverso, tecnicamente molto più facile, eseguibile su una chitarra normale e non su una chitarra speciale con ponticello che tra l'altro Scelsi non possedeva. Tornato a Monaco, il chitarrista mi raccontò che Scelsi gli aveva detto: *"Personalmente io penso che lei debba diventare Shiva per suonare questo pezzo e realizzare il testo come ho fatto io"*. A quell'epoca, (stavamo completando questo volume su Scelsi), sapevo come stavano veramente le cose sulla sua musica. Qualche settimana dopo mi recai a Roma per una visita a Scelsi nella sua famosa casa di Via San Teodoro e ricordandogli l'episodio dell'amico chitarrista mi disse che invece di studiare il suo pezzo, stava suonando un'altra composizione, diversa da quella del nastro. E mi disse anche: *"Questa partitura non è mia, è stata realizzata da un copista; ma questa trascrizione del nastro non è buona. I miei copisti non sono tutti bravi"*, così parlava. È chiaro che i trascrittori che hanno lavorato per lui avevano capacità molto diverse. Per i quartetti ha avuto sicuramente degli ottimi trascrittori, perché gli stessi problemi di notazione sono risolti in maniera eccellente. Comunque anche nella diversa qualità di queste trascrizioni si vede l'identità della musica di Scelsi.

D.: *E questa identità secondo lei è così evidente anche nei quartetti che hanno delle differenze notevoli nella datazione e nel tipo di scrittura?*

R.: *Se Scelsi avesse scritto soltanto il primo quartetto si potrebbero fare forse dei paragoni con i compositori*

del tempo, della prima metà del secolo; invece l'essenziale di Scelsi è della seconda metà. Nella prima è uno dei tanti compositori dell'epoca, invece nella seconda è una figura unica, incommensurabile in confronto a tutti gli altri.

D.: *Lei ha definito gli ultimi quartetti come opere rivoluzionarie. Per quale motivo?*

R.: Non è facile tradurlo a parole. Sentendo specialmente il quinto si ha l'impressione di una cosa sicuramente nuova ed allo stesso tempo già molto sviluppata. Sembrerebbe una contraddizione, perché in genere il nuovo non può ancora essere sviluppato, ma è proprio così: una cosa sviluppatissima e assolutamente nuova, questa è l'impressione che ho. È una cosa difficile da analizzare, non abbiamo ancora le nozioni teoriche, i concetti adeguati per questo tipo di musica così nuova. La tradizione della teoria musicale non funziona più a questo punto: questo è un lavoro ancora da fare. Per il momento la teoria musicale è un po' disarmata, ma non deve rimanere sempre così. Ci vorrebbe un teorico, magari un po' ispirato anche lui!

D.: *Lei ha detto anche che Scelsi si pone in un ignoto che è al di là dell'ignoto dell'arte. Che cosa significa?*

R.: Scelsi non ha prodotto soltanto queste cose, ignote a lui stesso prima, ma semplicemente è rimasto ignoto per tanto tempo, è stato un compositore ignorato. Vent'anni fa, facendo il nome di Scelsi chiedevano "Chi è?". Non era molto conosciuto. Quando abbiamo

pubblicato il nostro volume ⁽¹³⁾ abbiamo mandato una copia in omaggio anche a certi redattori dei dipartimenti musicali della radio tedesca. Uno di essi, che, so per certo, lavora alla radio di Colonia, quando lo ha ricevuto l'ha visto e ha detto ad un collega: "È un nome che non conosco: deve essere un compositore rinascimentale italiano!". Questo per dimostrare che ancora in quel momento Scelsi era sconosciuto e forse noi abbiamo cambiato in parte la situazione con la pubblicazione di quel libro.

D.: *Sicuramente Scelsi avrebbe preso la definizione di «compositore rinascimentale italiano» con molto spirito. Vuole aggiungere qualche altra cosa a questa conversazione? Un particolare che le fa piacere ricordare?*

R.: È difficile evocare in poche parole la figura assolutamente eccezionale di Giacinto Scelsi che ho frequentato fino alla sua morte. Ricordo che una delle ultime persone ad averlo visto è stato un nostro amico viennese, un maestro di scuola che faceva delle improvvisazioni su nastro e si interessava a Scelsi. Io gli avevo dato il suo indirizzo e una volta a Roma è stato ricevuto da lui. In quel periodo era difficilissimo trovare una camera d'albergo e perciò, visto che il tempo era bello, Scelsi gli permise di passare la notte sul tetto. Ha dormito sulla terrazza! ma ha sempre ricordato quella sera come una delle più belle. Io invece ho visto Scelsi per l'ultima volta a Colonia, in occasione del Festival dell'87, che si apriva con un concerto dedicato a lui ⁽¹⁴⁾. Quel concerto fu un vero trionfo e fu anche l'ultima occasione per incontrarlo.

(1) Baumeister Willi, *Das unbekante in der Kunst*, Schwab, Stuttgart 1947.

(2) Cremonese Adriano, *Giacinto Scelsi - Prassi compositiva e riflessione teorica fino alla metà degli anni '40*, Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, Ed. L'Epos, Palermo, 1992.

(3) La presentazione di Heinz-Klaus Metzger del libro di Cremonese di cui alla nota 2, è stata tenuta il 22/11/92 presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, in occasione della manifestazione «Libro '92 - Rassegna nazionale dell'Editoria».

(4) Il titolo completo della composizione è: *Rotative* - Poema sinfonico, (1929) per 3 pianoforti, ottoni e percussioni.

(5) *Quattro Poemi*, (1936-39), per pianoforte.

(6) Messiaen Olivier, *Technique de mon langage musical*, Parigi, 1944.

(7) Il pianista Frederic Rzewski ha interpretato in prima esecuzione diverse composizioni per pianoforte di Scelsi.

(8) Si tratta della prima esecuzione di *Natura Renovatur* (1967), per 11 archi.

(9) *Quattro Pezzi (su una nota sola)* (1959), per orchestra da camera.

(10) *Ko-Tha - Tre danze di Shiva* (1967), per chitarra trattata come strumento a percussione.

(11) *Riti: I funerali di Alessandro Magno* (323 A. C.) (1962), per ensemble. Rendendosi conto delle difficoltà nascenti dalla prima trascrizione per l'esecuzione di questo pezzo, Giacinto Scelsi aveva commissionato la revisione di questa partitura a Aldo Brizzi che l'ha poi diretta nella nuova versione a Strasburgo (sett. 1988).

(12) Metzger H.-K., Riehn R., (a cura di), *Giacinto Scelsi*, "Musik-Konzepte n. 31", Monaco, 1983.

(13) Metzger H.-K., Riehn R., (a cura di) *Giacinto Scelsi*, op. cit.

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

Carlo Cignetti

Ecrit sur une feuille

(poème bouddhiste)

Stringe Allontana
 Da asili spigolosi
 ritrovi ondulati
 addolciti da un oscillare
 morbido Culle
 Ripari Stradati
 nell'imprendibile
 Fantasticanti Stesi
 senza guai in assenze
 spesso estese
 immisurabili
 Sottratti al demente
 Strappati al cieco
 diffuso Tra pause
 brancolare Dolcemente
 Senza frode docili
 Impedito al suo
 non-fare - a vuoto
 All'impermanenza
 impareggiabile
 oscillanti
 Momenti Punti

ECRIT SUR UNE FEUILLE

(poème bouddhiste)

Stringe Allontana
 Da asili spigolosi
 ritrovi ondulati
 addolciti da un oscillare
 morbido Culle
 Ripari Stradati
 nell'imprendibile
 Fantasticanti Stesi
 senza guai in assenze
 spesso estese
 immisurabili
 Sottratti al demente
 Strappati al cieco
 diffuso Tra pause
 brancolare Dolcemente
 Senza frode docili
 Impedito al suo
 non-fare - a vuoto
 All'impermanenza
 impareggiabile
 oscillanti
 Momenti Punti

1° gen. 88

Aldo Brizzi

Incontro con Irvine Arditti

Il primo progetto discografico realizzato dalla Fondazione Isabella Scelsi è un doppio CD contenente musiche di Giacinto Scelsi: l'integrale dei quartetti per archi, il trio per archi e khoom. Tale progetto, realizzato in coproduzione con la WDR e le Editions Salabert, è stato stampato da Salabert/Actuels e distribuito da Harmonia Mundi. L'idea maturò e fu portata a termine negli anni 1987-88 in stretta collaborazione con Giacinto Scelsi.

All'incisione parteciparono il Quartetto Arditti, il soprano Michiko Hirayama, il percussionista Maurizio Ben Omar, il cornista Frank Lloyd, il direttore Aldo Brizzi.

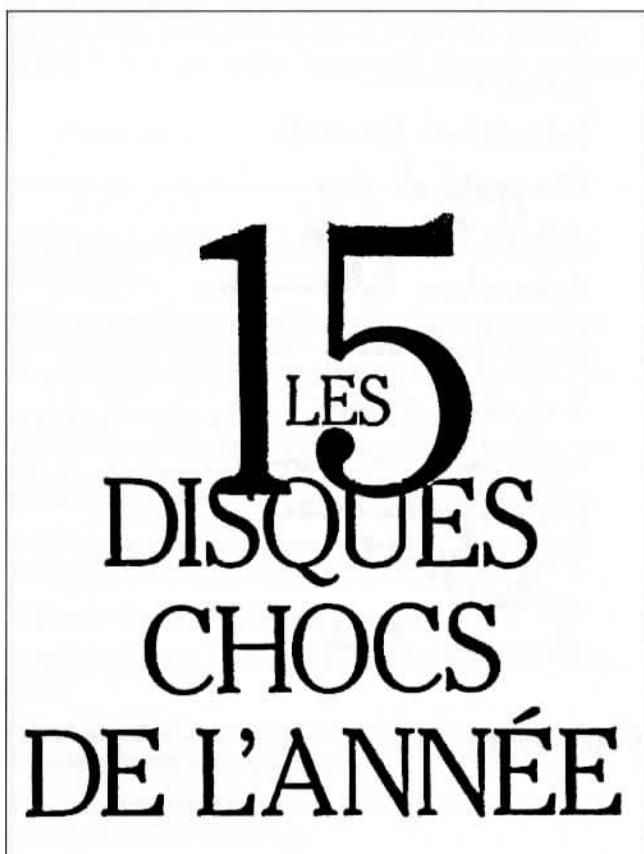
Il doppio CD ha ricevuto parecchie segnalazioni della critica internazionale tra cui quello della rivista «Compact» e il «Superchock» di «Le monde de la Musique» che lo ha classificato «tra i migliori 15 dischi dell'anno 1990».

A.B.: *Quando hai sentito parlare di Scelsi per la prima volta?*

I.A.: Non ricordo con esattezza in che anno fosse. Ricordo, comunque, l'invito rivoltoci (1) per un concerto a Roma con musiche di Scelsi. Eseguiamo i quartetti numero uno, due e quattro, allora il quinto quartetto non era stato ancora composto. Il concerto lo replicammo a Viterbo, ma Scelsi non venne. Al momento non riuscivo a capire perché, visto che erano solo una o due ore di distanza. Scoprii solo più tardi che egli non andava mai da nessuna parte. Ad esser sincero non sapevo molto su di lui a quel tempo. Lo avevo sentito nominare, ma non conoscevo nessuno dei suoi pezzi. Così il mio primo incontro con Scelsi fu tramite i suoi quartetti. Poi, un poco alla volta, cominciai a scoprire da altre persone chi fosse, che tipo di musica componesse. Questo è il tipo di approccio che prediligo con una musica per me nuova. Quando mi si mandano nuovi pezzi preferisco leggermi le partiture e non ascoltare le registrazioni. È più bello cominciare così. È meglio conoscere i brani direttamente dalle partiture.

Avendo ora fatto i conti alla rovescia direi che l'anno in cui ho sentito parlare di Scelsi fosse il 1981. Ricordo molto bene d'aver lavorato con lui a casa sua. Ricordo le sue reazioni ai brani. C'era qualcuno che all'inizio lo assisteva controllando gli spartiti, ma dopo pochissimo tempo penso si rendesse conto che ciò non era necessario, e che noi eravamo davvero all'altezza della situazione. Egli, comunque, ci fece conoscere le sue impressioni, i suoi consigli sul tipo di suoni che ricercava. Non si preoccupava della correttezza di ogni singola nota ma più dell'impressione che la sua musica potesse suscitare. Questa è la cosa più importante, io penso che si possa apprendere da un compositore, poiché non si ha bisogno di qualcuno che ci dica quando dobbiamo suonare insieme o no, ma di poter afferrare l'impressione, l'immagine di ciò che il compositore ha in mente: il riuscire a produrre l'impressione giusta da questa immagine. Questa è la cosa più importante per noi, ed egli ce la fornì.

Inoltre ricordo come con il primo quartetto gli tornavano a mente ricordi di vecchi amori, storie d'amore passate. Infatti quando gli suonammo il primo quartetto i suoi occhi si riempirono di lacrime, e se ne andò, si ritirò nella sua camera da letto per una ventina di minuti, più tardi quella sera quando venne a cena ci disse che nel periodo in cui aveva composto questo pezzo era innamorato di una donna e da allora non aveva più sentito quel pezzo suonato nella maniera in



cui lo suonammo noi nel suo salotto e ciò gli fece tornare a mente quel periodo. Era una donna inglese. Non ricordo la storia con esattezza, ma penso che lasciò l'Italia all'inizio della guerra. Fu in particolare l'ultimo movimento del quartetto a commuoverlo. È un movimento molto bello, in un certo qual senso ha qualcosa dell'ultimo periodo di Beethoven, è il pezzo più straordinario. Penso d'aver sentito molte composizioni del suo primo periodo, ma per me il suo primo quartetto rimane in qualche modo il suo pezzo più interessante. Però, io che mi occupo di quartetti d'archi potrei essere un po' di parte.

A.B.: L'ultimo movimento del primo quartetto d'archi è come sospeso tra l'op. 127 di Beethoven e Bartók.

I.A.: Forse è un po' così - dà questa impressione. Ma in un certo qual senso è anche originale. Mi ricordo bene d'esser stato sempre vivamente interessato a questo quartetto ed anche agli altri che comunque hanno uno stile completamente diverso, e mi domandavo quale fosse il punto d'incontro tra i due stili. In un certo modo riscontro questo punto di contatto nelle note, nella restrizione di note, ma naturalmente le differenze sono drastiche. Queste fu la prima cosa che mi colpì a quel tempo, il tipo di sonorità che ricercava negli altri quartetti, le sordine speciali che aveva creato e che ci furono date per suonare il secondo quartetto, e così via, le complessità del quarto quartetto. Insieme al secondo quartetto insolitamente ci furono dati questi oggetti di metallo pesante alquanto ingombranti e ci fu detto che si trattava di sordine. In verità non sono per nulla sordine ma «distorsori di suono». Voglio dire che producono solamente tintinnii sulle vibrazioni prodotte dagli archi sulle corde.

A.B.: Avete sempre usato queste stesse sordine?

I.A.: Sì. Le sordine le abbiamo tenute. Credo che fossero state fatte da Frances Uitti, che le ideò per i suoi pezzi per violoncello.

A.B.: Sì. Infatti fu lei a costruirle.

I.A.: A Scelsi venne l'idea di usarli nel secondo quartetto per archi. Ed è bello, in un certo qual modo, perché dà una diversa qualità al suono di questo pezzo. Sfortunatamente non erano sempre di grande praticità. E non sempre Scelsi tenne conto del tempo che ci voleva per mettere e rimuovere le sordine. Penso che fossero ideate per restare sollevate cosicché non fosse necessario toglierle completamente quando non venivano usate, ma purtroppo queste sordine non era così che funzionavano. Probabilmente perché non erano mai state collaudate accuratamente su dei violini, ma solo sul violoncello. Se si tentava di rimuoverle solo a metà le vibrazioni le facevano saltare in aria. Ed infatti potevano volare durante un concerto. Una volta, mentre suonavamo, le

sordine improvvisamente finirono in mezzo al pubblico.

A.B.: Qual'è la differenza tra il secondo ed il terzo quartetto d'archi? Essendo abbastanza simili fra loro gli interpreti potrebbero trovarsi in difficoltà a mostrarne le differenze, quando li suonano entrambi in uno stesso concerto.

I.A.: Penso che la differenza consista nelle armonie. C'è una differenza ma ci sono anche somiglianze, naturalmente. È tutta musica che ruota intorno ad uno stesso suono, ma la musica intorno a quel suono è diversa. Così la musica è diversa, le armonie sono diverse, ciò che hanno in comune è che sono ambedue composti da cinque movimenti, e che l'idea dei due pezzi è abbastanza simile, ma l'uso delle sordine dà una diversa sonorità al quartetto numero due. Naturalmente, comunque, sono quelli che si rassomigliano di più fra i suoi quartetti: hanno una durata simile e hanno lo stesso numero di movimenti. Il quartetto numero quattro è completamente diverso e, in seguito, il quinto quartetto che credo sia una trascrizione di un brano pianistico ⁽²⁾, è anche esso completamente diverso. Dunque il secondo ed il terzo risultavano simili a causa della struttura dei pezzi, ma per me il loro suono è diverso.

A.B.: Il più difficile è il quarto, penso, per varie ragioni.

I.A.: Sì. Anche se in verità il più difficile è il primo, perché è molto classico e contiene molte cose in relazione tra loro ed il pezzo funziona solamente quando tutte le parti sono collegate con grande precisione.

A.B.: Specialmente nel terzo e nel quarto movimento.

I.A.: Sì. Il terzo movimento è difficile, ma anche il secondo movimento è difficile. Per esempio tutti questi suoni che fanno «Yum-pa/Bum-pa» come si fa a scrivere una cosa del genere? Ma queste parti devono essere tutte impeccabilmente insieme altrimenti il suono globale risulta molto misero. Ed alcuni degli intervalli sono molto estesi, ma sono molto difficili da intonare ed armonizzare. Ci vuole molta esperienza con i quartetti classici per poter suonare questo pezzo. Inoltre non è un pezzo che noi suoniamo spesso. Dunque il quartetto numero uno è sempre un pezzo difficile da preparare per noi. Il numero quattro è difficile in un modo completamente diverso. Innanzi tutto è difficile a causa della «scordatura», perché ogni corda è scritta su un diverso pentagramma. Però una volta che ci si abitua a questa sorta di notazione tutto diventa abbastanza chiaro. Dà un orientamento per poter sapere su quale corda suonare la nota. Poi direi che stranamente non è così difficile poiché il numero totale delle altezze che si suonano in questo pezzo, ed in generale in tutti gli ultimi pezzi di Scelsi, non è tanto

grande quando paragonato con altra musica. Dunque si prepara qualcosa che abbia la «scordatura» e si è disorientati perché le corde sono tutte diverse ed insolite e non si sa dove metter le dita, ma si imparano presto le note perché non ce ne sono poi così tante. Ora non ricordo esattamente quante note diverse ci siano, ricordo di averle contate una volta, ed in verità non ce ne sono molte. Le stesse note vengono ripetute alquanto spesso, e così: o quarti di tono entro la stessa altezza o simili altezze.

Cosicché una volta che si è imparato il modello è facile ritrovarsi. Ovviamente si scrive sullo spartito la diteggiatura per potersi orientare nel pezzo. Dunque non direi che è poi tanto difficile tecnicamente, almeno per noi, poiché siamo abbastanza abituati a suonare e a risolvere vari problemi tecnici. Magari se un quartetto classico dovesse esserne alle prese lo troverebbero molto problematico. Ma in un certo qual senso la cosa più difficile nel quarto quartetto è raggiungere una sorta di orientamento nell'esecuzione. Da principio questo ci richiese tempo, non fu qualcosa che riuscimmo ad ottenere immediatamente.

A.B.: Penso che questo sia il problema fondamentale anche perché Scelsi aveva detto che questo era uno dei suoi pezzi più importanti e per lui questo orientamento del suono e del tempo era molto importante.

I.A.: Io penso sia chiaro che non basta semplicemente suonarne le note. Infatti non sono neanche sicuro se lui lo volesse proprio come l'aveva scritto. Avemmo delle discussioni a questo proposito perché lui inoltre era abituato ad ascoltare i suoi pezzi su di un registratore un po' strano: accentuava le frequenze basse, che su questo registratore producevano un ronzio, (sono sicuro che anche tu lo ricordi) e ciò produceva un risultato non proporzionato poiché si sentivano le frequenze di base più forti di come fossero in realtà. Noi correggemmo alcune dinamiche secondo ciò che lui desiderava e non come erano state scritte. Così riadattammo alcune delle dinamiche a ciò che egli preferiva, enfatizzando il violoncello in alcuni passaggi culminanti, di grande rilievo. Del quarto quartetto, penso che sia importante comprenderne la musica e poi ottenerne qualcosa. Capire in quale direzione va la musica e magari adattare alcune delle dinamiche in tal senso. Noi riadattammo anche alcuni dei tempi. Ci sembrava che il finale fosse troppo brusco e che non ci concedeva il tempo necessario per allentare la tensione: così abbiamo introdotto un ritardando abbastanza ampio nell'ultima sezione. Penso che questo lo realizzammo meglio nella seconda incisione che non nella prima. Utilizzammo molti accorgimenti di questo genere o anche dando più respiro ad alcuni momenti nel pezzo per aumentare la tensione, ma ciò risultò da una più profonda comprensione della musica. Forse all'inizio eravamo più condizionati a suonare precisamente la musica com'era scritta poiché questa è la nostra reputazione, l'esser capaci di eseguire musica difficile e

ÉLUS PAR *Le Monde de la* **MUSIQUE** Télérama

GIACINTO SCELSI

Les cinq quatuors à cordes • Trio à cordes • Khoom.

Quatuor Arditti, Michiko Hirayama (soprano), Franck Lloyd (cor), Maurizio Ben Omar (percussions), Aldo Brizzi (direction).

Les quatuors forment un corpus au sein duquel l'éthique et l'esthétique de Scelsi se sont le mieux accordées au propos traditionnellement abstrait du discours à quatre archets. Il est impossible de ne point constater au fil de ces cinq partitions l'extraordinaire impact émotionnel d'une manière sonore vive comme une lave. Défenseurs de la première heure de la musique de Scelsi, les Arditti et Michiko Hirayama déploient une précision et une virtuosité à la hauteur de l'événement que représente cette parution.

Renaud Machart

• 2 Compact discs Salabert Actuels 8904/5 (distribués par Harmonia Mundi)
- *Le Monde de la Musique* n° 138.

Testo di Renaud Machart apparso in *Le Monde de la Musique* n. 138 e titoli del n. 139 della stessa rivista per "Les disques chocs de l'année" in cui è inserito il doppio CD con i *Cinque Quartetti*, il *Trio* per archi e *Khoom* di Giacinto Scelsi.

suonarla così com'è. Penso che dopo alcuni anni compresi che si poteva magari entrare nell'ordine d'idea di interpretare e riadattare alcune cose nella musica di Scelsi. Forse non tutto era poi indicato in partitura. Non c'erano sempre tutte le indicazioni su come suonare ogni cosa. Questo avviene con molti compositori, ma poiché c'è molta controversia su Scelsi la gente tende a muovere un dito accusatorio verso di lui.

A.B.: Qual'è la cosa più difficile per gli interpreti delle musiche di Scelsi?

I.A.: Penso che bisogna prima di tutto capire chi era quest'uomo. Io stesso non sono completamente certo d'esservi riuscito, neanche ora. Ma su questo punto credo che di Scelsi è importante ascoltare molti altri pezzi e farsi un'idea di che cosa egli volesse ottenere, a che cosa egli realmente mirasse. Ciò che voglio dire, per esempio, è che egli era ossessionato da alcuni aspetti di polarità e suono e sapere questo è già di grande aiuto per poi suonare la sua musica. Se è ossessiva la si può dunque rappresentare suonando in maniera ossessiva. Non credo se ne possa restare distaccati. Ciò è importante. Vi sono molte vibrazioni che provengono dalla sua musica. Egli mi disse una volta: «Io non sono un compositore, io sono un veicolo tramite cui passano le vibrazioni». E mi ricordo parole in tal senso dette anche da Stockhausen, dette da lui in passato forse in concomitanza con testi di brani da lui scritti negli anni '60/'70. Dunque Scelsi si considerava come un «medium» attraverso cui la musica era passata. Ed io penso che se si ha questa impressione in mente quando si sta suonando qualcosa di suo, si sentono le vibrazioni, poiché questi piccoli intervalli costruiscono vibrazioni particolari nel quartetto. È anche una buona idea sedersi abbastanza vicini quando lo si suona.

Naturalmente ciò non andrebbe bene in sala di incisione, ma in un concerto i suoni hanno così la possibilità di vibrare all'interno del quartetto stesso, ed anche tentare di trovare l'equilibrio corrispondente poiché se le dinamiche corrispondono, c'è maggiore possibilità che si raggiunga questo risultato.

A.B.: Quale compositore trovi più vicino alla musica di Scelsi nel vostro vastissimo repertorio. Ci sono compositori in cui trovi una sensibilità speciale in relazione alla musica di Scelsi? Non parlando solo nel senso della struttura ma dell'idea del suono?

I.A.: Scelsi era senza dubbio unico, e per quanto si tenti di criticarlo, non può esser criticato per non essere unico. Altri compositori hanno sviluppato lo stesso tipo di idea. Ligeti, per esempio, stava facendo in un certo qual modo cose simili, ma ciononostante differenti. Ci sono sezioni del secondo quartetto di Ligeti che sebbene non identiche, hanno lo stesso tipo di tessitura creata nel secondo movimento e dunque il suono che Scelsi usa nel suo terzo e quarto quartetto. Ma si tratta

di una idea, e potrebbe essere che ambedue fossero contemporaneamente presi da una stessa idea. Io penso che ciò possa accadere anche ad altri compositori.

Possono lavorare e pensare idee simili e poi svilupparle ognuno a modo suo. Credo poi che alcuni potrebbero tentare di emulare Scelsi ora, ma ciò non sarebbe molto interessante perché è già stato fatto e il modo in cui egli lo fece era molto caratteristico ed interessante, e poi devo esser onesto, come per ogni compositore alcuni pezzi sono più interessanti che altri. È difficile, però, trovare un pezzo che si potrebbe criticare. È difficile trovare qualcosa da criticare in un pezzo come il quarto quartetto, o anche il quinto quartetto che è abbastanza originale nell'idea anche se molto semplice. Comunque io non so molto delle altre musiche, ma per esempio «Anahit» è allo stesso livello del quarto quartetto in ciò che riguarda musicalità ed interesse. E ci sono molti altri pezzi interessanti: quello ad esempio che suonammo con te a Darmstadt in ensemble, «Pranam II».

A.B.: E «Khood»?

I.A.: Anche. Oltre a questi pezzi di alto livello, ne esistono altri meno interessanti, ma ciò si può dire a proposito di qualsiasi compositore.

La risposta migliore ai critici di Scelsi è di lasciar loro ascoltare la musica e poi se non riescono a trarne nulla, è soltanto un po' triste per loro. Ma noi siamo qui per suonare la musica e anche per ascoltarla e questa è la cosa più importante per noi.

A.B.: Ora vorresti rispondere ad una domanda che io, magari, non ti ho posto?

I.A.: L'unica domanda che mi interessa è che noi sappiamo che Scelsi fosse solito usare altre persone per annotare la sua musica. Questo pare esser attestato ora. Ciò che non è completamente chiaro è come siano riusciti a farlo ed è abbastanza straordinario, se è vero che egli avesse fatto registrazioni di improvvisazioni alla tastiera, che essi fossero capaci senza il suo aiuto a ricostruire i pezzi. Perché un pezzo come il quarto quartetto è basato su timbro, colore e cambiamenti, ed è scritto in maniera molto intricata ed abile, nel modo in cui, le corde, tutto l'insieme possa risuonare con questa «scordatura», il timbro è davvero un «rebus» per me: per esempio nell'organo e negli strumenti ad arco dei pezzi di cui abbiamo parlato non solo dei quartetti. È tutto molto simile, allo stesso tempo come può esserci una tale consistenza di stile?

1 - Concerti di Nuova Consonanza - 1° dicembre 1981. Foro Italice, Auditorium della RAI. Durante quel concerto furono eseguiti i quartetti numero 1,2 e 4 di Giacinto Scelsi e il quartetto n. 2 di Jonathan Harvey

2 - "Aitsi"

Giacinto Scelsi

"Poema su una busta"

le point fixe
 engendré
 pour la notation
 sur un centre.
 de la sphère
 i choro prend
 ce moment à penser
 pour exister
 i intente
 Director
 Libentuse



un dessin
 en cercle
 le note
 en forme d'ellipse
 c'est d'acier
 y me le regard
 veut penser
 pour les d'acier
 circles à bout
 vers la bout
 ad yate
 de mes



Sig.
 Giacinto SCELZI
 Via di S. Teodoro
 00186 ROMA RM

Roberto Laneri

Il canto armonico da “prima materia” a “cauda pavonis”

Suono e Musica sono usati da tempo immemorabile come agenti di trasformazione personale e autorealizzazione. Uso entrambi i termini — Suono e Musica — per ricordare la loro separatezza, almeno iniziale. Non solo il Suono precede una sua qualsiasi organizzazione in forme culturalmente determinate (Musica), ma esso, come vedremo, è a sua volta principio organizzatore autonomo.

Suono e Musica si contrappongono in una specie di *Yin & Yang* costantemente variabile e pulsante, corrispondente a cicli storici, corsi e ricorsi della coscienza umana. L'antica distinzione indiana tra suono *ahata* e *anahata* (letteralmente, “suono originato” e “suono originario”, piuttosto che “musica” e “silenzio”, come comunemente si crede) è un altro esempio. È evidente che parlare di “suono originario” presuppone un passaggio, vero e proprio salto di stato di coscienza, tra fisica e metafisica. Nel mondo fisico i suoni hanno principio e fine; essi inoltre, come gli esseri viventi, per manifestarsi alla percezione e quindi esistere, hanno bisogno della presenza dell'aria. Suono, dunque, come vita. Infine possiamo sentire in noi, come Mito nel senso di concrezione psichica collettiva a livelli profondi (è questa la versione psicologica), oppure come ricordo che trascende la relatività delle singole incarnazioni, un *continuum* vibrazionale nel quale il Suono si fa tutt'uno con la materia psichica, e cioè con il pensiero stesso: è questa la via dell'esperienza, del Suono come principio vitale e pensiero inteso come percezione della propria attività cerebrale.

Il processo d'individuazione della coscienza porta fatalmente il Logos a farsi mente individuale di parola mantrica originaria: dal Suono nasce la Musica, che quindi si allontana sempre più dalle sue origini. È come se lo sviluppo psichico dell'umanità debba conoscere, quasi come tappa obbligata, il frazionamento della *Prima Materia* indifferenziata: allo sviluppo dell'Io sembra corrispondere un'(illusoria) riduzione di Dio, illusoria perché la divinità non può scomparire, ma diventa inconscia. Allora la musica, sempre meno scritta o eseguita, per dirla con J.S. Bach, “a maggior gloria di Dio”, si prefigge fini sempre più d'intrattenimento e di facile successo. Quest'ultimo viene perseguito a qualsiasi costo, cercando scorciatoie invece del lavoro sul suono, le sue strutture ed attraverso di esse se stessi. Nell'epoca in cui viviamo esiste un livellamento di opportunità senza precedenti: oggi chiunque lo voglia può fare musica, e la Via del Suono non è più riservata a pochi iniziati. D'altro canto, nell'attuale proliferare

di musiche lo spirito della materia sonora originaria sembra perdere il suo *mana*: i poteri del Suono sembrano esistere soltanto in negativo o come ricordo utopico, mentre gli ultimi strumenti “magici” spariscono assieme a coloro che ne conoscevano i segreti.

Non è questa l'inevitabile lamentela di chi ritiene la storia della coscienza dell'umanità un cammino segnato sulla china della decadenza, o, se si vuole, dell'entropia crescente. Al contrario, se a questa tendenza si fa corrispondere una “discesa dello Spirito” che a sua volta si materializza, non bisogna dimenticare la democratizzazione e diffusione dell'informazione cui si accennava poc'anzi, manifestazione di una tendenza evolutiva ascensionale della materia che si spiritualizza. In questo senso il processo quantitativo (allargamento delle possibilità) non va visto come perdita di purezza iniziatica, bensì come premessa di una inversione in senso qualitativo, secondo le modalità di una variamente definita “Età dell'Acquario”. Ricordiamo anche che qualsiasi universo non può essere diverso da com'è, e che la scomparsa dei maestri, da essi stessi ampiamente prevista ed auspicata, è condizione necessaria perché tutti diventino maestri di se stessi.

Allora il problema si pone nel modo seguente: **È possibile una musica che pur essendo tale sia in qualche modo in contatto con le sorgenti del Suono, partecipe e consapevole delle sue energie?**

Ovviamente le musiche tradizionali hanno già risposto a questa domanda, ciascuna mostrando una via, tra le tante possibili. Vi sono stati i maestri della musica orientale e africana, grandi anche se troppo spesso anonimi. La tradizione occidentale è quella che ha sviluppato il sistema di scrittura musicale più elaborato che si conosca, ed in ciò stesso ha coscientemente preso le distanze dalla natura. Soprattutto in Beethoven, la lacerazione diventa insanabile. In altri compositori, da Guillaume de Machaut a Bach passando per Ockeghem e Josquin, il mondo del suono si fa musica attraverso la mediazione del numero, secondo una modalità tipica dell'occidente. Nascono così veri e propri universi paralleli, come *L'Offerta Musicale* o *L'arte della Fuga*, che visivamente corrispondono alle simmetrie di un Piranesi o di un Escher. Nonostante l'*handicap* del cosiddetto “stile galante”, Mozart riesce a tratti a toccare la stessa intensità, così come Debussy. Con Wagner la musica torna a scaturire dal centro del Suono, in quello che appare sempre più come una sorta di sacrificio finale, che brucia completamente

qualsiasi possibilità di ripetersi. Non a caso Wagner esaurisce il ciclo dell'armonia tonale basata sul temperamento equabile, e dopo di lui i musicisti saranno costretti a cercare soluzioni diverse ed in vari casi radicali.

Va pur detto che, grazie alla diffusione capillare dell'informazione e alle attuali possibilità infinite di viaggio, interno o esterno che sia (Oriente e Occidente come luoghi puramente mentali), le scelte a disposizione del musicista di oggi si sono moltiplicate vertiginosamente.

A questo proposito, due episodi emblematici: da una parte il viaggio a piedi di J.S. Bach da Arnstadt a Lubecca per ascoltare Buxtehude; dall'altra l'incontro tra Debussy ed il *gamelan* giavanese, avvenuto all'Expò di Parigi nel 1889. Anche noi oggi, e in misura ancora più grande di Debussy, abbiamo a disposizione una "banca dati" sonora di dimensioni impensabili al tempo di Bach senza allontanarci dal nostro impianto di *Hi-Fi*. Ciò non può non avere ripercussioni sul nostro modo di ascoltare e fare musica.

Tornando al problema enunciato poc'anzi, esso si potrebbe ulteriormente specificare in questo modo: **esiste un materiale sonoro che abbia insito il senso del suo sviluppo, che per così dire indichi di per sé la strada da seguire?** A questo materiale chiediamo inoltre, proprio per la sua coerenza interna, di essere specchio della psiche, di rifletterla e di funzionare

secondo le sue stesse leggi.

Va da sé che il sistema tonale, incrinato dal temperamento equabile, che a mo' di "effetto catastrofe"⁽¹⁾ ne ha preparato e affrettato la dissoluzione, non può soddisfare questi requisiti, e ancor meno la costruzione, ancor più artificiale e al di fuori di qualsiasi norma naturale, di un arbitrario "sistema" atonale, dodecafonico o meno che sia. È ovvio comunque che non basta il mero reperimento di un simile materiale, nel senso che la *Prima Materia* ha bisogno dell'*opus* dell'artefice per trasformarsi, e trasformare quest'ultimo, nell'*aurum philosophorum*. Per *Canto Armonico* si intende comunemente **un corpus di tecniche vocali che rendono percepibile all'ascolto i suoni armonici di un suono fondamentale, che di solito viene tenuto fisso** ⁽²⁾. Esso conosce tre momenti: **produzione, percezione e controllo**.

Per quanto riguarda la **produzione**, sappiamo che chiunque sia in grado di parlare emette comunque suoni armonici, che entrano a far parte della stragrande maggioranza dei suoni esistenti, vocali, strumentali o naturali (in realtà suoni "senza armonici", o meglio, costituiti soltanto dal suono fondamentale con il quale il primo armonico coincide, sono estremamente rari e appartengono a situazioni sperimentali da laboratorio acustico). Quindi anche il canto "normale" è normalmente assai ricco di armonici, che anzi contribuiscono a definire e

Lettera di Giacinto Scelsi a Roberto Laneri a commento di un articolo su "Prima Materia"

Come Archetto

Ho potuto farmi legger l'articolo
Ormai Motivo che è eccellente
Sono d'accordo su tutto quello
-che dici- Bisogna sottolineare
che è necessario evitare l'azione
dogmatica; il misticismismo come
l'individualismo per quanto
-ciascuno cerca altre cose, ma
tutte devono "rimettersi"; pensare
-che si compie un servizio?
importantissimo; e soprattutto
sapere - che si controllano le

forze più altamente creative
-con le quali non si gioca
mai; sapere anche che le forze
discendono, ma sono più
offerte a loro con il sacrificio
della nostra personalità; e per
entro anche il valore trascenden-
tale e occulto del sacrificio - che
è sempre stato riconosciuto;
è quindi un dialogo mistico
che avviene sempre di più delle
sorgenti di luce - l'irraggiamento
di anni è stato nell'istinto - non
era necessario - Hai scritto la
tua lettera precedente?
Un abbraccio Giacinto

Non accingerti per?

“timbrare” meglio la voce, che in tal modo acquista in espressione e proiezione. Allora per **Canto Armonico** si intenderà un tipo di vocalizzazione che volutamente, e per meglio dire coscientemente, esalti i suoni armonici in modo fuori dell’ordinario, così da renderli udibili quanto e più del suono fondamentale.

Mi rendo conto della difficoltà di apprezzare enunciati legati strettamente all’esperienza pratica del **Canto Armonico**, disciplina di meditazione vocale che pochi, se mi è concesso un eufemismo, conoscono direttamente o anche indirettamente. La mia convinzione personale in proposito è che il particolare stato mentale di vuoto iridescente e risonante che sembra essere effetto del **Canto Armonico** è in realtà la percezione del nostro Sé più profondo come vibrazione sonora. In tal senso questa sensazione fa parte della banca dati di tutti noi, che la proviamo di volta in volta come contemplazione gioiosa di strutture della natura (i cristalli, l’arcobaleno), affinità con il mondo dei numeri o delle forme (matematica, numerologia, geometria), fusione estatica con un altro essere. I lettori orientati più visivamente potranno paragonare l’esperienza del **Canto Armonico** a quella dell’arcobaleno. Come la serie dei suoni armonici, su cui si modella il canto, l’arcobaleno è matrice e *reservoir* di tutte le esperienze visive possibili, chiaramente strutturato secondo un ordine naturale e non personale o culturale. Sia la serie degli armonici che l’arcobaleno hanno infallibilmente una forte presa su coloro che in qualche modo vi vengono in contatto, dovuta essenzialmente alla grande purezza dell’informazione contenuta in queste strutture. In altre parole la propria individualità non si annulla (c’è ancora il canto e non, come nel *mantra-yoga* soltanto il pensiero), ma va ad iscriversi e a sintonizzarsi con un ordine che viene percepito chiaramente come “cosmico”.

Il **momento percettivo** è importante, proprio perché si tratta di fare opera di ri-conoscimento di qualcosa in cui siamo immersi costantemente senza che ce ne rendiamo conto. La difficoltà a percepire i “propri armonici”, che invece gli altri presenti intendono distintamente, è esperienza comune dei partecipanti a un *workshop* introduttivo, in cui si apprendono le tecniche di base.

Con questo si sfiora appena una tematica centrale al tema del Suono e dei suoi effetti sulla psiche: che cosa infatti udiamo veramente quando ascoltiamo musica, o anche i suoni del vento, della pioggia, del mare, e, perché no, del traffico cittadino? Quando la percezione si raffina (“The doors of perception they be cleansed” - William Blake) al punto da penetrare la struttura del suono, ci si accorge che non esistono suoni gradevoli o sgradevoli.

E ancora: fino a che punto riusciamo a sentire la durata di un suono nel tempo (“...you are the music while the music lasts” - T.S. Eliot), oppure a isolarne l’individualità in mezzo al caos sonoro apparente? In

realtà sappiamo dall’acustica contemporanea che il senso dell’udito ha capacità di discriminazione e direzionalità che lo rendono assai più duttile e plastico di quanto comunemente si pensi. Vedasi in proposito l’affascinante capitolo delle cosiddette “illusioni acustiche”, nonché il lavoro di Alfred Tomatis, che rivela l’udito non come un senso passivo ma come un organo che prende parte attiva alla formazione della nostra realtà.

Ma è con il **controllo cosciente** dei suoni armonici che l’*opus* di trasformazione del sé usando il Suono come veicolo entra nel vivo e, diremmo, nel suo specifico.

Riacquista allora un senso il tratto comune al pensiero arcaico e a quello cosiddetto primitivo, secondo cui **la realtà è di natura sonora**, e ad ogni suo elemento corrisponde un elemento sonoro specifico: come dire che ogni cosa ha il suo suono, e conoscere i segreti dei suoni è conoscere i segreti delle cose. In quest’ottica (ma perché non dire “acustica”?) enunciati come *Nada Brahma* (“L’Universo è Suono”) non vanno intesi come vaghe analogie poetiche, e sono anzi da prendere alla lettera, alla stregua di teoremi matematici (il linguaggio del misticismo, come quello della matematica, contrariamente a quanto si crede è sempre di estrema precisione quando si basa su un’esperienza vissuta). La funzione di pratiche come quella del *mantra* (in ambiente vedico e poi buddista) e di *wazifa* e *Dhikr* (in ambito *Sufi*), che troppo spesso vengono accettate in una modalità solamente fideistico, si chiarisce come una funzione, perfettamente comprensibile, di accelerazione dello sviluppo cerebrale. Infatti si può tranquillamente dire che queste pratiche permettono di fare l’esperienza degli armonici nella propria voce anche a chi non sa nulla di **Canto Armonico**. Entra in gioco una delle più importanti funzioni dell’orecchio, e cioè quella della “ricarica” della corteccia cerebrale:

“...funzione dell’orecchio in quanto sensore di vibrazioni è di caricare l’organismo di potenziale elettrico. È grazie all’orecchio che stimoli esterni riescono a caricare la batteria cerebrale. Parlo di “elettricità” perché il solo modo che conosciamo di misurare l’attività cerebrale è attraverso un elettroencefalogramma, che dà una risposta in termini elettrici. Ma naturalmente quello che c’è dentro non è elettricità. (...) I meccanismi interni che chiamiamo il campo neurologico sono illuminati, caricati dagli stimoli. Tali stimoli, provengono, come sappiamo, attraverso la pelle, le giunture, i muscoli, migliaia di strade che dal di fuori portano dentro il nostro corpo. Ma è l’orecchio che traduce al cervello il loro potenziale. (...) Quindi gli antichi devono aver saputo tutto questo. Avevano tutta una tecnica, come vediamo nello *Yoga* indiano, o nello *Zen* colle sue campane, oppure ogni volta che un Tibetano si mette a meditare. C’è sempre qualcuno che produce dei suoni, per esempio un sontuoso “OM” (3).

Data tale funzione delle alte frequenze (e i suoni

Lettera di Marius Schneider a
Roberto Laneri in occasione
dell'uscita di un disco su
"Prima Materia"

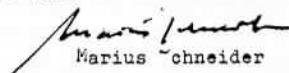
Prof. Dr. Marius Schneider
Strenschal 9
Tel. (0864) 8922
8219 Marquarzahn

Cher monsieur Laneri, cher collègue,

Je m'excuse sincèrement d'avoir tant tardé à vous vous remercier de votre aimable cadeau. Une longue et douloureuse maladie me torture depuis des années. Elle m'a encore rendu incapable pour un long délai de vous écrire un mot.

Ceci ne veut pas dire que je n'aie pas participé à votre remarquable effort de présenter la "matière première", bien que j'aie du mal à me plonger en elle. Dans notre travail l'idée garde toujours cette invincible distance de sa réalisation! Je connais bien ce mal fatal, car le début de la matière ne peut -à mon idée - être qu'une musique lumineuse au pianissimo, renfermant une source d'une pluralité de rythmes primordiaux. D'autre part je sens bien la part de vérité dans votre essai de présenter la matière originelle. Certainement votre conception est déjà très proche de la création concrète que je distingue toujours de la création du monde primordial qui renferme seulement les rythmes des choses en instance. Avez-vous accompagné votre disque d'un commentaire? En tout cas permettez-moi de vous féliciter et de votre premier essai et du courage de présenter à une société humaine totalement déracinée un tel appel.

Cordialement à vous


Marius Schneider

armonici sono alte frequenze per definizione!), si può ipotizzare una linea di sviluppo spirituale che viene a coincidere con lo schiudersi di funzioni cerebrali possibilmente atrofizzate o dormienti in attesa di risveglio. Si pensi all'iconografia del *Buddha*, nella quale l'*avatar* appare con una specie di protuberanza alla sommità del cranio: ancora una volta non si tratta di licenza artistica, ma di una precisa allusione ai *siddhi* (o poteri extra-normali) come dovuti allo sviluppo fuori del comune di organi (la ghiandola pineale) e funzioni del cervello. Allo stesso modo, e ricordando che la serie dei suoni armonici è infinita, lo schiudersi di tali funzioni corrisponde all'aprirsi a frequenze sempre più sottili, secondo una progressiva "spiritualizzazione della materia", che fa seguito alla "discesa" o materializzazione dello spirito che avviene al momento della creazione.

A questo punto segue una breve descrizione di alcuni effetti che si verificano in seguito, o piuttosto in concomitanza con la pratica del *Canto Armonico*. Essi semplicemente accadono quando si è pronti a riceverli, ed in tal senso il processo di apprendimento è processo di trasformazione psichica: non si può forzare e a rigore non si può nemmeno "volere". Per gettare un ponte oltre i limiti della descrizione, chiunque può paragonare questi schemi rappresentativi (descrizioni) ai propri. Nel caso essi vengano interpretati come fasi, analogie con la successione di momenti nel processo alchemico

tradizionale possono essere utili oppure fuorvianti, e preferirei lasciare il lettore libero di farne o meno.

1 - Espansione della sfera acustica.

Questo significa innanzi tutto un aumento di ciò che definirei "sensualità acustica". Alcune musiche devono il loro successo ad una loro qualità speciale, simile all'effetto di un buon massaggio. V. il detto comune "esser tutto orecchi".

"Bathe in the centre of sound, as in the continuous sound of a waterfall. Or, by putting fingers in ears, hear the sound of sounds" (4).

2 - Senso di connessione (continuità, contiguità, appartenenza) con strutture metapersonali, fonti dirette di informazione ed energia pura. In altre parole, non si è (mai più) soli. L'io individuale non viene annullato ma si espande. Forse questa è la sensazione di un *computer* quando viene espanso di memoria o di potenza. Dobbiamo includere i nostri Macs e PCs tra gli esseri senzienti?

"Intone a sound as a-u-m-, slowly. As sound enters soundfulness, so do you".

3 - Intuizione/percezione della realtà sotto l'aspetto qualitativo: i 99 (o 99 miliardi di) nomi di Dio. V. anche Chandogya e Maitri Upanishad. L'universo

come alfabeto cosmico, da decifrare suono per suono, all'infinito. In *"Huckleberry Finn"*, Mark Twain mette in bocca al personaggio di miss Watson, pestifera istitutrice, una descrizione del Paradiso come di un luogo in cui per l'eternità non si fa altro che andare in giro con un'arpa in mano e cantare. Nonostante la scarsa simpatia del personaggio, la descrizione elicitava in molti un senso di curiosità e di attrazione: forse che essa ci ricorda qualcosa?

"Devi, imagine the sanskrit letters in these honey-filled foci of awareness, first as letters, then more subtly as sounds, then as most subtle feeling. Then, leaving them aside, be free".

4 - Oltre il suono "16"

Fare esperienza della peculiare struttura della serie dei suoni armonici. Per cominciare, esperienza della loro **discontinuità** (che conduce inevitabilmente alla domanda: "che cosa c'è tra un suono e l'altro?") V. Lo stato di coscienza "*nirodh*", che affiora negli interstizi tra un pensiero e l'altro in Patanjali. Nella serie degli armonici, gli spazi interstiziali si restringono sempre più, all'infinito. Oltre l'armonico n. 16, l'intervallo tra un armonico ed un altro superiore contiguo diventa più piccolo del nostro semitono temperato, la distanza tra un tasto nero ed uno bianco contiguo sul pianoforte, e continua a restringersi, come la nostra facoltà di discriminazione acustica. Chi ha detto che la

soglia minima di discriminazione tra due suoni è l'intervallo di 23 cents, o comma pitagorico? Qui si raggiungono rapidamente i limiti della descrizione, perché si tratta di esperienza che già va oltre la parola ed il pensiero concettuale, per la quale non resta che il canto. E tuttavia si tratta di sensazioni precise, ripetibili e verificabili:

"Intone a sound audibly, then less and less audibly as feeling deepens into this *silent harmony*".

Un detto di Mary Ashley è stato di moda, alcuni anni fa, negli ambienti di musica contemporanea. Esso suona così: "Once you have discovered that smoke is sculpture, it doesn't make things any easier". A me questo sembra singolarmente corrispondere allo stato d'animo del musicista contemporaneo *tout court*, e non soltanto occidentale, quando, dopo essersi ricaricato alle "sorgenti del suono" con le pratiche del **Canto Armonico**, con esse, attraverso di esse, al di là di esse tenta di "far musica", espressione che ricorda "fare l'amore" nella sua inadeguatezza. È stato detto che la musica, come l'amore, può soltanto essere, e tuttavia per loro tramite si creano forme energetiche e si materializzano universi, più o meno paralleli. È qui che comincia un'*opus alchemicum* forse più interessante, che impegna in modo singolare le risorse del musicista. Ma questa è un'altra storia, in gran parte ancora da scrivere.

(1) Data la brevità dello spazio, posso solo accennare ai termini del problema. La serie degli armonici contiene in sé anomalie di natura matematica che ne rendono difficile l'utilizzazione in sistemi d'intonazione con una forte componente verticale (armonica). Si rendono allora necessari aggiustamenti più o meno lievi agli intervalli della scala rispetto agli intervalli della serie degli armonici, e tale operazione si chiama "temperamento". Tra i numerosissimi temperamenti proposti e adottati nella musica dell'occidente il sistema detto del "temperamento equabile" ha finito per prevalere. Si tratta di un sistema proposto teoricamente da Marin Mersenne nel 1636 (*Harmonie Universelle*) e realizzato più tardi da Andreas Werckmeister (l'organo della chiesa di S. Jacobi, Amburgo, è del 1688) che prevede la divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali, secondo una formula che impiega la radice dodicesima di due. La deviazione dagli intervalli puri varia da intervallo a intervallo, e comunque nessun intervallo, a parte l'ottava, risulta intonato secondo la norma naturale. In altre parole, tra tutti i temperamenti questo è senz'altro il più brutale, tanto che a mio avviso esso si pone come la controparte sonora della Rivoluzione Industriale. Tra le conseguenze, la perdita di significato degli intervalli e della musica che su di essi si fonda (dottrina dell'*éthos*), la perdita di sensibilità acustica, la manifattura di massa degli strumenti, il venir meno di quel grande mistero che è l'autoreferenzialità del suono. I fautori del temperamento equabile fanno notare come in definitiva la deviazione delle norme naturali sia di pochi cents, cioè di quantità acustiche insignificanti. A parte che il problema non è d'ordine quantitativo, ma qualitativo, proprio la moderna "scienza del caos" dimostra che deviazioni minime in un sistema, come ad esempio la posizione di un elettrone ai confini dell'universo, portano a risultati completamente imprevedibili. Secondo

l'espressione paradossale del meteorologo Lorenz, il battito di ali di una farfalla può cambiare le condizioni del tempo nel mondo ("effetto farfalla"). Si noti infine che soltanto nella musica occidentale si è sentita la necessità del temperamento equabile: nei sistemi microtonali indiano (*hindustani e carnatic*), arabo e giavanese, per non citare che i maggiori, il temperamento equabile non ha ragion d'essere.

(2) Esempi di **Canto Armonico** si trovano nelle musiche tradizionali del Tibet, della Mongolia e di altri paesi, con valenze iniziatiche e magico-sciamaniche. Più che il contesto tradizionale, ci interessa però la riscoperta del **Canto Armonico** avvenuta negli anni '70 da parte di esponenti della musica contemporanea europea ed americana, (Michael e Jochem Vetter, il gruppo *Extended Vocal Techniques* di San Diego, Roberto Laneri ed il gruppo *Prima Materia*) e ciò in quanto essa comporta fatalmente una sintesi di antiche discipline e di coscienza attuale.

(3) *A L'Ecoute de l'Univers*, intervista del Dr. Alfred Tomatis a cura di Tim Wilson, in "*About the Tomatis method*", The Listening Centre, Toronto 1988.

(4) Questa e le citazioni seguenti provengono dal *Vijñānabhairava tantra*, un testo-manuale dello shivismo kashmiro esponente della "tradizione della realizzazione immediata", risalente probabilmente al IX sec. d.C. nella sua forma scritta, ma secondo alcuni proveniente da fonti antichissime. Ho preferito la versione poetica di Paul Reps (*Zen Flesh, Zen Bones*, Charles E. Tuttle Co., Inc., 1957, ristampato in Pelikan Books, 1971 e sgg.) ad altre più filologiche o letterali ma senz'altro meno ispirate (Jaideva Singh: *Vijñānabhairava or divine consciousness*, Motilal Banarsidass, Delhi 1979; recentemente in italiano *Vijñānabhairava* - La Conoscenza del Tremendo, Piccola Biblioteca Adelphi, 1989).

Augusto de Campos

Una "poesia postale" in omaggio a Scelsi

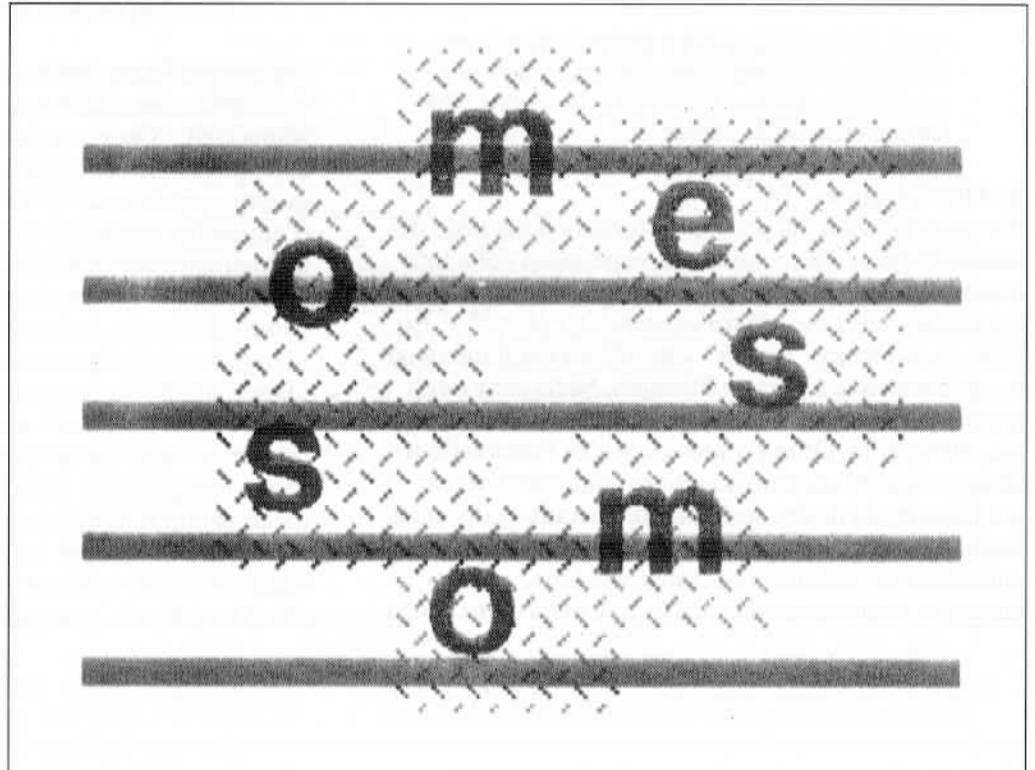
Progetto per una poesia postale
in omaggio a Scelsi.

È stata realizzata con un *Imago
Writer*.

Le parole nel cerchio, da
sinistra a destra, (senso orario)
dicono:

O MESMO SOM (*lo stesso
suono*), e nel senso opposto:

O SOM SEMO SOM (*il suono
senza il suono*).



o m e
s o s
o m
a giacinto scelsi
augusto de campos 1992