

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



*Una dolce ansietà d'Oriente*  
**Per Giacinto Scelsi**  
(1905-1988)

In collaborazione con  
*Palazzo delle Esposizioni di Roma*  
e



FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI  
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

---

in collaborazione con ARCUS

# Fondazione Ravenna Manifestazioni

*Assemblea dei Soci*

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL  
ASSICURAZIONI GENERALI  
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA  
BANCA POPOLARE DI RAVENNA  
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA  
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI  
CMC RAVENNA  
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA  
CONFINDUSTRIA RAVENNA  
CONTSHIP ITALIA GROUP  
COOP ADRIATICA  
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA  
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE  
EDISON  
ENI  
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA  
DI RAVENNA  
FERRETTI YACHTS  
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO  
DI RAVENNA  
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA  
E RAVENNA  
HAWORTH CASTELLI  
HORMOZ VASFI  
ITER  
LA VENEZIA ASSICURAZIONI  
LEGACOOP  
MARINARA  
MERCATONE UNO  
MERLONI PROGETTI  
POSTE ITALIANE  
RECLAM  
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI  
SAPIR  
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA  
SOTRIS - GRUPPO HERA  
THE SOBELL FOUNDATION  
THE WEINSTOCK FUND  
UNICREDIT BANCA  
UNICREDIT GROUP  
YOKO NAGAE CESCHINA

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Vice Presidenti*

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

*Comitato Direttivo*

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

*Segretario*

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

*Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

*Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

*Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari,

*Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

*Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

*Ravenna*

---

Giovanni Frezzotti, *Jesi*  
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*  
Idina Gardini, *Ravenna*  
Pier Filippo Giuggioli, *Milano*  
Vera Giulini, *Milano*  
Roberto e Maria Giulia Graziani,  
*Ravenna*  
Dieter e Ingrid Häussermann,  
*Bietigheim-Bissingen*  
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
Michiko Kosakai, *Tokyo*  
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
Silvia Malagola, *Milano*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
Paola Martini, *Bologna*  
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*  
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e  
Sandro Calderano, *Ravenna*  
Maura e Alessandra Naponiello,  
*Milano*  
Peppino e Giovanna Naponiello,  
*Milano*  
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,  
*Ravenna*  
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
Gianna Pasini, *Ravenna*  
Gian Paolo e Graziella Pasini,  
*Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini  
Dall'Onda, *Ravenna*  
Fernando Maria e Maria Cristina  
Pelliccioni, *Rimini*  
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,  
*Ravenna*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*  
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*  
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*  
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
Angelo Rovati, *Bologna*  
Giovanni e Graziella Salami,  
*Lavezzola*  
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*  
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
Gabriele e Luisella Spizuoco,  
*Ravenna*  
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
Ferdinando e Delia Turicchia,  
*Ravenna*  
Maria Luisa Vaccari, *Padova*  
Roberto e Piera Valducci,  
*Savignano sul Rubicone*  
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
Gerardo Veronesi, *Bologna*  
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
Lady Netta Weinstock, *Londra*  
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

#### *Aziende sostenitrici*

ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
CMC, *Ravenna*  
Credito Cooperativo Ravennate e  
Imolese  
FBS, *Milano*  
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*  
Ghetti Concessionaria Audi,  
*Ravenna*  
ITER, *Ravenna*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*  
L.N.T., *Ravenna*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Terme di Cervia e di Brisighella,  
*Cervia*  
Terme di Punta Marina, *Ravenna*  
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

---



*Giacinto Scelsi all'Hotel Royal di Viareggio  
all'inizio degli anni Trenta.*

## Non parlare più, canta

**S**hhh, non sento niente, parla più piano. Ma se parlo più piano mi esce un filo di voce. *Non sento, non sento! Abbassa ancora la voce, di più, di più.* Ma come posso abbassarla ancora? È impossibile, tra un attimo le corde vocali non vibreranno più! *Più piano, ti prego, o non capirò.* Non ci riesco, davvero, non posso, non posso. Ancora un po' e sarò ammutolita. Come faccio? Che cosa posso fare? *Non parlare più.* Ma ho paura del silenzio, sento che mi ingoia. Ci cado, ci sprofondo. Mi fa paura! E mi attira. *E allora canta.* Ma il silenzio mi avvolge, mi minaccia! *Canta, e non sarà più così.* È difficile, mi esce dalla gola un suono che non riconosco! Qualcosa soffia nella mia testa e mi invade, cos'è? *Canta, canta.* Un'infanzia ritrovata, la pace perduta, la luce del mattino. Chi sussurra nel mio sangue? Non lo so dire! *Canta, canta.* Sembra paradiso, ma potrebbe essere la beatitudine dell'inferno. Forse il silenzio ha un suono. Chi è? Chi bussa? Chi vuole nascere? *Canta, canta ancora, è il mondo.*

Comincia, è cominciata. Da una vibrazione di membrana, come se la pelle viva si mettesse a risuonare. Si tende l'orecchio nelle pause improvvise, per paura di naufragare nel respiro. O sarà un fruscio dell'atmosfera? La voce affiora come da un'acqua immobile, un'acqua profonda che abbia ritrovato la voce. Note solitarie tenute nel canto fino a perdere il senso, l'orecchio smarrito nel piacere che aveva dimenticato, il groviglio dei muscoli che bloccano il fiato si sta sciogliendo: è cominciato il tempo dell'innocenza lussuriosa, da questo Eden non saremo scacciati, siamo dentro l'annio della *Rothko Chapel*. Morton Feldman insegue Rothko nella sua discesa da palombaro sotto la superficie attraverso la superficie, quello che Rothko dipinge per l'occhio Feldman lo suona per l'orecchio. O forse per tutto intero il corpo della mente? La musica di Feldman scende in quegli strati di pittura, gli dà voce. Raggiunge un suono rarefatto? Non è un limite, si può scendere o salire a un suono ancora più rarefatto e poi di più, e non sarà ancora silenzio: come i viola luttuosi e i bruni e i quasi neri di Rothko non sono ancora il

non, il vuoto, il nihil, il buio, la notte fonda. Di fronte a Rothko l'occhio è costretto a trovare altre risorse, a inventare altri modi di visione: come di fronte alla fioritura di ninfee sonore che compaiono e svaniscono sugli stagni di Feldman l'orecchio non basta, nella *Rothko Chapel* l'orecchio è spinto al di là di se stesso, è spinto a lasciare la sua posizione passiva e a chiedere a tutto il corpo di sentire. La musica contemporanea, *certa* musica contemporanea, non si accontenta del suono intorno a cui celebra il suo disperato e festoso rito propiziatorio.

Feldman ha sciolto gli opposti, ha spezzato l'obbligo della tensione: e nella sua musica tutto passa e trapassa. Una purezza viziosa ci parla dalle nude voci di *Three Voices* come dal pianoforte gocciolante di luce di *For Bunita Marcus*, ma quel candore sensuale nasce da una catastrofe: dal lutto che ha ridotto in cenere milioni di corpi, e dal silenzio dovuto a quel lutto ma impossibile da mantenere. Interrompere il silenzio che sembrava la pace è una invocazione alla pace vera? Bizzarro volto bifronte del contemporaneo! Come quella di Feldman anche la musica in cerca della pace mistica di Giacinto Scelsi nasce dalla frattura: ma alla frattura, anche psichica, che minacciava di mettere alla musica il bavaglio, Scelsi reagì con una straordinaria capriola mentale. Nel dopoguerra, quasi paralizzato nella sua creatività, a più di quarant'anni, Scelsi cominciò a fare musica senza sottometerla al filtro della logica sintattica della tradizione. Sulla ondolina, un piccolo strumento a tasti parente della clavioline di Sun Ra, e che aveva anche i quarti e gli ottavi di tono, note fantasma annidate negli spazi tra le note ufficiali, Scelsi cominciò a improvvisare alla maniera di un jazzista trascendentale. È vero che passò mesi e mesi a suonare singole note sul pianoforte, in cerca di una ipnosi acustica o in preda a un'estasi della ripetizione? Chi sa. Di certo si sa che ebbe l'idea di registrare le sue improvvisazioni su nastro magnetico, e di farle trascrivere da altri musicisti: curando poi le esecuzioni fino ai più minuti dettagli. Il conte Scelsi d'Ayala Valva si era rivolto alla musica orientale, all'India e al Medio Oriente, in cerca di conferme al suo universo sonoro già negli anni Venti: ma fu il gesto di non scrivere la musica, che lo conficcò in pieno Contemporaneo. Scelsi frequentò i surrealisti, e scrisse poemi

automatici, registrando il flusso di parole che i sogni a occhi aperti gli dettavano con la stessa tecnica di registrazione con cui lasciò trascrivere la sua musica. Per i surrealisti la scrittura automatica doveva ridurre al silenzio la logica, e far scaturire i sotterranei della psiche, i surrealisti improvvisavano come musicisti che sperano di trovare il nuovo nell'ignoto che si annida nel suono non ancora pensato: Scelsi con la sua improvvisazione perpetua voleva entrare in contatto con il suono originario, quello che nel silenzio crea il mondo secondo i veggenti delle *Upanisad* vediche. Nella *Taittiriya Brahamana* il dio Prajapati, con il gesto di un percussionista metafisico, scuote se stesso per creare il mondo: scuote se stesso come un sonaglio vivente, uno strumento la cui vibrazione apre la danza dell'universo. Nelle tradizioni primitive raccolte da Marius Schneider, il dio supremo creava se stesso con la voce: il dio passava dal nulla del sonno al tutto della vita rompendo il silenzio con il canto. Ma molti popoli primitivi andarono oltre, e misero la musica al posto di dio: a Giava il dio era generato dal suono di una campana, in India da un'orchestra di tamburi, presso gli Uitoto da una parola trasmessa dal tam-tam, per gli Zulu era soffiato da un flauto di bambù. Scelsi cercava l'origine nell'improvvisazione, nel tasto premuto ossessivamente fino a generare la trance dei *Quattro pezzi su una nota sola*: ma invece delle origini trovò la modernità. Il Surrealismo nasceva in quegli stessi anni Venti in cui venivano registrati i primi dischi di Jerry Roll Morton e di Louis Armstrong: l'automatismo surrealista dell'inconscio è imparentato con la ripetizione ossessiva del jazz.

I *Canti del Capricorno* che Scelsi compone nel 1972 sono probabilmente il *Pierrot lunaire* della contemporaneità. Accompagnata a volte da un gong, a volte da un sax e altre dalle percussioni, una voce femminile che nel disco è quella straordinaria di Michiko Hirayama, sgretola in poco meno di quaranta minuti il canone della musica contemporanea classica. Urla, acuti stridenti, acuti gravi, filature vitree, voce che sfrutta l'effetto di eco di un urlo prolungato, borborigmi, raschi, fischi, fruscii, ruggiti, colpi di glottide, si oserebbe dire *pizzicati* su corde vocali, microsillabe, semitoni, ingolature melodiose, risate di gola, ectoplasmi vocali, fonemi: e poi improvvisi melismi

di un Oriente mai esistito o di un Occidente alla cui Tradizione è stato torto il collo, correnti e affioramenti di melodie sublimi e subliminali, litanie onomatopoeiche, strumento fatto di voce: allacciata o scissa in un affiorare di sassofono tra la sirene di Edgar Varèse e il pianto funebre di Albert Ayler, un contrabbasso che sembra lo strumento elettronico di un Dave Holland infettato da Pitagora, e percussioni libere e fluttuanti come in un jazz che alle dodici misure del blues abbia sostituito i dodici toni di Schönberg. Al confronto di questa voce-musica che attraversa strati minerali sotterranei e atmosfere celesti, i singulti satanici di Diamanda Galas sembrano vocalizzi da chierichetti, i giochi vocali di Jeanne Lee appaiono quelli di una signora molto perbene e forse solo la libertà di Demetrio Stratos è contemporanea ai *Canti del Capricorno*. Scelsi è andato davvero oltre la tradizione, incontro a quel rumore che per lui era la materia da cui nasce la melodia, verso una libertà dal già sentito che ha pochissimi paragoni in tutta la Modernità.

Ma dove è di casa, questa musica? Forse in un convento postmoderno in cui le celle sono pronte per i nuovi monaci della materia smaterializzata, o invece nel mezzo del ping-pong ossessivo di luci delle nostre città con un allucinatorio Ipod conficcato nel cervello. E come bisognerà ascoltarla? Forse nei frantumi di tempo rubati alla banalità degli accidenti quotidiani, oppure nell'intervallo tra uno spot e l'altro, o forse immersi in silenzi che non sono più di questo mondo. È ancora un rito quello a cui queste musiche ci chiamano? Sì, ma è un rito senza più religione, un rito che danza intorno a un dio ignoto: il Caso. Il caso che Cage inserì nel fare musica veniva dall'arcaico lanciare gli steli di loto come dadi dell'anima che aprono le porte della visione negli esagrammi dell'*I-King*: il caso in musica è l'origine del mutamento, la possibilità che si oppone in ogni istante alla logica coatta della necessità. E il caso è inseparabile dall'atto dell'improvvisazione, il gesto che il jazz ha indicato ma che raramente ha saputo praticare fino in fondo, forse trovando se stesso solo quando è morto come jazz e si è trasformato in altro. Scelsi, Cage, Ligeti, Feldman, vanno dentro la fine delle forme come regole, nel suono che deve diventare vita o non avrà senso.

E Scelsi, soprattutto, sembra quasi più imparentato con i Derek Bailey o gli Evan Parker che con i Mozart o i Bach: la perdita del vecchio centro sublime è in lui anche la via che porta a un centro così nuovo da essere ancora difficile da nominare. Il gesto che Scelsi compie trovando la musica senza lasciare che sia depurata dal filtro della grammatica dell'alto e del basso, è un gesto che nasce dalla debolezza e diventa un potere di evocazione. L'ostacolo può allora essere il punto di partenza, l'interruzione diventa il vuoto da cui si riparte per un sentiero diverso. I silenzi e le pause parlanti del pianoforte di *Palais de Mari* di Feldman o *Ttai* di Scelsi sono ritmo: come accade nel post jazz di Marilyn Crispell che riesegue e ricompona la musica di Annette Peacock, dilatando il respiro a preghiera degli strumenti: con le corde del double-bass e i piatti della percussione che galleggiano intorno alle macchie di suono sorte dal pianoforte, cercando nel tempo la fine del tempo. E la prossimità al rumore che Scelsi predicava fa venire in mente l'idea di improvvisazione non idiomatica di Derek Bailey: si improvvisa davvero solo quando la sorpresa dei suoni-rumori colpisce il musicista senza mediazioni, e lo costringe a far entrare l'eterogeneo nell'omogeneo. L'invenzione musicale del nuovo si nutre di un analfabetismo sapiente? Butch Morris, che aveva cominciato come jazzista puro negli anni Sessanta, compone da molti anni musiche che non esistono se non quando sono eseguite: il comporre in *New trends in racism* è dato dal suo gesto, che indica agli improvvisatori totali dell'orchestra la direzione in cui il suono *potrebbe* andare. Parodia del direttore d'orchestra classico, il cui gesto è la sottolineatura di ciò che è già scritto e che lui non può più inventare? O, come pensa Morris, una sorta di scultura sonora modellata con i materiali vivi del momento? O forse un rito collettivo, che inventa nel tempo della musica una comunità festiva nella durata dei suoni che partiti dal silenzio ritorneranno al silenzio?

Quando sono dentro le acque segrete della *Rothko Chapel* o dei *Canti del Capricorno* il mondo come è non mi basta, vorrei altro. Ma al risveglio altro non c'è. *E tu non svegliarti*. Ma stare in quel liquido mi sembra un sottrarsi alla vita. Intorno a me crescono la cenere, i pezzi rotti, gli scarti. Dicono che sognare è una fuga, e io non voglio più

fuggire. *Allora fa' sorgere quel mondo che hai sognato.*  
Non ci riesco, c'è troppo rumore, sono confusa. *Non è  
rumore, senti meglio.* È vero! Ma come faccio a rendere  
reale quel sogno? *Canta.* Non so più come si fa! Ho solo  
visioni. E non ho più tempo. *È il tempo giusto, allora.* Ma  
ho paura. Ho sonno. Ho fame. Ho pianto. Ho notte. Sì. Sì  
cosa? *Non parlare più, canta.*

*Giuseppe Montesano*

## Un uomo straordinario

Dehors tombait la nuit  
séparée d'un merveilleux passé.

Scelsi, *L'Archipel Nocturne*

**E**ra il 1980 ed ero appena tornato da un lungo soggiorno in California ed in Messico. Avevo appena iniziato la mia attività solistica e, grazie appunto alla fresca esperienza nel Nuovo Mondo, ebbi l'occasione di suonare all'Accademia Americana di Roma. Poche settimane dopo mi arrivò una telefonata che esordiva così: "Sono Giacinto Scelsi, mi hanno parlato di lei ed ho dei pezzi per contrabbasso che mi piacerebbe mostrarle". Pensai dapprima ad uno scherzo, ma poi mi convinsi che la voce che ascoltavo poteva adattarsi all'idea di Scelsi che mi ero fatta in quegli anni. Mi invitò a casa sua e naturalmente accettai di buon grado, precipitandomi a Roma il più presto possibile. Da allora fino alla sua morte sono stato innumerevoli volte presso di lui, anche per soggiorni lunghi. Ogni concerto romano, ogni partenza da Fiumicino, ogni semplice desiderio di godere della sua compagnia erano dei buoni pretesti per passare delle bellissime giornate in Via San Teodoro 8. Giornate che si svolgevano tutte secondo un preciso rituale. Dal secondo piano degli ospiti si saliva, verso le 17, al quarto, dove lui abitava, per fare conversazione (prima di quell'ora lui non riceveva mai e alla domanda "ma cosa fa fino alle 5 di pomeriggio?" rispondeva "faccio la zucca, cerco di non pensare"). Già, la conversazione. Per lui era molto importante, tanto che la definiva l'arte della conversazione e, parlando del suo amico Michaux che detestava la *bêtise*, ricordava spesso come bisognava stare attenti con lui a non dire stupidaggini. L'ambiente era sempre cosmopolita e Giacinto Scelsi si esprimeva con naturale *nonchalance* in inglese e in francese, ma ricordo il suo stupore, se non disappunto, quando una volta arrivai con una mia amica messicana che parlava solo spagnolo. Non poteva conversare! Poi, a volte, mi chiedeva di suonare, per lui e per gli altri ospiti se c'erano. Non solo pezzi suoi, anzi, ma anche di altri compositori (Xenakis, pur partendo da presupposti teori-

ci diversissimi dai suoi, era il compositore che, per esiti sonori, sentiva più vicino tra i contemporanei). Mi chiedeva però spesso di suonare le mie composizioni. In particolare i *Sei Studi* e un brano che all'epoca si chiamava *Strumentale* e sarebbe diventato la prima parte di *Voyage That Never Ends*. La pulsazione ritmica ostinata su una corda vuota con le variazioni timbriche offerte dalle varie tecniche d'arco unitamente ai cambi tasto/ponte lo seducevano enormemente. Lo definiva un pezzo "tellurico".

La cena, rigorosamente vegetariana, veniva servita intorno alle 20. Alla fine lui si assentava sempre per qualche minuto e, al suo rientro, si continuava la conversazione ancora per un paio di ore.

Al di là delle mitologie non posso dire di aver ricevuto un insegnamento musicale particolare da Scelsi. Lui era ben lontano dall'assumere posizioni *ex cathedra* e anche quando suonavo per lui e altri ospiti, in quella leggendaria casa di Via San Teodoro 8, i commenti si limitavano a considerazioni di carattere generale. Quello che invece ho goduto profondamente è stato "l'incontro con un uomo straordinario", tanto per dirla con parole di Gurdjieff, un autore a lui caro. Un vero aristocratico ("non ero fascista quando tutti erano fascisti, non ero comunista quando tutti erano comunisti. Sono cresciuto in una famiglia aristocratica e non posso cambiarmi la pelle"), che parlava francese e inglese correntemente, sempre con una macchia sui pantaloni o sul gilet (il segno dell'uomo veramente elegante), generoso con gli amici, indifferente con i nemici, amico di grandi personalità letterarie e pittoriche del Novecento, estimatore della bellezza femminile, del cioccolato e dello champagne. Poi ho avuto la sorte di ascoltarlo due volte improvvisare al pianoforte e questo, per me, ha dissolto ogni eventuale dubbio sulle sue ventilate incapacità musicali.

La seconda di queste volte lo fece con una flautista che si trovava in casa. Disse che, nel caso di improvvisazioni con più persone, la cosa importante era *non* ascoltarsi l'un altro. Non bisognava cercare di seguire l'altro per costruire un discorso comune influenzandosi a vicenda, no, bisognava invece far passare, scorrere il messaggio che arrivava, se arrivava, (dall'alto? da altrove, comunque. È nota la sua teoria del compositore come "postino")

e quando le due o più persone erano in sintonia questo si sarebbe manifestato concretizzandosi in una musica auto-sufficiente, senza il bisogno di ascoltarsi.

Quello che mi colpiva più di tutto nel suo modo di suonare il pianoforte era il tocco. Le mani sembravano rimbalzare violentemente verso l'alto dopo aver percosso la tastiera. Il suono che ne veniva fuori, dovuto senz'altro anche all'antichità dello strumento, era un suono arcaico, di altri tempi.

Mi piaceva ascoltarlo parlare della Parigi degli anni tra le due guerre con tutti quei personaggi che aveva conosciuto...

Mi piaceva che parlasse dell'India ("mi piacerebbe andare a morire in India, ma non sopporto il verso dei milioni di corvi che la infestano") e di Rishikesh, dove sarei poi andato nel 1984 anche seguendo le sue suggestioni....

Mi piaceva anche sentire come aveva vissuto e affrontato le sue malattie, i suoi periodi in clinica, i suoi tentativi di guarigione...

Mi piaceva il distacco quasi assoluto che mostrava per il mondo della "carriera", fatto di successo esecuzioni festival commissioni scadenze affanni...

Mi piaceva quando raccontava la storia del meraviglioso dittico di Dalí che sovrastava il divano dove lui sedeva. Il poeta Éluard (rappresentato con la testa piena di nuvole) era andato a trovare il pittore a Cadaqués facendogli conoscere Gala (dipinta da Dalí con la testa quasi vuota). Questa si sarebbe poi vendicata diventando in seguito la sua compagna e la sua Musa.

Mi ipnotizzava ascoltare alcuni suoi brani che non conoscevo e che lui stesso metteva sul registratore. In particolare ricordo la versione di *Ko-Tha* suonata sulla chitarra da lui stesso e il primo ascolto di *Konx-Om-Pax* che mi fece sprofondare in quella poltrona consunta, antichissima, già provata da secolari sedute.

Mi piaceva ascoltare la sua interpretazione della storia della musica occidentale – la ripeteva spesso – secondo la quale la musica era iniziata con gli unisoni e le ottave per poi passare, nel Medioevo e nel Rinascimento, alle quarte e alle quinte. Quindi, con l'epoca barocca e poi romantica, l'avvento delle terze e della seste e, infine, le settime e le seconde del Novecento. Finalmente però, con lui, la

musica era ritornata all'unisono delle origini. Davvero, nel caso di Scelsi, si può affermare con Egon Schiele che "Kunst kann nicht modern sein; Kunst ist Urewig". (Due compositori, secondo lui, avevano avuto le capacità per allontanarsi dall'eurocentrismo musicale: Mozart, che però era stato per così dire castrato dal padre che gli aveva "insegnato la musica" ingabbiandolo nelle regole della forma sonata, e Wagner, il quale era stato sovrastato dal proprio ego debordante.)

E non potevo non riflettere sul suo modo di "comporre". Registrare improvvisazioni e poi trascriverle, adattare, svilupparle ha fatto parte del background di tutta una generazione tra gli anni Sessanta e Settanta cresciuta con il Revox o apparati di registrazione simili. Lui l'aveva fatto un paio di decenni prima e oggi, anche grazie alle possibilità offerte dal computer, è una pratica comune nelle musiche non accademiche.

Mi diede la partitura di *Mantram, Canto anonimo per uno strumento* verso il 1987 o 1988 chiedendomi se potevo suonarlo con il contrabbasso. Anche in questo caso restò molto sul vago e, a parte un riferimento all'area geografica di un Medio Oriente molto esteso, mi diede ben poche indicazioni. Soprattutto il sottotitolo mi sembrava ben riflettere la sua personalità essendo lui, sicuramente, il grande anonimo del XX secolo. Lo eseguii in prima esecuzione a Colonia, nel dicembre 1990, in occasione del festival a lui dedicato dalla WDR e curato da Wolfgang Becker.

Dopo otto anni di conoscenza, poco prima che lui morisse, mi chiese di dargli del tu. Non ci riuscii e forse è stato giusto così.

Il caso Scelsi, per me, è anche la dimostrazione di un paio di teorie. La prima è che spesso la creazione artistica, quella più autenticamente originale, è legata a un conflitto, a un trauma (la psicanalisi e le biografie di molti artisti ce l'hanno insegnato) con i suoni, le immagini o le parole. L'altra, direttamente legata alla prima, è che l'innovazione radicale deve assumere come categoria fondamentale della creazione artistica il rischio di mettersi in gioco totalmente, a volte anche a scapito della salute e della stessa vita.

Troppi quadri [...] fanno sfoggio oggi nel mondo di qualcosa che non è costato niente agli innumerevoli epigoni di

De Chirico, di Picasso, di Ernst, di Masson, di Miro, di Tanguy [...] a coloro che ignorano che non c'è grande spedizione, in arte, che non venga intrapresa a *rischio della vita*, che la strada da seguire non è, con ogni evidenza, quella fiancheggiata da ringhiere e che ogni artista deve rimettersi da solo alla ricerca del *Vello d'Oro*.

Così André Breton in *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*.

*Stefano Scodanibbio*  
dicembre 2007



*Giacinto Scelsi al pianoforte nel 1923.*

## **Bisogna soltanto ascoltare**

*Intervista a Luciano Martinis  
di Alessandra Carlotta Pellegrini*

**S**chegge di vissuto e di memorie, frammenti di vita quotidiana, il riflesso di una finestra, la luce del tramonto, una palma che veglia solitaria, tutto ciò si sovrappone a esperienze di ascolto totalizzanti, quasi ingombranti per l'intensità delle vibrazioni che sollecitano. Mi colpisce questa dualità: la discrezione che affiora dalla concretezza delle piccole cose, nella casa di Via San Teodoro, lascia emergere ancor più evidente la statura artistica di Giacinto Scelsi. Tale dualità rende affascinante e ancor più arduo il mio proposito: ripercorrere la sua biografia. Il Maestro non ha fatto misteri del desiderio di riservatezza circa le vicende della sua vita. Riprendo le mie letture scelsiane e trovo precisi i riferimenti.

A Michela Mollia, che gli chiedeva notizie biografiche, Scelsi rispondeva: “[...] Voglio dirle che vivo a Roma in una casa situata di fronte al Palatino e che poggia esattamente su una linea ideale di demarcazione tra Oriente e Occidente – e per chi intende – spiega la mia vita e la mia musica”.<sup>1</sup> E Heinz-Klaus Metzger afferma: “[...] Non mi si voglia addossare la responsabilità di un excursus biografico, che Scelsi del resto mi ha vietato come un affronto [...]”.<sup>2</sup>

La parola scritta, sul bianco della pagina, balza all'occhio ancor più incisiva, quasi perentoria. È tempo di rompere ogni indugio, sottopongo le mie perplessità a Luciano Martinis, amico per lunghi anni di Giacinto Scelsi, editore delle sue opere letterarie e Vicepresidente della Fondazione Isabella Scelsi – per volontà dello stesso Scelsi – sin dalla costituzione. Lo incontro in una calda giornata estiva e scioglie i miei dubbi.

“Racconterò un episodio che potrebbe essere per certi versi illuminante: il compositore Costin Mireanu venne a Roma come rappresentante delle Editions Salabert per la firma dei contratti. Giacinto mi chiese di essere presente poiché voleva anche parlare delle copertine delle sue partiture. Queste dovevano essere molto semplici, due colori studiati caso per caso, il nome della composizione e il suo

segno: una linea orizzontale sormontata da un cerchio. E basta! Naturalmente per l'editore questo era inconcepibile. Scambiammo alcune idee, ne discutemmo a lungo; alla fine si decise per la soluzione che tutti conosciamo. Andando via gli dissi: "Vedi Giacinto, non volevi il tuo nome sulle copertine, ora invece compare per ben tre volte!" "Come!" "In alto prima del titolo della composizione, poi viene il tuo segno e infine, sotto, la tua firma." Sorrise, fece un gesto con la mano...

Giacinto talvolta passava da un eccesso all'altro, con grande naturalezza e convinzione. A volte aveva posizioni estreme ed assolute, o tutto o niente. Comunque è lui stesso il primo a raccontare delle proprie contraddizioni, anche con dovizia di particolari".

*Come forse noto ai più, stiamo lavorando all'edizione di Il Sogno 101, l'autobiografia di Scelsi affidata al magnetofono nel 1973. È in tale contesto che trovano ampio spazio, dalle parole dello stesso Scelsi, riflessioni, episodi e situazioni della sua vita.*

*Con l'ausilio dell'ovvio quanto prezioso criterio cronologico, ci siamo dedicati a ripercorrerne alcuni aspetti...*

"Giovanna d'Ayala Valva era una donna sensibile, attenta, suonava il pianoforte, si dedicava molto ai figli. Giacinto nacque nel 1905, dopo circa due anni nacque la sorella Isabella, con la quale ebbe da sempre un legame molto folte.<sup>3</sup> Fino a 4-5 anni Giacinto visse a La Spezia dove il padre, Guido Scelsi, era Tenente di Vascello della Marina Militare. La famiglia trascorreva lunghi periodi estivi nel castello della famiglia della madre a Valva, nelle Valle del Sele. Di tali periodi Giacinto conservava molti ricordi: i giochi, gli scacchi, le lezioni di latino e di scherma con un precettore privato, lo zio Pierre, la servitù, le assenze del padre, ma soprattutto le lunghe ore trascorse al pianoforte, rapito dalle vibrazioni dei suoni prodotti dalle sue piccole mani ancora inesperte. A Valva la famiglia trascorse anche gli anni della guerra Italo-Turca e della Grande Guerra quando il padre, per ragioni di servizio, era assente per lunghi periodi; negli anni Venti, passarono i periodi invernali a Bordighera e le vacanze estive a Viareggio, dove si riuniva un ambiente mondano prove-

niente da tutta Italia. Vi erano poi i frequenti viaggi e soggiorni in Svizzera dove – a Teritet – viveva la nonna materna, Elisa Marcuard de Wagner; e poi ancora a Montecarlo, Cortina, Capri, Vallombrosa.

Nel 1928 Scelsi fece il suo primo viaggio importante. Si recò dapprima in Egitto, dove la sorella viveva già da un anno a seguito del matrimonio con il Conte Patrice de Zogheb. Giacinto venne accolto al Cairo dai novelli sposi e qui ebbe occasione di fare numerose esperienze che lo segnarono profondamente.

Certamente fu un'esperienza forte assistere alle vorticose cerimonie dei dervisci, ascoltare la loro musica rituale; incontrò inoltre diverse personalità di rilievo fra cui il principe Flaidad Fasil, cugino di Re Fuhad, un uomo molto colto che aveva tradotto in francese il Corano. Dal Cairo Scelsi proseguì il suo viaggio attraversando il Mar Rosso in barca e passò in Palestina, dove visitò il Santo Sepolcro, il lago di Tiberiade e l'Orto del Getsemani. In tale occasione credo si sia recato anche in Siria, visitando Palmira e Balebek. Il ritorno in Italia avvenne poi attraverso la Grecia.

Fu questo il primo viaggio fatto da solo, che certamente lasciò tracce profonde nella sua personalità sensibile e curiosa e rimase fondamentale per l'apertura di nuovi orizzonti culturali.

*Sappiamo che Scelsi non ha seguito un regolare iter di studi; nella sua autobiografia, circa i suoi maestri, si esprime in questi termini: “Per tornare ai miei maestri, il primo fu Giacinto Sallustio [...] grande amico di Respighi. Era un uomo buono – direi senz'altro che la sua maggior qualità era la bontà. [...] In lui questa sensibilità quasi femminile si manifestava in una certa dolcezza e timidezza [...] il suo dio era Debussy [...] Il secondo dei miei maestri fu Egon Köhler; un russo – più precisamente un baltico – che a un certo momento si esiliò in Svizzera. [...] Aveva studiato musica ed era compositore. Era anche dottore. [...] Köhler era profondamente interessato a queste due arti [...] Era un adoratore di Skrjabin, così come Sallustio lo era di Debussy. E di Skrjabin non solo in quanto musicista, ma anche per le concezioni che aveva del mondo, della filosofia e, in particolare, della teosofia. [...] Köhler aveva conosciuto anche alcuni allie-*

*vi di Skrjabin [...] la sua musica era appunto di derivazione skrjabiniana [...] Köhler ebbe su di me un'indubbia influenza musicale dal punto di vista armonico [...] In seguito decisi di conoscere ed approfondire la dodecafonia [...] Mi recai perciò a Vienna dove conobbi Walter Klein – allievo appunto di Schoenberg [...] Studiai la dodecafonia, sebbene non mi interessasse in modo particolare. Però appresi il sistema nei suoi vari sviluppi [...] la dodecafonia classica di Schoenberg”.*<sup>4</sup>

Giacinto Sallustio cominciò a dare lezioni private di musica a Scelsi nel 1925-26. Non so esattamente come si siano incontrati, forse attraverso la famiglia di Bonaldo Stringher, allora Governatore della Banca d'Italia. Le due famiglie erano in ottimi rapporti e la figlia degli Stringher studiava musica (in seguito fu anche allieva di Alfredo Casella).

Gli studi con Sallustio avvennero nello stesso periodo del viaggio in Oriente poco sopra ricordato. Proprio al ritorno da questo viaggio, Scelsi iniziò a comporre sistematicamente, cominciando a fissare su carta la sua musica (esistono sicuramente anche composizioni antecedenti; di almeno una c'è qualche traccia); *Chemin du coeur*, per violino e pianoforte, è proprio del 1929. Nei confronti di Sallustio, Giacinto nutriva una grandissima stima, ma ne riconosceva anche i limiti; a volte vi era lo scrupolo del giovane compositore che accetta alcuni suggerimenti solamente per non offendere il Maestro e nello stesso tempo la ferma volontà di fare quello che riteneva più giusto. Anche nel caso di *Rotativa* pare che vi sia stata una sorta di concessione in questo senso, da qui l'esigenza di una revisione radicale. Probabilmente Scelsi si limitò ad accogliere i vari suggerimenti dati da Pierre Monteux dopo la prima esecuzione. Anche per quanto riguarda il titolo di questa composizione assistiamo a continue indecisioni: inizialmente era sua intenzione chiamarla, *Coïtus Mechanicus*, titolo dalla chiara intenzione provocatoria. In famiglia però veniva chiamata *Linotype*. *Rotativa* fu quindi il frutto di un compromesso.

*Vi è dunque una fase di passaggio in cui i “precetti” del Maestro Sallustio divengono limitativi?*

Indubbiamente. Anche Egon Köhler e Walter Klein hanno avuto una fondamentale importanza, poiché rappresentavano alcune delle altre vie che Scelsi desiderava percorrere ed esplorare. Per quanto riguarda Klein, credo che a stimolare la curiosità di Scelsi fosse più la sua adesione alle dottrine teosofiche che le sue conoscenze della musica seriale e atonale. Penso che, sia culturalmente sia dal punto di vista letterario, Scelsi avesse ormai delle idee compiute e mature in proposito. Ritengo inoltre che in quel periodo per Scelsi la scelta di dedicarsi alla composizione musicale fosse ancora un'ipotesi, visti i suoi interessi non secondari in campo letterario e poetico; la successiva produzione letteraria ne è una concreta dimostrazione.

*Negli anni Venti e Trenta Parigi è una città cosmopolita che accoglie intellettuali di assoluto rilievo, rappresentanti delle correnti artistiche più avanzate e innovative nel campo delle lettere, delle arti figurative, della musica. Il clima culturale è assai fervido e Scelsi si reca in questi anni nella capitale francese per diversi soggiorni, frequentando ambienti molto stimolanti per la sua formazione personale e artistica.*

È importante ricordare che Scelsi ha incontrato diversi artisti stranieri dapprima in Italia; nel caso di Jean Cocteau, per esempio, il primo incontro avvenne a Capri, nell'entourage di Mimì Franchetti, che raccoglieva intorno a sé molti artisti provenienti da tutto il mondo.

Molte amicizie erano nate anche attraverso la sorella; emblematico in tal senso il caso del noto pianista Alfred Cortot; si sposò con Renée Hornbostel, una grande amica che Isabella Scelsi aveva conosciuto in Egitto.

Per la prima di *Rotativa* a Parigi (1931) fu proprio Renée a metterli in contatto con Ysaïe – figlio del grande violinista belga Eugène – direttore in quegli anni della Salle Pleyel; contattarono Pierre Monteux e di lì nacque la celebre prima esecuzione della composizione di Scelsi. Fu quindi Isabella ad “aprirgli” questa relazione. A Parigi Giacinto era ben introdotto anche negli ambienti aristocratici tramite una cugina della madre, la Contessa Francesca d’Orsay la quale, oltre che protagonista di primo piano delle

cronache mondane, era anche in rapporto con tutti gli intellettuali dell'epoca.

*Mi sembra evidente – da parte di Scelsi – il desiderio di approfondire, di andare oltre, di rompere con una tradizione culturale cui appartiene per spingersi verso orizzonti nuovi, sia in ambito prettamente musicale che culturale ed esistenziale.*

All'inizio del seconda conflitto mondiale Scelsi si trasferì in Svizzera, dove si stabilì con la moglie inglese Dorothy-Kate Ramsden. Vi rimase per tutta la durata del conflitto. In questi anni non facili, oltre all'intensa attività poetica e compositiva, sviluppò una riflessione teorica che sarà fondamentale per i futuri sviluppi della sua musica.

Vi era in Scelsi un forte desiderio di approfondire e di andare fino in fondo nella comprensione delle cose. I suoi interessi, gli estremi della sua ricerca spaziavano molto; si interessava di tante cose che apparentemente non avevano nessuna connessione né fra di loro né con la musica. È invece evidente come la riflessione teorica si innesti successivamente su delle esperienze artistiche concrete.

Per Scelsi la musica era in qualche modo legata al suono, al rumore; in un certo senso era un problema personale, fisiologico. Una maniera di uscire da quel rumore che lo perseguitava quasi come una “maledizione”. Affrontare la musica significava affrontare la “sua” musica. Si parla molto dello Scelsi mistico, orientale, ma sarebbe importante approfondire anche un altro aspetto della sua personalità e della sua arte sino ad oggi poco indagato: un *coté* con risvolti demoniaci in lui molto forti, un certo esoterismo in parte legato alle correnti letterarie dell'epoca e in parte di matrice ottocentesca. Non a caso scrisse un testo – ancora inedito – intitolato: *Satanisme et Art*. È qui il caso di ricordare che già dagli anni Venti Scelsi frequentava ambienti italiani che si riunivano intorno a Roberto Assagioli e Giacomo Prampolini. Contesti in cui le filosofie esoteriche erano vissute e approfondite; questo a testimoniare che nella sua personalità vi era anche una parte molto tormentata. Più avanti negli anni l'approccio a filosofie più spirituali, come quelle orientali, gli portò sicuramente una certa serenità anche se tracce delle esperienze

passate continuarono ad affiorare; questa dualità si ritrovava evidente nella sua musica.

*Ritengo importante, con l'inizio degli anni Cinquanta, fare riferimento ad alcuni aspetti legati al progresso tecnologico. In questo periodo Scelsi "incontra" l'ondiola, strumento particolarissimo capace di riprodurre i quarti e gli ottavi di tono, utilizzato per la sua ricerca sul suono e per le improvvisazioni.*

L'ondiola era indubbiamente uno strumento particolare che nasceva e veniva utilizzato nell'ambito della musica leggera; permetteva fra l'altro di ottenere degli effetti sonori e dei *glissando* molto utilizzati per i cosiddetti "balli di sala", il liscio, insomma. Appena Scelsi conobbe questa apparecchiatura ne intuì le enormi potenzialità, naturalmente finalizzate alla propria ricerca. Ne acquistò addirittura due!

Con l'ondiola prosegue una fondamentale fase di sperimentazione e di esplorazione del suono che aveva già avuto inizio con l'improvvisazione su strumenti tradizionali usati in modo nuovo. In questo periodo si consolida anche il suo metodo di lavoro, con la sistematica registrazione su nastro magnetico delle improvvisazioni. Ho motivo di credere che ci fosse stato un precedente tentativo di ottenere gli stessi risultati usando un altro sistema: un'apparecchiatura che incideva dischi, suppongo a 78 giri. Era composta da due piatti adiacenti: quando si esauriva l'incisione del primo disco partiva quello al lato, quindi i dischi risultavano non consequenziali. Una facciata recava incisa la prima parte e sul retro la terza; il secondo disco la seconda e la quarta parte e così via. Non ho mai avuto occasione di sentire queste incisioni. Ritengo che ci potranno essere delle difficoltà per stabilirne le sequenze visto il disordine in cui erano conservati questi dischi.

*Ho trovato in tal senso estremamente interessante un passaggio da Art et connaissance, in cui Scelsi afferma: "Le but de l'artiste est [...] de cristalliser un moment de la durée et le projecter dans la matière. Un but qui transcende le travail technique et son habilité, car il se bornait à cela, il serait comparable à tout autre ouvrier conscien-*

*cieux, mais il ignorait ces facultés particulières qui lui permettent justement d'entrer en contact avec des plans, des forces, qui le transcendent et que lui seul peut manifester*".<sup>5</sup> *Si chiarisce qui, a mio avviso, ciò che determina la successiva fase creativa di Scelsi e il suo modus operandi.*

Giacinto improvvisava in uno stato di coscienza molto vicino al vuoto Zen; in un'occasione ha descritto questo stato di coscienza come "lucida passività".

È a partire da questo periodo, e concettualmente da tale affermazione, che ha origine il lavoro minuzioso di trascrizione che faceva seguito alle sue improvvisazioni. La trascrizione costituisce un aspetto indissolubilmente legato al suo particolare metodo di composizione. Scelsi iniziò quindi ad avvalersi della collaborazione di musicisti in grado di fissare sulla pagina ciò che scaturiva dalla sua attività creativa.

*I primi anni Cinquanta costituiscono un momento delicato e importante nella vita di Scelsi: alla "sistematizzazione" della riflessione teorica e alla maturazione del suo peculiare metodo di lavoro coincide il ritorno in Italia, dove si stabilisce a Roma. Al suo rientro, quali sono le più immediate conseguenze del confronto con l'ambiente culturale italiano del secondo dopoguerra?*

Probabilmente la sua situazione era comune a quella di tante altre persone che avevano vissuto l'emigrazione; all'estero non ebbe però tanti dei problemi che invece incontrò in Italia. Una persona che aveva vissuto l'ambiente culturale internazionale, che aveva fatto notevoli esperienze, risvegliava probabilmente più l'ostilità che la curiosità degli altri. Scelsi arrivava dall'estero senza essersi compromesso con il fascismo, aveva molte conoscenze e amicizie in tutta Europa: era visto più come un pericoloso rivale, che come un "collega". Non va dimenticato che in quegli anni l'Italia usciva anche da una guerra civile; la cultura non esisteva quasi più, vi erano stati vent'anni di vita culturale i cui orientamenti erano imposti dal regime fascista.

In questa fase, quelli che avevano vissuto la *grandeur* del Fascismo erano chiaramente messi da parte oppure ave-

vano dei grossi problemi. Inoltre molti ebrei o dissidenti avevano dovuto lasciare il paese, quelli che si erano ricostruiti un'esistenza altrove, si erano ormai radicati nella loro nuova patria.

C'era una grossa torta da spartire, e in quegli anni tale spartizione è avvenuta. Ne è un esempio il grande scontro che c'è stato fra Mario Zafred e Mario Peragallo all'interno della S.I.M.C. italiana. Credo che Nuova Consonanza sia nata proprio sull'istanza di un gruppo di giovani, raggruppati attorno a Franco Evangelisti, di distanziarsi da tutta questa situazione. Non è un caso se l'unico musicista della vecchia generazione a passare con loro fu proprio Scelsi. Credo che uno dei vanti di Scelsi sia stato quello di essersi tenuto fuori da tutto questo, di aver vissuto ai margini di una realtà che poco o niente aveva a che fare con la sua creatività; il boicottaggio sistematico che ha subito in Italia da quel momento in poi è la prova diretta di quanto affermo.

*In più occasioni si è parlato di avversione in Italia per la musica di Scelsi, in alcuni casi addirittura di "sabotaggio": potresti precisare quando, come, in quale contesto avviene tutto ciò?*

Nel secondo dopoguerra, al suo rientro in Italia, Scelsi era considerato da alcuni musicisti come un dilettante, una persona che faceva musica come vezzo personale; alcuni consideravano anche curiose le sue realizzazioni, ma il fatto che non possedesse certe abilità tecniche di scrittura musicale, e che dovesse quindi farsi aiutare da collaboratori, non gli fu mai perdonato.

A questo si aggiunga pure la difficoltà di far eseguire la propria musica, e questo chiaramente avrebbe scoraggiato chiunque. Non va dimenticato che in questi anni – siamo nel 1954-56 Scelsi ha comunque rapporti con molti musicisti della nuova generazione; ha inoltre legami di amicizia con il gruppo degli americani, John Cage (che nutriva per Scelsi un grandissima ammirazione oltre che un grande affetto), Morton Feldman, Alvin Curran, Richard Trythall, per citarne solo alcuni. Scelsi mise anche a disposizione i suoi rapporti internazionali e le sue conoscenze in ambito romano per aiutare la nuova musi-

ca; se Nuova Consonanza sopravvisse è anche un po' merito suo.

*Siamo giunti alla metà degli anni Cinquanta; mi sembra fondamentale ricordare a questo punto – nel contesto delle attività romane di Scelsi – la Rome New York Art Foundation (RNYAF), fondazione creata nel 1956 con la sua compagna di quegli anni, l'americana Frances McCann.*

In quel periodo Scelsi, pur continuando ad abitare con la famiglia a Viale Mazzini, viveva sempre più spesso con Frances McCann. Questa aveva allestito una casa stupenda in via del Banco di Santo Spirito. Molti amici e musicisti ricorderanno poi con nostalgia questo bellissimo appartamento (dove peraltro faceva bella mostra il dittico di Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*), in cui trovavano ospitalità e solidarietà: fra gli altri anche John Cage, nei suoi soggiorni romani, era ospite assiduo. Qui ebbe inizio la straordinaria avventura della Rome New York Art Foundation, punto di incontro di artisti, poeti e uomini di cultura con un preciso indirizzo rivolto all'arte contemporanea e al suo rapporto con il trascendente. Le prime esposizioni sono del 1956 e proseguono fino al 1961, anno in cui finì la relazione sentimentale fra i due e Frances partì per andare a vivere in un *Ashram* in India. Nove mostre e un concerto sono il risultato di questa iniziativa tanto importante sul piano culturale quanto disinteressata sul piano economico. Fu su invito della RNYAF che Ravi Shankar compì la sua prima tournée in Italia, con un concerto a Roma, presso il salone della F.A.O. il 1 dicembre 1958, presentato da Mohanlal Bajpal. Quest'ultimo era un docente di lingue orientali presso l'ISMEO e sotto la sua guida Scelsi diede un indirizzo più organico alle sue ricerche di tipo spirituale. Attraverso Bajpal fu possibile realizzare nel 1959 la mostra di pitture di Rabindranath Tagore, il poeta indiano Premio Nobel, la cui opera venne presentata per la prima volta fuori dall'India. Si trattò per Scelsi di un periodo fervido e fecondo: nell'ambito delle arti visive i suoi interessi si intensificarono ulteriormente. In ambito musicale, le idee già maturate nel corso degli anni Quaranta trovano la loro realizzazione in questo periodo.

1959: Quattro pezzi (su una nota sola) *per orchestra; non è un caso che questo lavoro di cruciale importanza rechi tale data. Si tratta di un'opera in cui Scelsi realizza la sua più importante "intuizione": ricollocare il suono al centro delle proprie ricerche, agire, lavorare e comporre "nel" suono. Non più, dunque, rapporti fra suoni diversi, ma elaborazione di una stessa nota in tutte le possibili sfumature e potenzialità timbriche, dinamiche, con oscillazioni ritmiche interne e microvariazioni intervallari. Un lavoro che crea indubbiamente un termine di paragone interessante e innovativo per il panorama musicale italiano di questi anni. Come vive Scelsi tutto questo?*

Uno dei pochi episodi positivi in Italia fu l'esecuzione di *Xnoybis* a Palermo, nell'ambito degli Incontri dedicati alla musica contemporanea. In questa città Scelsi venne salutato come una rivelazione; fu qui che conobbe Heinz-Klaus Metzger (probabilmente già incontrato fuggacemente a Roma) e Sylvano Bussotti. Con entrambi – come con tante altre persone che ha conosciuto – ebbe sempre rapporti molto cordiali e di estrema correttezza.

Tutto sommato, Scelsi non dava fastidio a nessuno, non portava via spazio né "sgomitava" per far eseguire la propria musica. Chi ce l'ha avuta con lui, era per ben altri motivi; probabilmente perché aveva intuito che Scelsi aveva toccato un punto a cui non era ancora arrivato nessuno: non più un lavoro sui rapporti fra i suoni, ma lavoro all'interno del suono stesso. Basti vedere come alcuni musicisti si sono scagliati contro di lui dopo la sua morte. Per quel che riguarda Vieri Tosatti, vorrei qui aprire una parentesi poiché penso si tratti piuttosto di una leggenda costruita che di un effettivo problema. Musicista straordinario, dall'orecchio assoluto, con una conoscenza incredibile di tutte le possibilità degli strumenti e dell'orchestrazione, Tosatti aveva però una visione della musica tutta sua, fortemente legata a una certa epoca: il resto era per lui bizzarria; considerava Scelsi una persona che faceva musica per piacere, come un hobby; gli dava una mano per questo e per questo veniva puntualmente pagato. Ciò che faceva per Scelsi non aveva per lui alcun interesse. Il loro rapporto era estremamente cordiale e Scelsi sino agli ultimi anni non ha mai mancato di far-

gli ascoltare le registrazioni della propria musica; teneva in grande considerazione i commenti di Tosatti. Secondo me quanto è accaduto viene dall'amarezza di un uomo che ha visto superati i valori musicali a cui credeva fermamente e sui quali aveva costruito le proprie sicurezze. Ma questo è un discorso che non riguarda Scelsi.

*Hai ricordato l'importante riconoscimento di Palermo nel '63; con il '68 vi sono a Roma le prime esecuzioni di Nuova Consonanza. Volendo proseguire il nostro excursus da una prospettiva italiana, mi piacerebbe soffermarmi ancora sugli anni Sessanta. Scelsi è ora orientato verso la propria musica; la sua concezione teorica si è ormai definita. I viaggi diminuiscono e la sua vita diviene sempre più riservata, attorniato dagli amici e da quelle persone che apprezzano la sua musica; non spinge però affinché i suoi lavori vengano eseguiti.*

*A metà degli anni Sessanta hanno inizio le importanti collaborazioni con alcuni interpreti. Casa Scelsi diventa un luogo di "pellegrinaggio" di persone che il Maestro accoglie per mettere a punto le proprie composizioni e illustrare come desidera che la sua musica venga eseguita. Una sorta di inversione di tendenza...*

Avviene effettivamente proprio questo. Scelsi a un certo punto comprese quanto nella sua musica fosse importante l'interpretazione non solo "sonora", ma anche "mentale". Leggendo le sue partiture, l'interpretazione può essere correttissima ma non completa poiché manca un qualcosa in più.

Sono costretto a fare un passo indietro. Il processo di creazione di Scelsi, nel secondo periodo, avveniva in questo modo: improvvisava un pezzo che veniva registrato; in questo passaggio vi era inevitabilmente una perdita di valori tonali e armonici. La registrazione veniva poi ascoltata da un copista che la trascriveva; anche in questo passaggio vi era una ulteriore perdita di valori. Seguiva poi un minuzioso lavoro di integrazione delle trascrizioni con precise indicazioni, che lui stesso faceva aggiungere ai collaboratori affinché la partitura potesse meglio rispecchiare le sue intenzioni. Quello che arrivava fra le mani dell'interprete era però un simulacro rispetto all'intenzio-

ne originale. Scelsi aveva capito che per ridare vita a quanto era scritto era necessaria una ulteriore informazione difficilmente trasmissibile attraverso annotazioni e consigli; era necessaria un'altra formula. Di qui la necessità di una comunicazione "orale", una trasmissione consegnata a delle persone che si facevano depositarie – se così possiamo dire – di questa memoria. La scelta degli interpreti non avviene più per la loro bravura e notorietà, come è accaduto nella prima fase del suo lavoro, ma piuttosto per la loro ricettività.

### *Come avvenivano tali incontri?*

Se poni questa domanda agli interpreti, ti risponderanno quasi certamente che l'arrivo a Scelsi è sempre stato per loro molto strano. Nel caso di Michiko Hirayama, per esempio, l'incontro avviene casualmente. Michiko andava spesso a via di San Teodoro poiché aveva un'amica che abitava in un appartamento sotto quello di Scelsi. Di lì inizia ad ascoltare, attraverso una porta, le improvvisazioni di Giacinto. Nasce successivamente, come tutti sappiamo, un sodalizio artistico durato per anni; è scattato qualcosa, l'incontro di due sensibilità, due mondi, un profondo e fecondo sodalizio.

Possiamo fare numerosi altri nomi, quali ad esempio la contrabbassista Joëlle Léandre: francese, si recò negli Stati Uniti e a Buffalo un suo professore gli parlò di Scelsi, gli fece ascoltare delle cose; lui stesso aveva conosciuto Scelsi attraverso John Cage e Morton Feldman. In un suo viaggio in Italia, Joëlle arrivò a Roma e telefonò a Scelsi; lui gli dice: "Cosa fai, non vieni a trovarmi? Certo, vieni, ti aspetto!". Un altro caso è quello di Fernando Grillo che ha fatto poi conoscere Scelsi a Frances-Marie Uitti. Il percorso – come sempre accade negli incontri – è misterioso e avviene nei modi più imprevedibili; si tratta prima di tutto di incontri di sensibilità, che daranno poi origine a collaborazioni durate per anni e che, spiritualmente, durano tutt'ora.

*Il riferimento a Michiko Hirayama mi offre lo spunto per un'altra domanda. Vorrei approfondire il rapporto di Scelsi con l'Oriente, che lascia tracce molto importanti ed*

*evidenti nella sua musica ma rimane talvolta avvolto da un certo mistero.*

Credo che questo aspetto affondi le radici nelle sue esperienze giovanili di viaggio; non va dimenticato che anche a Parigi, negli anni Trenta, era possibile ascoltare nelle *expo* musica di paesi e tradizioni lontane.

Più che con l'Oriente, penso che Scelsi abbia avuto rapporti con l'Africa e con la musica africana. Ne parla anche, mi pare, nei suoi testi: vi afferma che la musica africana non è solo quella che ha dato origine al jazz americano ma è qualcosa di molto più profondo. Questo mi sembra evidente in un certo suo modo di usare le percussioni. Per noi l'Oriente è una cosa molto generica, una semplificazione, è un mondo "altro". Nella filosofia di Scelsi l'Oriente corrisponde al mondo Zen, coincide semplicemente con il suo modo di creare "in lucida passività". Più genericamente, in senso lato, vi era una "maniera Zen" di fare le cose.

*È forse il caso di ricordare qui il rapporto di Scelsi con il buddismo: quali i percorsi? quali i tempi di maturazione?*

Scelsi aveva molti rapporti con mistici di credo diversi: ammirava incondizionatamente Padre Pio, Madre Teresa di Calcutta, *la Mère* dell'Ashram di Aurobindo, Maître Philippe de Lyon, Lanza del Vasto, solo per fare alcuni nomi. Non aveva problemi di confessione; credeva piuttosto in certi fatti mistici. Io, per esempio, mi sono sempre presentato a lui come agnostico. La prima volta che sono andato a casa sua, mi ha portato davanti a delle icone dove si è inchinato, cosa che ovviamente io non ho fatto. Da quella volta non mi ha più parlato di questi argomenti; aveva un totale rispetto per il credo degli altri. Diceva che ognuno ha la propria strada e i propri percorsi interiori. Un giorno gli ho chiesto che cosa fosse lo Zen; non sapevo ancora nulla di questi argomenti. Stavamo lavorando a uno dei suoi libretti e mi ha risposto: "Cosa credi, anche fare un libro è Zen!".

In effetti è un lavoro anche molto umile, sistemare innumerevoli particolari apparentemente insignificanti, correggere bozze all'infinito, passare giornate in tipografia...

Scelsi di tutto questo aveva una certa esperienza; aveva visto all'opera il grande editore/tipografo Guy Lévis Mano. Ciò che per lui era un concetto da porre su un piano mistico, per altre persone poteva avere un'importanza sul piano etico. Aveva questa forma di pensiero che coincideva con quello che pensavo io da un altro punto di vista, da laico, da agnostico.

*Fra i tanti passaggi che ritengo importanti nei testi di Scelsi, ce n'è uno che vorrei citare: "Disons: faculté créatrice artistique. Qu'est-ce que c'est?"*

*C'est la faculté d'arrêter le mouvement, de cristalliser un instant de la durée, de l'arracher de soi – et de projeter cet instant par un effort de tout l'être, dans une matière verbale, sonore ou plastique. Voilà en réalité la meilleur définition. Mais évidemment, il y a aussi une autre possibilité, une autre méthode de creation: c'est de transmettre le mouvement, la durée par la plus complète soumission à cette dure, à ce mouvement dont il participe, qui le remplit et le traverse. Cette deuxième est la méthode généralement prise par l'artiste orientale". Il secondo modo è quello che Scelsi fa proprio: in un primo periodo Scelsi afferra e proietta un dinamismo, un movimento, una intenzionalità che colloca in un istante; successivamente si sottomette al movimento, si lascia attraversare, diviene un mediatore, un "postino", come lui stesso ha affermato.<sup>6</sup>*

Esattamente; Scelsi arriva a questo, ad un concetto Zen della creazione. Nel caso di Scelsi diciamo Zen, ma secondo me l'arte informale è un po' la stessa cosa. Giacometti, per esempio, realizzava le sue sculture visionarie preparandosi accuratamente; rimaneva tre giorni senza dormire. Per non crollare faceva uso di droghe, alcool e caffè, poi, in pochi minuti realizzava le opere sublimi e sofferte che conosciamo. Usava un sistema chiaramente autodistruttivo per raggiungere questo stato. Potremmo portare anche altri esempi: come mai Van Gogh, all'improvviso, abbandonò tutto per condurre una vita sofferta e per giunta senza la speranza di vendere neanche un quadro? La stessa cosa accadde a Gauguin e a innumerevoli altri. Realizzavano poi opere che in quel momento non erano

neanche apprezzate eppure le sentivano come una necessità.

Di fronte a questa componente autodistruttiva, l'orientale cosa ha imparato e compreso? A non distruggersi, a controllare questa forza creativa, a cedere alla necessità. Questo mi sembra un po' il nocciolo; alla fin fine le cose sono molto semplici, anche se se ne potrebbe parlare per una vita intera.

Come creava Scelsi? Lui diceva: "Io non creo, io sono solamente un tramite". Questa è l'importanza del vuoto Zen, soprattutto negli ultimi vent'anni circa della sua vita. Scelsi riuscì a raggiungere questo, riuscì a realizzarlo. Nell'*Octologo* c'è una frase che dice: "Non pensare, lascia pensare coloro che hanno bisogno di pensare". Chi gli aveva detto questo? Un *clochard* che viveva sotto i ponti di Parigi. Se l'*Octologo* vuole essere una sorta di *summa* della saggezza acquisita nei suoi ottant'anni di vita, Scelsi trovò degno di includere un insegnamento che gli venne da una persona che era esattamente all'opposto del suo *modus vivendi*. Non è importante come, quando e da dove vengono le cose. Scelsi riteneva che l'importante fosse la sua musica, non la sua persona. Per questo – diceva – "la mia musica deve andare avanti da sola".

Stiamo cercando di riempire un vuoto, stiamo tentando di rispondere a delle domande che hanno un'importanza del tutto relativa. Qualche tempo fa, in una strada di Trastevere, parlavo con un amico; passò Alvin Curran, intuì di cosa stavamo parlando e così si espresse: "State parlando di Scelsi? Di Scelsi non bisogna parlare, bisogna soltanto ascoltarlo".

Ritengo avesse perfettamente ragione.

Basterebbe saper ascoltare, allora tutto diventerebbe molto semplice, molto elementare. È strano, però, come tutte le cose elementari necessitino di grandi spiegazioni. Sembra che la nostra civiltà abbia bisogno più di teorie che di esperienze dirette; anche queste chiacchierate possono avere la loro ragion d'essere; ciò non toglie però che per arrivare all'essenza delle cose c'è bisogno di ben poco.

---

<sup>1</sup> Michela Mollia (a cura di), *Giacinto Scelsi, Autobiografia della musica contemporanea*, Roma-Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, p. 254.

<sup>2</sup> Heinz-Klaus Metzger, *L'ignoto della musica Approccio alle composizioni di Giacinto Scelsi*, in Adriano Cremonese (a cura di), *Giacinto Scelsi*, Roma, Nuova Consonanza-le parole gelate, 1985, p. 16.

<sup>3</sup> Così si esprime Scelsi nella sua autobiografia a proposito della morte della madre e del profondo legame con la sorella: “Perdetti mia Madre, la creatura più dolce e pura che abbia conosciuto. [...] In quel momento mi sembrò che tutta la terra fosse immersa in un lungo pianto. Ma io sapevo che nulla era perduto, che Ella irradiava ancor più bella e più soave e che l’anima mia era una con la sua. E così restai con mia sorella: buona, brava, coraggiosa, intelligente molto più di me, inestimabile appoggio morale e pratico in ogni evenienza, sempre vicina in ogni caso”. Giacinto Scelsi, *Il Sogno 101*, dattiloscritto inedito, p. 649.

<sup>4</sup> Giacinto Scelsi, *Il Sogno 101*, dattiloscritto inedito, pp. 13-19.

<sup>5</sup> Giacinto Scelsi, *Art et connaissance*, Roma-Venezia, le parole gelate, 1982, [p. 16].

<sup>6</sup> “Io non sono un profeta, solo forse un piccolissimo intermediario. Anzi, vorrei essere considerato solo un “postino”; colui che talvolta riceve dei messaggi da portare e li consegna. E perciò non mi difendo né dagli attacchi, né dalle sassate. Perché l’intermediario è al servizio di qualcosa di molto più grande [...]”. Giacinto Scelsi, *Il Sogno 101*, dattiloscritto inedito, p. 645.

Tratto dal catalogo del *Festival Scelsi 1905-2005*, Roma, Fondazione Isabella Scelsi.



---

Basilica di San Vitale  
giovedì 19 giugno 2008, ore 21.30

*Omaggio a Giacinto Scelsi. I*

## THE ROTHKO CHAPEL CONCERT

Roberto Gabbiani *direttore*

Maria Tomassi *soprano*  
Keiko Morikawa *contralto*

Ensemble Vocale Giacinto Scelsi

*soprani*

Arianna Miceli, Francesca Salvatorelli, Jennifer Tomassi

*contralti*

Marcella Candilera, Silvia Scicolone, Gianluca Alonzi

*tenori*

Ermenegildo Corsini, Pablo Cassiba,  
Maurizio Dalena, Renato Moro

*bassi*

Giuseppe Dalli Cardillo, Massimo Di Stefano,  
Andrea D'Amelio, Antonio Mameli

Maurizio Barbetti *viola*  
Antonio Caggiano *percussioni*  
Matteo Ramon Arevalos *celesta*

---

---

**Giacinto Scelsi**  
da “Three Latin Prayers”  
*Ave Maria*

**Morton Feldman (1926-1987)**  
*Rothko Chapel*  
per soprano, contralto, coro, celesta,  
viola e percussioni

**Giacinto Scelsi**  
da “Three Latin Prayers”  
*Pater Noster*  
*Alleluja*

**Giacinto Scelsi**  
*Tre Canti Sacri*

**Oliver Messiaen (1908-1992)**  
*O Sacrum Convivium*

**György Ligeti (1923-2006)**  
*Lux Aeterna*  
per 16 voci soliste

---

**L**a Rothko Chapel è un'oasi del pensiero. Il "santuario laico" voluto ostinatamente nel 1971 da John e Dominique de Menil (due mecenati fuggiti dalla Francia nazista del generale Petain) sorge oggi, semplice e spartano come un tempio zen, nel cuore del District Museums di Houston. Ed è stato sin dalla nascita, in contrasto con la maggioranza repubblicana da sempre al governo della città, un "luogo aperto", dove donne e uomini di ogni fede e di ogni credo politico hanno messo in relazione reciproca idee, progetti e convinzioni. Non è un caso che il Broken Obelisk realizzato da Barnett Newman nel giardino della cappella sia stato dedicato, in aperta polemica con le autorità cittadine, alla memoria di Martin Luther King. Ma anche oggi le attività della Rothko Chapel non seguono certo il main-stream della politica culturale della Casa Bianca: lo scorso anno gli artisti della comunità musulmana di Houston hanno realizzato negli spazi comuni della Fondazione tre grandi murales intitolati *Painting for peace*, mentre nel giugno del 2004, subito dopo le rivelazioni di Abu Ghraib, il board che gestisce la Cappella ha lanciato un duro appello contro la tortura praticata dall'esercito americano e contro la guerra in Iraq.

Per comprendere la natura "estetica", ma anche le premesse "politiche", di un'opera atipica come *Rothko Chapel* di Morton Feldman occorre risalire il flusso, oggi forse un po' opaco, delle correnti "radicale" e democratica che ha attraversato il pensiero artistico statunitense a partire dalla metà degli anni Sessanta. E in particolare della strettissima "comunità di idee", fortemente orientata verso il lato sinistro dello schieramento ideologico, che si era venuta a creare tra pittori, musicisti, mecenati e galleristi lungo i due "opposti confini", quello orientale e quello occidentale, della Promised Land. Quando Marc Rothko e Morton Feldman, uniti da un'amicizia sincera e da una decisa identità politica, decidono di aderire alla proposta dei de Menil e realizzano l'immagine e il suono del "santuario" progettato da Philip Johnson, lo fanno anche per portare una fetta di cultura liberal e progressista in una delle più ringhiose roccaforti del pensiero conservatore americano. E da questo gesto, ideologico ancor prima che poetico, deriva il carattere unico, irripetibile e

in un certo senso “isolato”, della straordinaria esperienza estetica della Rothko Chapel. Il rigoroso, geometrico edificio a pianta ottagonale completato da Howard Barnstone e Eugene Aubry, i quattordici dipinti di Rothko, astratti e monocromi, che ne vestono gli interni, e infine la meditazione sonora progettata da Feldman come “una superficie piatta e senza contrasti” rispondono infatti ad un unico principio estetico: quello che si riassume nel cosiddetto “post- espressionismo astratto”, una corrente estetica nella quale l’intensità emotiva e la poetica anti-figurativa dell’immediato dopoguerra si coniugano con il minimalismo “politico” degli anni Sessanta. Forse soltanto negli anni gloriosi della committenza rinascimentale un edificio, un ciclo pittorico e un’opera musicale si erano saldati in un organismo artistico altrettanto coeso, compatto e unitario.

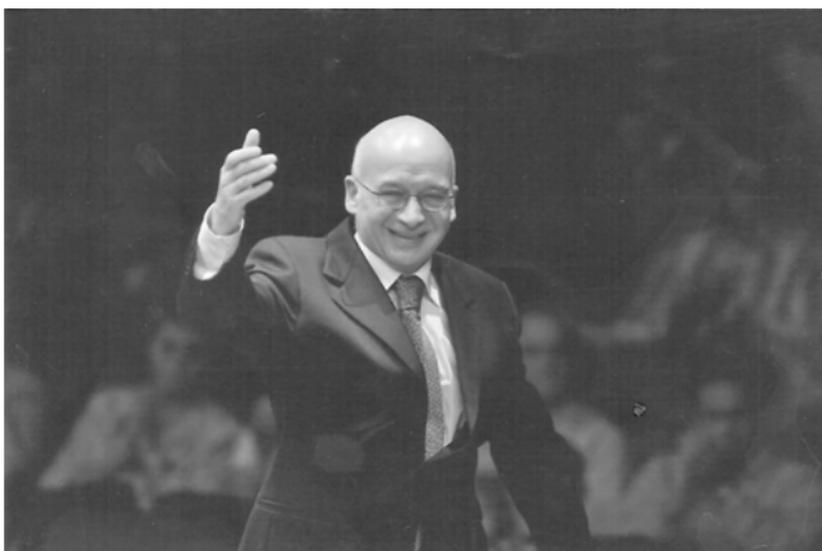
A *Lux Aeterna* per sedici voci miste, composto da Georgy Ligeti nel 1966 per la Schola Cantorum di Stoccarda, si può applicare, in sede analitica, quella particolare *formula accrescitiva* che contraddistingue il linguaggio compositivo del compositore ungherese: al fa iniziale intonato all’unisono dalle prime parti dei soprani e dei contralti si aggiungono infatti, in un processo di lenta germinazione progressiva, gli altri valori di altezza: il fa diesis, il sol, il la bemolle, il si bemolle e il do nella regione superiore, il mi, mi bemolle e il re bemolle nella regione inferiore. Ma in realtà il tratto dominante dal punto di vista percettivo rimane la negazione, attuata attraverso l’adozione di successioni intervallari minime, di qualsiasi forma di vettorialità temporale: ognuna delle sedici voci contribuisce infatti a realizzare una “superficie sonora” uniforme e statica in cui i rapporti tradizionali tra verticalità e orizzontalità vengono sostituiti dalla sovrapposizione di due diverse textures: una costituita da lunghe e dilatate fasce sonore generate da una serie di cluster multi-timbrici, l’altra rappresentata invece dalle astratte consonanze prodotte da sequenze di suoni brevi e sussurrati.

Anche le opere corali di Giacinto Scelsi che si alternano ai lavori “misti” di Feldman e di Ligeti si situano in epoche stilistiche molto diverse. I *Tre canti sacri* per otto voci miste nascono nel 1958 in perfetta simmetria con i *Tre canti popolari* del medesimo anno. Al di là della meccanica

contrapposizione tra sacro e profano entrambi i lavori presentano una concezione della scrittura polifonica non troppo dissimile da quella manifestata da Ligeti qualche anno più tardi: anche in questi due diversi “trittici” gli scarti intervallari disposti lungo il ductus delle singole voci sono sempre minimi e quasi impercettibili: i diversi traccati melodici non seguono dunque una precisa linea orizzontale, ma si sovrappongono tra loro fino a formare una densa, inestricabile, levigatissima superficie sonora, la cui incantatoria fissità sembra quasi anticipare la tecnica ligetiana delle cosiddette “fasce sonore”. Ciascun brano, poi, richiede, oltre ad una diverso organico, anche modi differenziati di emissione vocale, in modo da variare costantemente le risultanze timbriche del canto: “Angelus” è affidato al registro medio-acuto di soprani, tenori e contralti, “Requiem” indaga invece nelle regioni più scure di contralti, tenori e bassi, “Gloria” (“Con esaltazione serena”) impone infine a tutte le voci tecniche di emissione estremamente differenziate e mobili. Le *Three Latin Prayers* per coro all’unisono del 1970 si sottraggono invece ad ogni “floridezza” polifonica per recuperare la arcaica e sobria semplicità della melopea religiosa. Nate per la “voce sola” di Michiko Hirayama e poi trascritte per diversi organici le tre “preghiere” (Ave Maria, Pater Noster e Alleluia) seguono l’andamento tipico della salmodia responsoriale della tradizione gregoriana e si richiamano a quel “minimalismo neo medievale” – come lo ha definito Marc Texier – che in quegli anni ispirava compositori molto lontani da Scelsi come Arvo Pärt e Sofia Gubaidulina.

*Guido Barbieri*





## **ROBERTO GABBIANI**

Nato a Prato nel 1947, completati gli studi umanistici, si è diplomato col massimo dei voti in pianoforte e composizione al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi (pianoforte), Luigi Dallapiccola, Roberto Lupi, Gaetano Giani-Luporini e Carlo Prosperi (composizione).

A ventuno anni è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze, già sotto la guida artistica di Riccardo Muti, che, nel 1974, lo nomina maestro del coro del teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Negli anni passati a Firenze quale Direttore del Coro, ha collaborato con i più illustri direttori d’orchestra di livello mondiale quali Claudio Abbado, Myun Wun Chung, Sir Colin Davis, Valerj Gergiev, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, George Pretre, Thomas Schippers, Georg Solti, Jurij Temirkanov, Christian Tielemann.

Durante i vent’anni trascorsi nel Teatro del Maggio Musicale Fiorentino ha contribuito con propri ed accurati programmi musicali alla realizzazione delle stagioni sinfonico-teatrali e dei festival a fianco dei Direttori Artistici che si sono succeduti alla guida del teatro: Luciano Alberti, Fedele D’Amico, Bruno Bartoletti, Luciano Berio, Massimo Bogiankino, Roman Vlad. Ha diretto l’orchestra ed il Coro del Maggio Musicale Fiorentino in più concerti ed ha firmato prime esecuzioni mondiali di musi-

che di Aldo Clementi, Luciano Berio, Luigi Nono, Goffredo Petrassi.

Nel 1990 è chiamato da Riccardo Muti alla direzione del coro del Teatro alla Scala dove rimane come maestro del coro fino al 2002 contribuendo alla realizzazione di tutti gli spettacoli operistici in cartellone affiancando direttori d'orchestra e registi di teatro di fama internazionale. Nel periodo passato a Milano, oltre alla realizzazione di tutti i programmi sinfonici ed operistici del teatro ha diretto la stessa Orchestra della Scala, il Coro Filarmonico della Scala e l'orchestra Verdi di Milano in molti concerti sinfonico-corali. Per la sua spiccata attenzione verso l'arte contemporanea propone con successo alla Direzione Artistica dell'Ente la commissione annuale di una composizione dedicata al coro. È così direttore delle prime mondiali per coro e orchestra de *La morte di Lazzaro* di Azio Corghi, *Sacer Sanctus* di Fabio Vacchi, la *Passione secondo Matteo* di Adriano Guarnieri.

La sua passione per il mondo corale antico lo porta anche a far riscoprire opere dimenticate come la *Passione* di Paolo Aretino, eseguita in forma scenica nella Basilica di S. Marco, il secondo libro delle *Sacrae Cantiones* di Gesualdo da Venosa, completato da Francesco Luisi, come pure musiche di autori a noi più vicini ma poco conosciuti e di alto valore artistico come Giovanni Cavaccio, Maurizio Cazzati, Alessandro Grandi, Giacomo Gozzini, Giovanni Legrenzi, Carlo Lenzi, Simone Mayr, Pietro Vinci, Pier Andrea Ziani. Ha così allargato il repertorio del coro verso fronti rinascimentali, barocchi e contemporanei dandogli una sua specifica impronta di eclettismo.

Come Maestro del Coro della Scala ha compiuto diverse tournée sotto la direzione di Riccardo Muti, per il Ravenna Festival con concerti a Sarajevo, Beirut, Mosca, Gerusalemme, e partecipato alle tournée del teatro in tutto il mondo (NewYork, Siviglia, Frankfurt, Tokio), nonché, come Maestro del Coro Filarmonico della Scala, ha diretto concerti per importanti cerimonie (inaugurazioni, commemorazioni, etc.) di risonanza internazionale ad Aquileia, Padova, Novara, Pavia.

Dal 2000 collabora col Coro di Radio France col quale ha già eseguito per il Festival di Parigi il *Te Deum* di Haydn e

Requiem in do minore di Cherubini sotto la direzione di Riccardo Muti, e *Medea* di Cherubini al Festival di Montpellier. Ha diretto inoltre con il Coro di Radio France i Mottetti di Bruckner per il giorno della musica (21 giugno 2000) nella Cour Carrè del Louvre, i *Geistliche Lieder* di Hugo Wolf insieme alla Messa in do minore op.147 di Schumann nella chiesa di Notre Dame du Travail per la stagione autunnale di musica da camera di Radio France, e *Sacer Sanctus* di Fabio Vacchi nell'ambito del Festival Presence. Alla fine degli anni '90 è stato chiamato dall'Accademia di Santa Cecilia di Roma per varie collaborazioni fra le quali le incisioni, accanto a Myun Wun Chung, dei Requiem di Fauré e di Duruflé e del compact giubilare *Te Deum* (musiche di Charpentier, Mozart, Verdi, Pärt) con la Deutsche Grammophon.

Dal 2001 Luciano Berio, allora Presidente dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, lo vuole Direttore del coro dell'Accademia. Inizia così una collaborazione che dura fino al 2006 con progetti specifici rivolti alla valorizzazione del coro e con la creazione di una stagione annuale specifica alla scoperta di musiche polifoniche di tutti i tempi. Oltre a tutte le incisioni fatte nell'arco della sua vita artistica dagli anni settanta come Direttore del Coro sotto la direzione di Riccardo Muti, di particolare importanza è stata l'incisione discografica del *Missarum Liber Primus* del 1554 di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Purtroppo la scomparsa di Luciano Berio interrompe il progetto di sviluppo cameristico col Coro di S. Cecilia.

Negli ultimi due anni è stato invitato dal Nomori Festival di Tokio per preparare il suo coro per il *Requiem* (2006) e lo *Stabat Mater*, il *Te Deum* di Verdi e *Stabat Mater* di Rossini (2007) sotto la direzione di Riccardo Muti.

L'incontro con Nicola Sani, Presidente della Fondazione "Isabella Scelsi", porta alla formazione dell'ensemble vocale "Giacinto Scelsi" col quale viene sviluppata una intensa ricerca nel campo contemporaneo, che porta all'inaugurazione della mostra dedicata a Rothko ed a Kubrik presso il rinnovato Palazzo delle Esposizioni di Roma con un concerto di musiche incentrate sui due artisti nel novembre del 2007.

Ultimamente è stato nominato Direttore del Coro del Teatro Regio di Torino.



## MARIA TOMASSI

Maria Tomassi, soprano, si è diplomata col massimo dei voti al Conservatorio “A. Casella” dell’Aquila. Perfezionatasi con Natale De Carolis, ha seguito lo stage di perfezionamento operistico “Opera Studio” tenuto a Roma, alla Accademia Nazionale di S. Cecilia, da Renata Scotto, Silvana Bazzoni Bartoli e Cesare Scarton, ed il corso di liedistica di Hulf Bastlein e Stacey Bartsch alla Universitaet für Musik und Darstellende Kunst di Graz. Vincitrice, nel 2006, del XXXVI Concorso Internazionale “Toti dal Monte”, ha debuttato al Teatro Comunale di Treviso il ruolo di Alice (Verdi, Falstaff), con la direzione di Corrado Rovaris e la regia di Antonio Calenda. È stata solista ospite dell’Orchestra “G. Rossini” di Pesaro (concerti a Pesaro ed Ancona), dell’Orchestra di Roma e del Lazio (concerti al Parco della Musica di Roma), della Orchestra Filarmonica Veneta, della Orchestra Sinfonica Abruzzese (L’Aquila) e dell’Orchestra da Camera “Benedetto Marcello”. Maria Tomassi è un’artista eclettica, il cui repertorio spazia dalla musica antica (Monteverdi, *Combattimento di*

*Tancredi e Clorinda*, Vivaldi, *Juditha triumphans*), all'Opera (ha debuttato i ruoli di Fiordiligi, nel *Così fan tutte* di Mozart, e di Mimì, nella *Bohème* di Puccini), alla musica sacra (Pergolesi, Vivaldi, Bach, Haendel, Mozart, Boccherini, Fenaroli, Faurè), da camera (ha partecipato al K Festival dedicato a Mozart nel 2006 dall'Accademia Nazionale di S. Cecilia, a Roma; al Felix Mendelssohn Music Days di Cracovia) e contemporanea (ha cantato nella prima esecuzione dell'Oratorio "Celestino V" di Antonello Neri per la Società dei Concerti Barattelli dell'Aquila, e ha partecipato al progetto "Rothko Chapel" di Morton Feldman al Palazzo delle Esposizioni di Roma).



© Massimo Bersani

## KEIKO MORIKAWA

Giunta in Italia dal Giappone per perfezionare la propria vocalità al Conservatorio di S. Cecilia decide nel 1995 di rimanervi e terminati gli studi. Esordisce come cantante ricoprendo numerosi ruoli del repertorio lirico.

Alle esperienze teatrali negli anni si affiancano le partecipazioni a lavori sinfonici tra i quali ricordiamo “Zum Fest der Heiligen Caecilia” di Mendelssohn per Radio Vaticana e *Szenes aus Goethes Faust* di Schumann con la direzione di Jeffrey Tate, per la Rai di Torino.

Alla fine degli anni '90 incontra il pianista Stefano Giardino con il quale inizia una lunga collaborazione nel repertorio liederistico mentre con il clarinettista Bruno Di Girolamo e la pianista Federica Simonelli costituisce negli stessi anni il Trio Anxur.

Dal 2001 collabora con il Freon Ensemble diretto da Stefano Cardi con il quale ha eseguito fra l'altro, “Le Marteaux sans maître” di Pierre Boulez per il Teatro Comunale di Ferrara, “Hymnen” di Carla Magnan e Carla Reborà per Radio 3 Rai.

Nel 2005 ha preso parte al Festival Scelsi organizzato dalla Fondazione Isabella Scelsi eseguendo “Litanie” per 2 voci femminili (con Valentina Pesciallo) e “Lilitu” per voce sola.

Ha inciso per Rai Trade, Naxos e Tactus.

Fa parte della Cappella Musicale della Chiesa di Trinità dei Monti di Roma.

## ENSEMBLE VOCALE GIACINTO SCELSEI

Nasce all'interno della Fondazione Isabella Scelsi con il precipuo scopo di dedicarsi alla divulgazione della musica polifonica vocale con particolare attenzione al periodo moderno e contemporaneo italiano senza comunque escludere frequentazioni in altri periodi storici.

Un'ampia rosa di cantanti di alta qualità vocale e musicale scelti fra i migliori professionisti dell'area romana si incontrano periodicamente nelle sedi della Fondazione per sviluppare un percorso artistico finalizzato al raggiungimento di una uniformità di pensiero, sotto la guida del maestro Roberto Gabbiani, già Direttore del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro alla Scala, dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.



### MAURIZIO BARBETTI

Dopo il diploma di Viola ottenuto al Conservatorio Rossini di Pesaro si perfeziona con Aldo Bennici. Frequenta i Ferienkurse di Darmstadt studiando con Stefan Georghiu e Irvine Arditti; quest'ultimo gli consegnerà il Darmstadt Preis nel 1992. Nello stesso anno vince anche il Premio Internazionale di interpretazione Iannis Xenakis di Parigi. Dal 1992 si dedica completamente al concertismo e si esibisce come solista nelle più importanti sale del mondo: La Scala di Milano, Filarmonica di Berlino, Radio di Berlino (eseguendo *Mixtur* di Karlheinz Stockausen alla presenza del compositore) Mozarteum di Salisburgo, Opera di Nizza, Biennale di Venezia, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Amburgo (Staatsoper), Cochrane Theater di Londra, Darmstadt, Koln (Wdr), Witten, Francoforte, Hannover, Heilbronn, Rottenburg (Sudwestfunk), Wurzburg, Bonn, Bremen (Radio Bremen), Dresda, Lipsia, Monaco (Konzerthaus), Friburgo, Baden Baden, Bamberg, Belfast (Bbc), Parigi (Radio France), Strasburgo (Parlamento Europeo), Lyon (Grame), Orleans (Semaines Musicales Internationales), Lille, Siena (Accademia Chigiana), Auditorium di Milano, Roma (Teatro Nazionale), Conservatorio di Milano, Venezia (Sonopolis, Teatro La Fenice), Torino, Madrid (Centro Bellas Artes, Centro Reina Sofia), Oporto, Mexico (Festival Internacional Cervantino), Rotterdam (Igit), Tel Aviv, Jerusalem, Bucha-

rest (Ateneum), Innsbruck (Konservatorium), Finland (Time of Music), Vienna, Sapporo, Tokyo. Spesso è accompagnato da prestigiosi gruppi come l'Ensemble Koln (di cui è stato prima viola solista dal '92 al '96); l'Ensemble Recherche Freiburg; Ensemble Concorde Dublin; Icarus Ensemble; Roma Sinfonietta; Monesis Ensemble; Modus Novus di Madrid e da importanti orchestre come Orchestra dell'Opera di Nizza; Orchestra della Radiotelevisione di Dublino, Orchestra Internazionale d'Italia; Euroasian Philharmonic Orchestra di Seul.

Ha eseguito in prima irlandese "Chemins II" di Berio per viola e orchestra con l'Orchestra della Radiotelevisione di Dublino diretta da Friedrich Goldmann. Il Concerto è stato trasmesso in diretta dalla BBC Radio3.

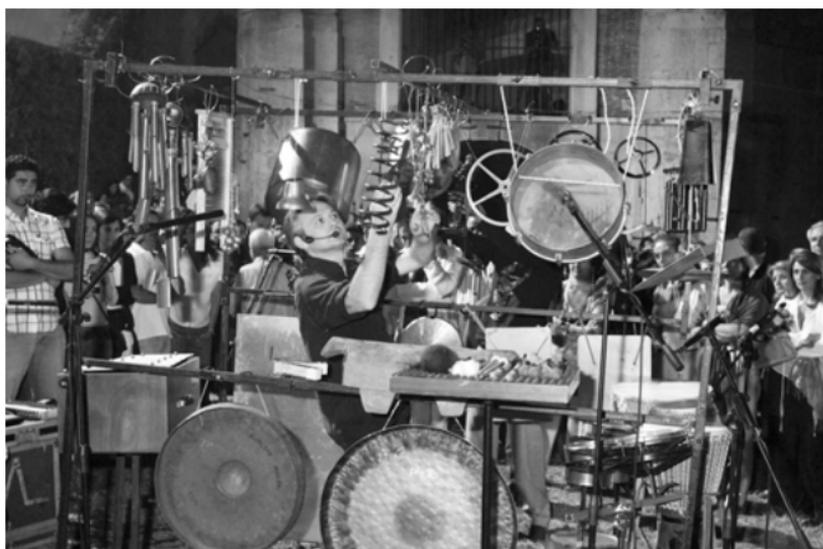
Particolarmente attento alla produzione di musica "nuova", importanti compositori di tutto il mondo gli hanno dedicato opere per viola, tra questi Ennio Morricone, di cui ha eseguito e inciso in prima mondiale il concerto per viola e orchestra, e Luis de Pablo, di cui ha recentemente eseguito in prima mondiale *Anatomias* per viola e ensemble al Centro Reina Sofia di Madrid.

Collabora col "Living Theatre" di New York.

Ha inoltre studiato Sociologia, Fenomenologia, Psicologia e Pedagogia della Musica al Conservatorio di Perugia con, fra gli altri, Anna Maria Freschi.

Tiene Master Class in importanti istituzioni: Irino Prize Foundation di Tokyo, Kunitachi College of Music (Tokyo), Tokyo Gakugei University, Toho Gakuen College of Drama and Music (Tokyo), Viitasaari Summer Academy (Finlandia), il Centro Nacional de Bellas Artes di Città del Messico, The Lucero Master Class a Parigi, Accademia Tema di Milano. Registra per la Sudwestfunk, SFW di Berlino, WDR di Colonia, Radio France, Radiotelevisione Irlandese, Suisse Romande, Rai, Rai Sat oltre che per gli enti radiofonici e televisivi inglesi, messicani, giapponesi, austriaci, israeliani. Ha inoltre inciso, fra le altre, per le etichette discografiche Mode Records di New York e Col Legno di Baden Baden.

Ha insegnato nei Conservatori di Mantova, La Spezia, Matera, Reggio Emilia e all'Accademia Internazionale della Musica di Milano.



## ANTONIO CAGGIANO

Intraprende la sua formazione di percussionista al Conservatorio "A. Casella" de L'Aquila con il maestro Striano, perfezionandosi in seguito con G. Burton e D. Friedman, e quella di compositore all'Accademia di S. Cecilia a Roma con i maestri Bianchini e Nottoli.

Attento alle esperienze più innovative della scena musicale internazionale, nel 1987 dà vita con Ruggeri all'*Ensemble Ars Ludi*, con cui partecipa a festival e rassegne nazionali e internazionali, intrecciando rapporti di collaborazione con alcuni fra i maggiori compositori contemporanei (tra gli altri, Ambrosini, Andriessen, Battistelli, Bryars, Bussotti, Ceccarelli, Curran, De Pablo, Duckworth, Reich, Volker-Heyn) con i quali si è esibito in Europa, Stati Uniti, Cina, Canada, Mexico, Sud America, Africa.

Attivo per molti anni nelle maggiori istituzioni lirico-sinfoniche italiane, dal 1998 al 2003 è stato timpanista dell'Orchestra da Camera Italiana diretta da Salvatore Accardo. In qualità di solista lavora inoltre con diversi gruppi da camera, come i Solisti della Filarmonica, Algoritmo, Roma Sinfonietta, Dissonanzen ed altri.

Si interessa da sempre alla commistione di linguaggi artistici diversi. Scrive musiche per il teatro e la danza, e collabora con artisti visivi quali Isabella Ducrot, Carla Accardi e Fabio Mauri.

Ha partecipato alla mostra *Le opere e i giorni* presso la Certosa di Padula su invito di Achille Bonito Oliva con il quale ha collaborato inoltre in qualità di performer al ciclo di trasmissioni A.B.O.rdo delle Arti rubrica di arte contemporanea, ed al progetto *Il Ribelle imminente* presentato alla X edizione del Festivalletteratura di Mantova.

Nel 2006 ha ricevuto l'ABO d'argento (sezione musica) per essersi distinto nella ricerca compositiva contemporanea.

Docente di strumenti a percussione presso il Conservatorio "L. Refice" di Frosinone, ha tenuto corsi di interpretazione sulla letteratura per strumenti a percussione al Cantiere Internazionale d'arte di Montepulciano, seminari alla Sibelius Academy di Helsinki e stages in varie parti del mondo (Nairobi, Pechino, Berlino, Algeri).

Ha registrato per emittenti radiotelevisive di molti paesi e ha inciso per etichette quali RCA, EMI, Edipan, Lovely Music (USA), Stradivarius e, con l'Accademia di S. Cecilia, Deutsche Grammophon.

## MATTEO RAMON AREVALOS

Si è avvicinato alla musica a sei anni suonando la batteria con i fratelli e il padre. Successivamente ha iniziato a studiare pianoforte con Natalia Gualtieri e successivamente con Fiorenza Ferroni, diplomandosi nel 1995 al Conservatorio “B. Maderna” di Cesena con Flavio Meniconi con il massimo dei voti e la lode; si è perfezionato con Rudolf Kehrler a Vienna e con Oxana Yablonskaya a New York.

Parallelamente all’attività concertistica, come pianista solista e in formazioni cameristiche, sulla linea dei suoi studi extramusicali (diploma all’Istituto d’Arte per il Mosaico di Ravenna), ha sviluppato un percorso legato alle arti visive, dando vita talora ad eventi che uniscono musica ad interventi figurativi (*Buonasera Chopin*, Cesena 1998; in duo con il pianista Andrea Ruscelli *Colori e note in una notte di mezza estate*, Ferrara 1999; *Mantra-gita*, Ravenna 2001).

Ha seguito corsi di composizione a Roma con Francesco Telli, a Lugano con Paul Glass e a Parigi con Narcis Bonet nella Schola Cantorum.

Per due anni ha studiato musica classica indiana, suonando il sitar nel gruppo Monsoon Mood.

Ha composto alcune arie per soprano e quartetto d’archi per la favola in musica *Notte* di Jean-Michel Arevalos.

Di recente pubblicazione *Vivo Marcia Fantasia* per pianoforte e *Nocturne 1996* per pianoforte, con cd allegato, per la College Music Edizioni Musicali.

Come pianista ha collaborato con la compagnia teatrale Fanny & Alexander relativamente a quattro delle tappe del progetto *Ada – Cronaca familiare*, a partire dal quale ha iniziato a suonare, grazie all’idea del regista Luigi de Angelis, l’ondes Martenot; il progetto ha conseguito il “Premio Speciale Ubu 2005” ed è stato prodotto un dvd, *Rebus per Ada*, Luca Sossella Editore.

Ha composto con Matteo Moretti il brano *Honey Moon* per voce, pianoforte e basso, colonna sonora del film *Morning Smile* di Zapruder filmmakersGroup.

Suona come pianista solista, con un repertorio vario, tra cui le sue composizioni pianistiche e attualmente collabora con l’ondista Nadia Ratsimandresy al progetto *Messiaen et autour de Messiaen*.

---

Refettorio di San Vitale  
sabato 21 giugno 2008, ore 19

*Omaggio a Giacinto Scelsi.2*

**MESSIAEN  
ET AUTOUR DE MESSIAEN**

**Nadia Ratsimandresy**  
*onde Martenot*

**Matteo Ramon Arevalos**  
*pianoforte*

---

---

**Giacinto Scelsi**

*Krishna e Radha* (1986)

Improvvisazione con Carin Levine

(per flauto e pianoforte, versione per ondes Martenot e pianoforte)

*Lento - poco più lento - Tempo I - poco più lento*

**Olivier Messiaen** (1908-1992)

*Louange à l'Éternité de Jésus* (1941)

*Infiniment lent, extatique*

**N'Guyen - Thien DAO** (1940)

*Bai Tap* (1974)

(per ondes Martenot e pianoforte preparato)

**Olivier Messiaen**

*Feuillets inédits* (1989)

*I - Presque lent et berceur; II - Lent - Modéré*

*III - Bien modéré - Un peu plus vif - Modéré - Très lent*

*IV - Lent - Un peu plus vif - Lent*

**Jacques Charpentier** (1933)

*Suite karnatique* (1958)

(per ondes Martenot solo)

*I - Jalavarali; II - Vagaprya; III - Nettiatti*

**Olivier Messiaen**

*Vocalise-Étude* (1935)

*Lent, avec charme*

**Tristan Murail** (1947)

*Tigres de Verre* (1974)

**Olivier Messiaen**

*Louange à l'Immortalité de Jésus* (1941)

*Extrêmement lent et tendre, extatique*

**Giacinto Scelsi** (1905-1988)

*Krishna e Radha* (1986)

Improvvisazione con Carin Levine

(per flauto e pianoforte, versione per ondes Martenot e pianoforte)

*Lento - poco più lento - Tempo I - poco più lento*

---

## Messiaen et autour de Messiaen, per ondes Martenot e pianoforte

(Note sintetiche sul programma)

**K**rishna e Radha, Improvvisazione con Carin Levine, di Giacinto Scelsi composta e improvvisata una sera del 1986 con la flautista Carin Levine, per flauto e pianoforte, riadattato per ondes Martenot e pianoforte. Tutta la scrittura musicale di Scelsi è imbevuta di cultura orientale, infatti quest'opera è intitolata con i nomi dei mitici personaggi descritte nelle poesie induiste del ciclo Gita-Govinda del XI secolo a.C.

“Questa improvvisazione – scrive Carin Levine – dovrebbe essere eseguita in modo vago e leggero. Essa, infatti, esprime lo stato d'animo di due musicisti che si godono una serata insieme lasciando comunicare i propri strumenti”.

*Louange à l'Eternité de Jesus* (1941), di Olivier Messiaen, quinto movimento del “Quator pour la fin du Temps” scritto per violoncello e pianoforte, autorizzato anche per ondes Martenot e pianoforte.

*Bai Tap* di N'Guyen-Thien Dao per ondes Martenot e pianoforte, composto nel 1974.

Compositore vietnamita vivente, trasferitosi in Francia negli anni '60 per studiare al Conservatorio di Parigi con Olivier Messiaen.



Tutta la sua produzione musicale è permeata dalla tradizione musicale vietnamita in chiave contemporanea, dall'utilizzo dei microintervalli, da "sinestesie dei suoni", e da un forte senso ritmico strutturale.

*Feuillets inédits*, di Olivier Messiaen, sono invece una serie di quattro composizioni originali per ondes Martenot e pianoforte terminate presumibilmente nel 1989, dove compaiono spesso frammenti del suo "Catalogue d'Oiseaux". In queste composizioni troviamo tutte le possibilità sonore dell'ondes Martenot.

*Suite Karnatique* di Jacques Charpentier per ondes Martenot solo, composto nel 1958.

Compositore francese vivente, allievo di Olivier Messiaen; la sua produzione musicale è caratterizzata dall'influsso della musica classica indiana, infatti dopo gli studi di composizione al Conservatorio di Parigi, Charpentier ha abitato e studiato per molti anni in India.

Nelle sue opere utilizza, a differenza dei modi maggiori e minori della musica classica occidentale, i 72 modi della musica classica indiana, i Raga e i microtoni, intervalli possibili e fondamentali della tecnica dell'ondes Martenot. La Suite Karnatique è scritta nel modo karnatico.

*Vocalise-étude*, di Olivier Messiaen, scritto per soprano e pianoforte nel 1935, autorizzato anche per ondes Martenot o flauto e pianoforte.

*Tigres de verre* di Tristan Murail per ondes Martenot e pianoforte, composto nel 1974, titolo preso e ispirato da un racconto, Tigre de verre, di Louis Borges.

Tristan Murail, allievo di Messiaen, è considerato oggi dagli ondisti come il Franz Liszt per il pianoforte; in questo brano si potranno ascoltare tutte le possibilità timbriche e sonore dell'ondes Martenot enfatizzate da un "gioco di armonici" con il pianoforte.

*Louange à l'Immortalité de Jésus*, di Olivier Messiaen, ottavo e ultimo movimento del "Quator pour la fin du temps", per violino e pianoforte, autorizzato anche per ondes Martenot e pianoforte.

*Krishna e Radha*, riesecuzione conclusiva del brano di Giacinto Scelsi, con differenti sonorità timbriche delle ondes Martenot.

## Le ondes Martenot

“**U**no strumento elettronico che fa dimenticare di esserlo”: così vengono definite le *ondes Martenot* dai suoi più significativi interpreti odierni.

Le *ondes Martenot* – che prendono il nome dal suo inventore, il violoncellista Maurice Martenot, che lo presentò all’*Opéra* di Parigi nel 1928 – è uno strumento elettrofono costituito da due generatori ad alta frequenza, un oscillatore, condensatori inseriti in circuito, sette tubi elettrici, un altoparlante e un risonatore. Di fronte ad una terminologia così “tecnica” si potrebbe essere indotti a considerare questo strumento come un generatore di timbri freddi, asettici, poco modulati, caratteristiche che solitamente vengono attribuite, a torto o a ragione, agli strumenti che funzionano ad elettricità. In realtà lo strumento colpisce sempre il pubblico per la sensualità della sua “voce”, ché esattamente di voce è possibile parlare per le caratteristiche sue proprie: lo spettro dinamico, usando filtri diversi che agiscono sugli armonici del suono fondamentale, è vastissimo; oltre a glissando e microintervalli, è possibile il vibrato che dipende integralmente dai gesti dell’interprete; le variazioni dell’altezza del suono sono ottenute sia con i tasti della tastiera sia infilando l’indice in un anello attaccato ad un cordino che agisce su un condensatore rotante. Proprio i due diversi modi di suonare presentano possibilità espressive complementari: l’esecuzione sulla tastiera si apparenta al modo di suonare strumentale, quella con l’anello al canto vocale. In ogni caso, non intervenendo alcun elemento automatico, vi è una tale fedeltà nella relazione tra pensiero musicale e risultato sonoro che l’interpretazione assume sempre un carattere di “espressione umana diretta”, come ebbe ad affermare Vincent d’Indy. Un ampliamento dei registri espressivi è senz’altro dato dalla possibilità di impiegare dei diffusori speciali, una sorta di “accessori musicali” esterni che caratterizzano la specifica sonorità delle *ondes Martenot*: si tratta degli altoparlanti *Espace* (da lontano), *Palme* (vibrazioni per simpatia) e *Metallique* (a ciascun suono corrisponde la risonanza di un *gong*). Una ulteriore caratteristica di questo strumento è la sua monodicità. La tastiera ha infatti un ruolo del tutto differente rispetto al

pianoforte perché la natura dello strumento non tollera la polifonia: il suono va creato, va estratto nella sua individualità, proprio come potrebbe fare un violinista o, appunto, un violoncellista. Proprio per questo le *ondes Martenot* possono dirsi uno strumento moderno e antico allo stesso tempo: a ragione può essere considerato il primo vero strumento elettronico e moderna è senz'altro la sua ricerca sul suono; ma esso conserva ancora caratteristiche acustiche tipiche degli strumenti tradizionali.

Al loro esordio le *ondes Martenot* (strumento elettroacustico inventato da Maurice Martenot nel 1928) incontrarono il favore di tutti i musicisti del tempo. Molti autorevoli compositori le hanno utilizzate nelle loro composizioni, fra cui Jolivet, Varèse, Honnegger, Milhaud, Messiaen, Bussotti, ma la duttilità dello strumento, capace di creare atmosfere originalissime, oniriche, strane, lo vede spesso protagonista di colonne sonore nel cinema e nel teatro. Dall'istituzione della prima cattedra di *ondes Martenot* al Conservatorio di Parigi nel 1947, occupata a lungo proprio da Maurice Martenot, si è sviluppata un'ampia scuola di "ondisti" che spesso alternano la loro attività interpretativa, oltre che didattica dello strumento, con quella della composizione. È il caso di diversi autori che vedremo in programma, da Jacques Charpentier a Tristan Murail a N'Guyen – Thien Dao, tutti allievi di Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi. Di Messiaen ascolteremo, oltre ad altre opere, i *Feuillets inédits*, ritrovati fra le carte del compositore alla sua scomparsa, nel 1992 e che compare senza anno nel suo catalogo d'opera. Va ricordato d'altra parte che l'interesse per le *ondes Martenot*, da parte di uno dei compositori più straordinari del secolo scorso, per la vitalità, la carica innovativa, la spiritualità della sua opera, della quale non va dimenticato il valore in ambito teorico e didattico, risale a molti anni addietro ed era tale da attribuire a questo strumento un ruolo addirittura concertante in una delle sue opere più significative e imponenti, la sterminata partitura di *Turangalila-Symphonie*.

*Laura Pistolesi*



### **NADIA RATSIMANDRESY**

Nata a Parigi nel 1978, ha cominciato i suoi studi musicali a Evry dove scopre nel 1992, nella classe di Françoise Pellié-Murail, l'ondes Martenot. Molto velocemente si appassiona a questo strumento elettroacustico e al suo repertorio.

Nel 1998, è ammessa al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e di Danza di Parigi nella classe di Valérie Hartmann-Claverie e nell'anno successivo anche nel corso di Acustica Musicale di Michelle Castelleo.

Ottiene nel 2002 il Primo Premio d'ondes Martenot (Diploma di Formazione Superiore, con menzione "Très Bien") e il Diploma di Formazione Superiore in Acustica Musicale. Dopo un anno di studi all'Università di "Queens College, City University of New York", rientra a Parigi nel 2003 dove continua la sua carriera concertistica suonando musica da camera in Sestetto di ondes Martenot con l'ensemble Ondes de Choc (Genova, Fondazione Agnelli, 2004; Londra, London Sinfonietta Orchestra, con Jonny Greenwood e Thom Yorke del gruppo rock dei Radiohead, 2005; La Meije, Festival Messiaen, 2005), con il Trio 3D per voce, ondes Martenot e chitarra (Festival Champs des Guitares, Chaps sur Marne, 2005 e 2006) e in duo con la pianista Géraldine Dutroncy (New York, session di lavoro con Tristan Murail, 2005).

Nadia è l'ideatrice del progetto intorno all'ondes Martenot, pilotato dal Laboratorio di Acustica Musicale dell'Università Pierre e Marie Curie che è stato presentato a novembre nel 2005 al Carousel du Louvre.

Nadia fa anche parte del collettivo Art Zoyd.



---

Basilica di San Vitale  
sabato 21 giugno 2008, ore 21.30

*Omaggio a Giacinto Scelsi.3*

Giacinto Scelsi  
**CANTI DEL CAPRICORNO**

Venti canti per voce femminile con strumenti

**Michiko Hirayama**

*voce, gong, flauto dolce*

**Ulrich Krieger**

*sassofono*

**Matthias Bauer**

*contrabbasso*

**Jürgen Grözinger**

*percussione*

**Roland Neffe**

*percussione*

**Piero Schiavoni**

*ingegnere del suono*

---

---

## **Giacinto Scelsi**

### *Canti del Capricorno (1962-72)*

Venti canti per voce femminile o voce con strumento(i)  
(1962-1972)

- I. Canto No. 1 per voce e gong (suonato dalla cantante)*
  - II. Canto No. 2 per voce sola*
  - III. Canto No. 3 per voce sola*
  - IV. Canto No. 4 per voce e contrabbasso*
  - V. Canto No. 5 per voce sola*
  - VI. Canto No. 6 per voce sola*
  - VII. Canto No. 7 per voce sola e sassofonista*
  - VIII. Canto No. 8 per voce sola*
  - IX. Canto No. 9 per voce sola*
  - X. Canto No. 10 per voce sola*
  - XI. Canto No. 11 per voce sola*
  - XII. Canto No. 12 per voce sola*
  - XIII. Canto No. 13 per voce sola*
  - XIV. Canto No. 14 per voce sola*
  - XV. Canto No. 15 per voce sola con due percussionisti*
  - XVI. Canto No. 16 per voce con elettronica dal vivo*
  - XVII. Canto No. 17 per voce sola*
  - XVIII. Canto No. 18 per voce sola*
  - XIX. Canto No. 19 per voce sola con due percussionisti*
  - XX. Canto No. 20 per voce e flauto diritto  
(suonato dalla cantante)*
-

“**I** *Canti del Capricorno* di Giacinto Scelsi sono stati concepiti per una voce femminile davvero speciale: la voce di Michiko Hirayama”: questo è l’esordio di un saggio di recente pubblicazione, volutamente provocatorio nei confronti della musicologia destinata perlopiù a privilegiare il testo scritto e a dimenticare il contributo creativo degli interpreti.

Nel 1964 presso il Teatro delle Arti, nell’ambito del secondo festival annuale di Nuova Consonanza, venivano eseguiti per la prima volta i cinque pezzi di *Hô*: Franco Evangelisti, amico ed estimatore di Giacinto Scelsi, è stato il primo scopritore italiano della musica del maestro e così gli incontri annuali dell’associazione romana da lui fondata sono stati per molto tempo l’unica vetrina nazionale per le sue opere sperimentali. Con la raccolta del ’60 (questa la datazione ufficiale di *Hô*) ci si incammina lungo la strada che conduce ai *Canti del Capricorno*: le tappe essenziali di questo percorso si chiamano *Hô*. *Cinque [ma quattro] melodie per voce sola*, per l’appunto, *Taiagaru*. *Cinque invocazioni per voce sola*, *Khoom*, *sette pezzi per voce, corno in fa*, *percussione, quartetto d’archi*, *Pranain I*, per voce, otto strumenti e nastro magnetico.

La scarsa frequentazione del repertorio vocale nella produzione di Scelsi che ha preceduto la fine degli anni Cinquanta depone a favore di un apprendistato coinciso fondamentalmente con l’approfondirsi della conoscenza con l’Hirayama. A partire proprio da *Hô*, quella raccolta di cinque vocalizzi per voce sola, fatta recapitare alla cantante all’indomani del concerto privato tenuto dalla Hirayama in casa Ivancic ed accolta con sussiego dalla giovane interprete, che così si disponeva ad affrontare quella insolita esperienza iniziatica:

“[...] Mentre studiavo quei pezzi li trovavo noiosi da morire e niente affatto interessanti. La mia amica che abitava un piano sotto di lui, una volta mi disse che ogni sera, verso mezzanotte, il Conte iniziava a suonare uno strumento particolare e si sentiva una stranissima musica. Io pensai che se la musica era strana poteva benissimo essere improvvisata e la cosa mi incuriosiva molto, perciò decisi che l’avrei ascoltata. Ero invitata a cena da questa mia amica quasi ogni quindici giorni e perciò la prima volta che tornai da lei, dopo averle augurato la buona notte,

feci finta di scendere ed invece salii al piano superiore dove abitava il Conte. Scelsi aveva già cominciato a suonare ed era un'improvvisazione all'ondiola tutt'altro che noiosa: c'era una grandissima vitalità dentro ed era molto affascinante. Così accadde al secondo, al terzo invito: salutavo ed andavo ad ascoltare perché ero sempre più attirata da quel suo modo di intendere il tempo, il suono con le sue modulazioni microtonali. Tornata a casa rilessi quella noiosa partitura avendo bene in mente ciò che avevo ascoltato, secondo il modo che Scelsi aveva di suonare la sua ondiola. Ecco questo fu il vero incontro con Giacinto Scelsi. Qualche tempo dopo mi presentai da lui facendogli ascoltare i due o tre pezzi che avevo studiato e lui fu molto contento”.

La genesi dei *Canti del Capricorno*, avvolta da non poche incertezze sul piano della cronologia generale della raccolta e della datazione dei singoli pezzi, viene assegnata nei cataloghi e nei repertori scelsiani al decennio 1962-1972: la durata più che decennale del processo compositivo fu tale da coincidere con la nascita di molte altre composizioni (e non solo dei lavori con la voce già citati). Nella copiosa bibliografia scelsiana non compare alcuna segnalazione circa questo elemento di incompiutezza, di non finitezza, che contraddistingue l'imponente raccolta, probabilmente perché l'autore non ha lasciato testimonianze esplicite su quest'opera e poiché da sempre è stato annunciato che l'intero ciclo si sarebbe articolato in venti pezzi, tant'è che la redazione del numero conclusivo ha preceduto in ordine di tempo, sia nella stesura definitiva sia nelle innumerevoli esecuzioni parziali della composizione, la sistemazione di buona parte dei pezzi precedenti.

La redazione dei *Canti del Capricorno* è iniziata negli anni Sessanta (difficile, per non dire impossibile, stabilire la data di inizio del concepimento del lavoro) e non è mai terminata (inesatti e certamente fuorvianti sono i limiti cronologici ovunque recitati, 1962-1972). Il progetto contemplava sin dall'inizio l'articolazione in venti pezzi e la storia della raccolta ha assistito alla nascita e alla messa a punto, in successione non continua, dei numeri I, II, III, IV, VIII, XIII, XX; XII, XIV, XVI, XVII, XVIII (in ritardo tutti gli altri, vale a dire i pezzi con gli strumenti e infine i numeri rimasti sino ad oggi poco eseguiti).

La recezione precoce e ininterrotta del *Capricorno* (i *Canti* sono stati perlopiù eseguiti in pubblico in sequenze variabili e nella versione integrale in prima esecuzione mondiale a Madrid nel febbraio del 2004) costituisce un importante tratto genetico della raccolta e un elemento di riflessione tutt'altro che scontato, dal momento che la fortuna arrisa a questi pezzi, la loro capacità esplosiva di generare ovunque nel mondo interesse favore stupore emozione, ha rappresentato per i tempi moderni un sorprendente elemento di continuità. Va detto, per contro, che i *Canti* sono ancora oggi affidati alla sola esecuzione da parte dell'Hirayama, per la cui voce essi sono stati concepiti, e che non si intravedono nuove interpreti capaci di sostituirla.

Alle incertezze del dato cronologico e alla singolare vicenda esecutiva di queste musiche, va aggiunta la complicità degli aspetti filologici legati alla successiva stratificazione delle "mani" (*ergo* degli effettivi estensori della partitura), che hanno lavorato il materiale originario, costituito dalle improvvisazioni registrate su nastro dal maestro. I *Canti del Capricorno* non sono stati scritti da Scelsi, vale a dire che non possediamo di questa partitura – come delle altre citate poco sopra – manoscritti autografi del compositore (l'unico essenziale elemento autografo è rappresentato dall'indicazione numerica che segnala, in cima a ciascun pezzo, la posizione rispettiva all'interno della raccolta): la fonte unica elaborata da Scelsi è costituita dai nastri registrati e custoditi a Roma presso la Fondazione Isabella Scelsi.

I *Canti* sono scritti per la voce sola, salvo i numeri I, XVI, XX, ove l'interprete deve utilizzare altri strumenti, un *thai-gong* (I), un flauto basso (XX) o particolari apparecchiature elettroniche (XVI) ed i numeri II, VII, XV e XIX, ove si aggiungono alla voce le parti di un contrabbasso (II), di un sassofono contralto (VII), di due percussionisti (XV, XIX). Per quanto concerne l'organico le indicazioni relative alla voce femminile sono state talvolta omesse (I, III, VI, IX), nella maggior parte dei casi ridotte alla semplice annotazione "voce" (II, VII, VIII, XII, XIII, XIV, XV, XVIII, XIX, XX) oppure, più raramente, sostituite da "contr." [contralto] (IV, V, XVII). Sono segnate con cura le specifiche dei canti con l'aggiunta delle parti strumentali; per

contro risultano assai vaghe, se non del tutto assenti, le indicazioni relative all'impiego degli strumenti o di speciali apparecchiature di amplificazione del suono da parte della cantante; sono rimasti allo stato latente, per non dire taciuti, gli apparati notazionali riguardanti gli oggetti impiegati in alcuni casi per correggere l'apertura dei suoni. L'altro dato rilevante riguarda l'esistenza e l'inserimento all'interno della raccolta di tre pezzi, estranei al progetto originario, ed infine la questione di difficile soluzione riguardante i due *Canti*, inclusi nel manoscritto posseduto dalla Hirayarna (X e XI), ma assenti nella edizione a stampa Salabert e sino ad ora eseguiti in pubblico soltanto a Madrid, ma mai registrati dall'interprete perché non perfezionati prima della scomparsa del compositore. La vocalità dei *Canti* si afferma sin dagli esordi della raccolta per la sua inclinazione bipolare, vale a dire che la voce femminile impiegata deve poter esibire una qualche polarità androgina ed essere così in grado di prospettare una totalità sessuale, in accordo con la disposizione circolare e, per certi versi, conclusiva del lavoro. L'ardua tessitura complessiva dei venti pezzi del *Capricorno* è di circa tre ottave e mezza, un'estensione di fatto impraticabile per qualsiasi soprano o mezzosoprano (o contralto, che dir si voglia); ciononostante la parte vocale dei *Canti* deve essere affidata ad una sola interprete poiché la natura e il senso della raccolta sono racchiusi proprio nell'impresa di un'unica cantatrice capace di un gesto epico grandioso.

*Daniela Tortora*

[Tratto dal catalogo del *Festival Scelsi 1905-2005*, Roma, Fondazione Isabella Scelsi.]

## Conversazione con Michiko Hirayama

a cura di Jürgen Kanold

**U**na mite serata di primavera a Ulm, sul Danubio, ai primi di maggio 2006. Una figura minuta, con un cappotto di pelliccia e una mascherina igienica a coprire bocca e naso, usciva dall'albergo: l'ottantaduenne Michiko Hirayama, tra le maggiori interpreti della Nuova Musica e "musa" del leggendario Giacinto Scelsi, si sarebbe poi rivelata, durante l'intervista al ristorante, a viso scoperto, un'anziana signora molto disponibile. Portava con sé da Roma una partitura custodita come una reliquia: i *Canti del Capricorno* di Giacinto Scelsi.

Era stata Michiko Hirayama stessa, tra il 1962 e il 1972, ad ispirare al compositore quel ciclo in venti parti, opera spirituale e al tempo stesso piena di energia; e a tutt'oggi la cantante giapponese resta l'unica esecutrice di questo lavoro per voce sola che, in alcuni brani, prevede anche un accompagnamento strumentale. Le annotazioni di Scelsi, scritte di proprio pugno sulla partitura, costituivano il suo tesoro.

Scelsi, grande mistero della Nuova Musica scomparso nel 1988, compositore non inchiodato alla teoria che si considerava piuttosto un "mezzo per il fluire del suono", non commentò mai il proprio lavoro. Gli studiosi faticano ad analizzare i suoi *Canti*, che costituiscono una rottura, un punto di divergenza da tutte le regole sistematiche dell'arte, anche a causa della difficoltà nell'accertarne le fonti. Gli interpreti originali delle sue opere, tutt'ora viventi, possono però raccontarne la storia. Dunque, se l'autenticità è una categoria dell'esecuzione musicale, allora il mondo di Scelsi può essere svelato tramite Michiko Hirayama, i cui ricordi, raccolti nell'intervista che segue, hanno rivelato situazioni estremamente personali.

La cantante non si trovava a Ulm solo per il concerto della serie "Neue Musik im Stadthaus", che sarebbe stato registrato e trasmesso via radio, ma anche per incidere per l'etichetta Wergo una seconda edizione dei *Canti*, da lei stessa considerata "il suo testamento". Matthias Osterwold aveva invitato Michiko Hirayama al MaerzMusik di Berlino già nel 2005, costituendo per l'esecuzione dei *Canti* un ensemble – Matthias Bauer (contrabbasso), Jür-

gen Grözinger e Roland Neffe (percussioni) e Ulrich Krieger (sassofono) – che ebbe gran successo anche in un secondo concerto nell’ambito di Wien Modern. Grözinger aveva quindi invitato la soprano al suo festival di Ulm.

Il primo cd dei *Canti* – sempre per la Wergo (WER 60127-50) – era uscito alla fine degli anni Ottanta, e pubblicava “incisioni private” risalenti al 1969 e al 1981-82. Si trattava di un’incisione straordinaria, subito entrata in lizza per il premio della critica discografica tedesca, il “Preis der Deutschen Schallplattenkritik”. L’incisione non comprendeva però tutti e venti i brani. Ora, con l’ensemble di Jürgen Grözinger, Michiko Hirayama ha non solo trovato, come afferma lei stessa, la via della “giusta”, valida interpretazione, ma è anche riuscita ad eseguire l’intero ciclo. All’età di 82 anni? “Cerco di farlo come meglio posso”, afferma con modestia.

Quella donna ha una forza straordinaria. Anche la mattina del concerto passa ore nella sala della Stadthaus a provare al microfono, dando tutta se stessa nell’esecuzione, senza altri all’ascolto che il tecnico del suono. “La mia voce è troppo sporca”, dice con tono di scusa, modulando su una gamma di quattro ottave. A tratti il tono è fragile, e il vibrato vacilla. Ma non sono questi gli standard qualitativi dei *Canti*; non si tratta di canti appartenenti alla tradizione, ma piuttosto di suoni prodotti da un essere umano senziente. Sono canti che fanno deflagrare le convenzioni classiche: il loro espressionismo vocale è acceso dai fonemi, non da un contenuto semantico. La lingua ne viene definitivamente atomizzata. Poi, di nuovo, ecco un elettrificante fluire di suono, quasi un arcaico rito evocativo. Forse l’ego che si ritrova; urla primarie che corteggiano, tubano; un gorgoglio e un rantolo; un balbettio estatico; un tono seducentemente splendido. Espressioni di dolore e di piacere. Campi microtonali di timbro e vesazione. Un’infinita ricerca di mondi intermedi. Un modo di penetrare nell’anima grazie all’ascolto. Il Canto n. 16, sottolineato da *live electronics* e rinforzato da un’eco artificiale, suggerisce a sua volta un fantastico incontro con il cosmo. E quando contrabbasso, sassofono o percussioni, in certi brani, si uniscono alla voce, l’opera di Scelsi risulta attuale, anche per gli standard della moderna *world music*. “Il ritmo viene dalle budella, questo è il battito

della terra!” si stupisce il percussionista Grözinger: “È qui che Scelsi dà il meglio di sé”.

Due ore di prove, poi un sospiro profondo. “Sono sopravvissuta”, dice Michiko con un misto di sollievo e malizia. Ma quella sera, per il concerto, ricarica le batterie, e da incredibile artista si trasforma di nuovo, ora in veste di interprete: scarpe con la zeppa e un gong thailandese al collo. Lo percuote all’inizio, quasi un richiamo alla preghiera, poi dondola i fianchi in un accenno di danza. L’intero suo corpo trasformato in una centrale elettrica vocale, Michiko Hirayama torna giovanissima. È incisa sul nastro, sul cd: documenti di una musica immediata, direttamente vissuta.

*Signora Hirayama, eseguendo i Canti del Capricorno di Giacinto Scelsi in modo così arcaico lei evoca associazioni con la musica tradizionale giapponese. È questa la musica con cui è cresciuta?*

No, io vengo da una famiglia cristiana protestante. Cantavamo corali e ascoltavamo musica europea. E quando studiavo a Tokyo, la mia città natale, negli anni Quaranta, il repertorio era costituito da Bach, Beethoven e Mozart. La musica tradizionale giapponese non figurava tra le materie di studio. A me spiaceva molto, ignoravo le mie stesse radici culturali. Volevo andare in Europa per trovare me stessa.

*E fu così che lei, esotica giapponese, finì, tra le altre cose, a cantare proprio nel ruolo di Cio-Cio-San nei teatri della provincia italiana...*

Ho cantato centinaia di volte la *Butterfly* di Puccini. Negli anni Cinquanta in Italia non c’era ancora la televisione, la gente andava all’opera, ogni cittadina anche minore aveva un teatro. Ma io odiavo la *Butterfly*. La storia è fasulla. Ma tant’è, dovevo pur mangiare!

*Che cosa era per lei la musica contemporanea?*

Io non vengo da una famiglia di musicisti, ma uno dei cugini di mia madre era compositore. Scriveva musica per il cinema di Kurosawa e di altri registi famosi, e fu anche insegnante di Takemitsu. Mi sono quindi abituata presto ad ascoltare suoni moderni. Lui acui in me la consapevolezza che non bisogna ripetere all’infinito vecchie opere ma piuttosto esplorare cose nuove.

*Quando ha incontrato Scelsi per la prima volta?*

Era il 1957. Frequentavo una signora molto abbiente che abitava al numero 8 di via San Teodoro, a Roma, proprio sotto l'appartamento di Scelsi. Mi organizzò un concerto a casa sua, e mi parlò a lungo di musica, raccontando che Giacinto Scelsi viveva da anni proprio al piano sopra. Io non ne avevo mai sentito parlare. Quest'uomo, disse, improvvisava su uno strano strumento dalle undici di sera alle cinque del mattino. Tutte le notti! Sì, nei circoli musicali di Roma Scelsi era considerato un pazzo. La mia amica lo invitò, e lui, sentendomi eseguire dei canti tradizionali giapponesi, si interessò ai suoni microtonali. A fine concerto questo minuto *gentleman* si avvicinò e mi chiese se fossi interessata alla sua musica.

*Come è venuta quindi a conoscenza del suo lavoro?*

Un giorno Scelsi mi mandò dei brani solistici per corno, trombone o tromba riarrangiati per voce di soprano. Guardai la prima pagina: un'unica nota prolungata per più di due minuti. Che razza di roba era? Nessuna indicazione su alterazioni di timbro. Nessuna annotazione su crescendo o decrescendo.

*Non le è venuto il dubbio che questo conte misterioso fosse un vero artista?*

Sì, mi è venuta voglia di scoprirlo. Un paio di volte, ospite dalla mia amica, me ne andai presto da cena, chiudendo la porta e salendo di soppiatto al piano di sopra per sedermi davanti all'appartamento di Scelsi. Lo ascoltavo improvvisare per due o tre ore. Suonava sempre solo una nota, ma improvvisamente, magari dopo una mezz'ora, questa nota si sviluppava, si muoveva, diventava musica. "Wow! – pensavo – quest'uomo ha un'anima e sa esprimere i suoi sentimenti in musica."

*Scelsi, che sentiva le note in modo tanto spirituale, apprese da lei per la prima volta le possibilità della voce umana. Egli compose per lei musica vocale; la considerava uno "strumento". Questa musica è anche parte di lei? È vero piuttosto il contrario: è stato Scelsi a liberarmi la mente, portandomi a produrre con la voce qualsiasi suono. Mi ha spinto ad esplorare le mie possibilità vocali e a lavorare con modalità bandite da qualsiasi scuola vocale classica, anche se a dire il vero non ho mai dato molta*

importanza alla formazione accademica. Scelsi sapeva che potevo farlo. Quindi, io ho dato molto a Scelsi, ma fu lui ad ispirarmi a farlo.

*Il ciclo dei Canti del Capricorno, composto tra il 1962 e il 1972, costituisce il magnum opus della vostra lunga collaborazione. Qual è il significato di questi Canti del Capricorno, a parte l'ovvia suggestione astrologica, dato che il titolo allude al segno zodiacale dello stesso Scelsi, nato l'8 gennaio?*

Scelsi non spiegava mai il suo lavoro. Mai nemmeno una parola a commento. Sentivamo la sua musica dentro di noi. Posso solo darle una mia interpretazione: i “canti” sono una storia della creazione della terra. Aria e acqua si fanno materia. Uno stato di pace. Poi gli animali popolano la terra, gli uomini ne prendono possesso; emergono guide spirituali e sovrani; si creano relazioni politiche e comunità soddisfatte, ma a quel punto l'individuo si intristisce. Scelsi ci porta però in una nuova dimensione, mostrandoci che esiste un mondo migliore. L'ultimo canto è un addio.

*Questi canti privi di parole non sono sconfinata meditazioni, hanno anche parecchi elementi percussivi...*

Scelsi era un percussionista nato. Al ristorante, in attesa che ci servissero, continuava a tamburellare con le dita...

*Scelsi ha lavorato ai Canti del Capricorno per dieci anni. Riesce a farci immaginare quel processo?*

Cominciammo improvvisando uno o due brani. Lui registrava il risultato, che un suo assistente in seguito trascriveva. Scelsi non badava molto alla precisione della trascrizione sul rigo. Il metodo era laborioso, procedeva molto lentamente, e quando Scelsi cominciò a ottenere i suoi primi successi con i brani orchestrali perse interesse per i *Canti*. Nel frattempo io avevo iniziato a cantare anche altra musica contemporanea – Nono e Berio, ma mi interessava completare il ciclo. Fui io stessa ad integrare molto di quanto lui aveva concepito musicalmente. Mi autorizzò lui a farlo.

*Lei ha già registrato i Canti una volta, molti anni fa. Che cosa è cambiato da allora?*

La gente cambia ogni giorno, in meglio o in peggio. Io non sono più quella di trenta o quarant'anni fa. Ad ogni con-

certo con la musica di Scelsi ricomincio da capo, studiando tutto dall'inizio. E continuo a scoprire cose nuove.

*Scelsi attribuì al suo lavoro sulla musica dodecafonica la crisi esistenziale che lo afflisse negli anni '40, prima di ritirarsi per esplorare un suo mondo di suoni. Quali erano le sue opinioni sull'avanguardia?*

Scelsi era molto attento a quel che succedeva in musica, era informato di tutto. Morton Feldman e John Cage andavano a fargli visita a Roma. Cage tra l'altro chiamava sempre me, per chiedermi dove poteva comprare cibo macrobiotico prima di andare da Scelsi.

*Scelsi seguiva da vicino quel che facevano i suoi colleghi? Sì, ma io non lo vidi mai leggere una partitura.*

*E come può essere?*

Molti degli aspetti della sua vita rimangono un mistero.

*Può darci una descrizione di quest'uomo misterioso?*

Scelsi era piccolo di statura ma aveva grandi occhi; era vanitoso, decisamente fiero del suo aspetto. Un tipico italiano. La mia ammirazione però non era per l'uomo, ma per l'artista dall'immensa fantasia. Aveva una profonda conoscenza della meditazione e delle religioni orientali. Insisteva per diventare il mio insegnante di yoga.

*Si dice che Scelsi avesse bisogno di muse.*

Certo. Ma io non ero una di quelle ragazze che andavano completamente nude ad abbronzarsi sul suo terrazzo. Le donne lo adoravano come un angelo, e lui adorava loro. E senta: il diciassettesimo dei *Canti* è decisamente erotico. Scelsi sapeva molto degli angeli, anche degli angeli caduti.

[Dal cd *Canti del Capricorno*, Wergo 66862 (2006). Traduzione di Roberta Marchelli.]



### MICHIKO HIRAYAMA

Michiko Hirayama è nata a Tokyo. Tra la vasta parentela che annovera professionisti, scienziati e docenti universitari, va ricordato il compositore Fumio Hayasaka, autore di colonne sonore per il grande regista Akira Kurosawa nonché maestro di Toru Takemitsu. Ha completato gli studi musicali presso l'Università delle Arti di Tokyo iniziando la carriera teatrale e musicale in Giappone. Proseguiti gli studi presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, l'Accademia Chigiana di Siena e il Mozarteum di Salisburgo, dal 1960 risiede a Roma decidendo, dopo l'incontro con il compositore Domenico Guaccero, di dedicare la propria attività alla musica contemporanea. Ha lavorato a stretto contatto con molti compositori d'avanguardia (Evangelisti, Guaccero, Macchi, Scelsi) che le hanno dedicato più di cento opere eseguite in prima assoluta nei più importanti festival internazionali, società concertistiche, per la radio e la televisione. Dotata di una estensione e una tecnica vocale eccezionali, che incorpora molteplici tecniche tratte dall'antica tradizione giapponese, Michiko Hirayama ha rappresentato un punto di riferimento fondamentale per tutta una generazione di compositori.

Michiko Hirayama ha avuto per anni un rapporto privilegiato con Giacinto Scelsi, che esercita su di lei grande

influenza per la sua libertà nell'improvvisazione musicale, per la profondità del pensiero filosofico e spirituale alla base del suo sistema e approccio compositivo, e per l'interesse dimostrato per l'esplorazione dell'universo microtonale. L'intensa collaborazione inizia nel 1959, e risale al 1961 la presentazione al Festival di Nuova Consonanza di "Hô" Cinque [ma quattro] melodie per voce sola. Seguirono altre importanti composizioni sia per voce sola che per voce e strumenti, come "Taiagaru" Cinque invocazioni per voce sola; "Khoom" 7 episodi per voce, corno in fa, percussioni e quartetto d'archi; "Prahnam I" per voce, 8 strumenti a fiato e nastro magnetico; i "Tre canti sacri" per voce sola. Dopo un processo compositivo durato dieci anni, nel 1972 Michiko Hirayama esegue i *Canti del Capricorno*, riproponendoli poi nel corso degli anni in tutto il mondo. Le più recenti interpretazioni della versione completa dei *Canti* sono state eseguite a Madrid (2004) e al Maerz Musik di Berlino (2005). Due le edizioni discografiche, sempre pubblicate dall'etichetta tedesca Wergo, rispettivamente nel 1988 e nel 2006.



## ULRICH KRIEGER

Compositore, performer, improvvisatore e musicista rock sperimentale. Nato a Friburgo nel 1962, vive, studia e lavora a Berlino dal 1983 al 2007, passando però la maggior parte degli anni tra il 1991 e il 1997 negli Stati Uniti e in Italia, grazie a residenze e borse di studio.

Nel settembre 2007 si sposta in California, dove insegna composizione e pratica del suono sperimentale al California Institute for the Arts. Studia inoltre sassofono classico, composizione, musica elettronica e musicologia alla Manhattan School of Music di New York, l'Università dell'Arte e la Libera Università di Berlino. Al contempo intraprende, in proprio, studi e ricerche nel campo del *didjeridu* e della musica e cultura degli Aborigeni australiani.

Lavora con Lou Reed, Lee Ranaldo, Phill Niblock, David First, Thomas Köner, Alan Licht, Michiko Hirayama, Witold Szalonek, Mario Bertoncini, Miriam Marbe, Seth Josel, Zbigniew Karkowski, Merzbow, Zeitkratzer e molti altri, esibendosi sui palcoscenici d'Europa, Nord America, Asia e Australia.

Ama definire il suo stile "elettronica acustica": utilizza infatti suoni che sembrano elettronici pur essendo prodotti da strumenti acustici e poi talvolta trattati elettronicamente al fine di elidere il confine tra i due campi. Trascrive per formazione cameristica il famoso quanto famigerato *Metal Machine Music* di Lou Reed, e lavora

con gruppi come *Text of Light* (con Lee Ranaldo) e *Zerfall-gebiete* (con Thomas Koner) in quel nirvana che sta tra rock sperimentale, ambient e musica contemporanea. Suoi lavori sono eseguiti da California EAR Unit, Zeitkratzer, KontraTrio, Soldier String Quartet, Wandelweiser Ensemble, UnitedBerlin.

Ottiene borse di studio in Germania grazie ai programmi DAAD, i Corsi estivi di Nuova Musica di Darmstadt, Città di Berlino. Ottiene inoltre residenze come compositore presso Villa Aurora (Los Angeles), Villa Serpentara (Roma), il Centro Tedesco di Studi Veneziani, l'Università dell'East Anglia (Inghilterra), la Città di Bologna e il Music Centre North Queensland (Australia). Ha al suo attivo più di 50 cd di composizioni originali e improvvisazioni, sia da solo che in varie formazioni, o in collaborazione con altri musicisti.



## **MATTHIAS BAUER**

Matthias Bauer è nato in Germania nel 1959. Ha studiato contrabbasso alla Musikhochschule “Hanns Eisler” di Berlino. Musicista eclettico, ha sviluppato interessi ed esperienze nel campo del teatro sperimentale, musica di improvvisazione, jazz, classica e contemporanea. Autore e coautore di progetti di teatro e danza. Pluriennale esperienza di vissuto e lavoro all'estero. Ha lavorato con artisti di fama internazionale e partecipato a festival internazionali di musica classica e jazz. Interprete di composizioni scritte esclusivamente per lui. Ha collaborato a diverse incisioni discografiche. Dal 1991 Matthias Bauer vive e lavora a Berlino in qualità di solista, esibendosi sia in Germania che all'estero. In oltre fa parte degli Ensemble di musica contemporanea “United Berlin”.



## JÜRGEN GRÖZINGER

Jürgen Grözinger nasce a Ulm, dove inizia a suonare la batteria ottenendo già da ragazzo due premi nazionali per giovani musicisti. Si diploma in percussioni a Monaco e Stoccarda, e intraprende in seguito studi di direzione artistica ad Amburgo. In campo classico apprende l'intero repertorio classico-romantico, ricoprendo ruoli sia da percussionista solo, che ai timpani o alla batteria all'interno di diverse orchestre e formazioni cameristiche. Varie tournée lo portano da subito in giro per il mondo. Inizia presto a dar vita a progetti propri e a fondare vari ensemble, tutti con la manifesta intenzione di superare i confini che esistono tra nuova musica e improvvisazione, sala da concerto classica e club. Il suo primo vero e proprio ensemble è il trio No-Beat. Più importante è poi la formazione da lui fondata nel 1995, l'ensemble European Music Project (EMP), composto da giovani solisti emergenti accomunati dall'idea che la musica, classico-moderna o contemporanea, vada presentata e interpretata in modi sempre nuovi. Il repertorio spazia da Claude Debussy e Maurice Ravel ai rappresentanti della scuola viennese, fino ai maggiori compositori del modernismo europeo e alle ultime generazioni. Assieme all'informatico Joachim Glasstetter, Grözinger fonda il duo elettronico Donauklangforschung, poi evoluto nel progetto Zignorii++, che si integra in modo eccellente con l'EMP in un corpo multifunzionale. Artisti come Sandeep Bhagwahti,

Violeta Dinescu, Bernd Franke o il newyorkese David Lang scrivono opere per Jürgen Grözinger e i suoi due ensemble. Particolare attenzione incontrano i remix di opere classiche (per esempio gli originali e i remix di Bernd Franke, Festival Mouvement, l'Harada remix per la radio di Saarbrücken). Dal 1996 cura in veste di direttore artistico il festival Neue Musik im Stadthaus Ulm, in cui dà voce al suo interesse per la presentazione di musica contemporanea dagli orientamenti decisamente variegati, accostando musica contemporanea propriamente detta e club music con un'acuta consapevolezza dell'attualità sociale e politica. Gli riesce assolutamente spontaneo lavorare sia come dj che come musicista, compositore e direttore artistico. Dal 2000 vive a Berlino. Jürgen Grözinger riceve numerosi premi, e scrive musica per il balletto e per il cinema. Per la radio esegue con i suoi ensemble molte delle sue composizioni, oltre che opere di altri. Per Deutschlandfunk Köln scrive un'opera per cantanti Sufi, musicisti arabi e il suo stesso ensemble, dal titolo *OrientOccident*. Le sue opere vengono spesso trasmesse dalle reti radiofoniche tedesche. L'etichetta WERGO, specializzata in musica elettro-acustica, gli pubblica due cd: la "reinterpretazione" del *cult* classico minimalista *In C* di Terry Riley, e *Inside the Dream*, omaggio a Erik Satie e al poeta surrealista Robert Desnos. Alcuni dei suoi lavori si muovono anche nella direzione della musica sacra. Come percussionista e produttore realizza nel 2006, sempre per la WERGO, il cd *Canti del Capricorno*, interpretati dalla voce di Michiko Hirayama, che aveva ispirato l'opera al compositore, Giacinto Scelsi. Il lavoro come dj, con lo pseudonimo Yuri Gagarin (si vedano, tra gli altri, YellowLounge / WeekEnd, Berlin; 103 Berlin; Lydmar, Stockholm etc.) è per lui innanzi tutto un giocare con i piani stilistici, estetici e sociali al confine tra club music classica ed elettronica. Sia come musicista che come direttore di festival o dj, per lui si tratta sempre di assumere una posizione che esce dal contesto musical-estetico per entrare in quello sociale e politico, in un modo che è intellettualmente stimolante pur non rinunciando alla sensualità.



## **ROLAND NEFFE**

Nato a Graz nel 1970, studia percussioni classiche e vibrafono jazz alla Scuola Superiore di Musica di Graz, al Conservatorio di Norimberga, al Berklee College of Music di Boston e alla Scuola Superiore per le Arti di Berlino. Neffe lavora con varie formazioni e gruppi, a suo agio con una gran varietà di stili musicali. Come compositore e improvvisatore dà vita a progetti propri, come per esempio il trio Vibes Beyond. Roland Neffe è, inoltre, membro dell'ensemble percussionistico austriaco Studio Percussion e della formazione berlinese Ensemble Mosaik. Ha realizzato parecchie incisioni discografiche e presenziato a festival come: Berliner Festspiele, i festival di percussioni di Parigi e Vienna, Jazz Ost West, Steirischer Herbst, Seoul Drum Festival, Ars Electronica, Donaueschinger Musiktage, Ultraschall, Wien Modern, Huddersfield e altri.



## PIERO SCHIAVONI

Nasce a Roma nel 1951. Si laurea a Pisa in Informatica nel 1975. Studia flauto dolce e traverso, e composizione con Domenico Guaccero. Inizia l'attività di ingegnere del suono nel 1977 e nel corso del tempo è stato cofondatore di alcune società: Studio 29/A, Wonderland e Coltempo. Ha da sempre operato in svariati contesti legati alla ricerca sul suono. Come flautista, partecipa ad incisioni di colonne sonore per cinema e televisione, con registi d'avanguardia come Carlo Quartucci, Federico Tiezzi ed Enrico Frattaroli partecipa inoltre come ingegnere del suono live a festivals in Italia, Europa, Stati Uniti e Africa. Nel 1985-1986 lavora come *freelance* agli studi CAM di Roma. Dal 1990 si è dedicato in particolar modo alla musica classica, specializzandosi nel campo delle registrazioni in ambienti ad acustica naturale, oltre che nell'editing e mastering digitale, nelle amplificazioni live e nel sound reinforcement. Nell'ambito della musica elettronica ha collaborato col Centro Ricerche Musicali di Roma, apportando il suo contributo alla sperimentazione di dispositivi d'ascolto innovativi e partecipando a numerose installazioni sonore in Italia e all'estero. Ha al suo attivo numerosissime realizzazioni discografiche, alcune premiate da riviste specializzate, oltre a regie del suono in concerto, colonne sonore per il cinema, il teatro e la danza, e messe in onda per radio e televisione. Dal 2001 collabora con l'Orchestra

Città Aperta, di cui è anche socio fondatore, nella realizzazione di colonne sonore in ambienti naturali. A Roma ha curato amplificazioni e registrazioni per numerose associazioni concertistiche, tra cui Nuova Consonanza, Accademia Filarmonica Romana, Istituzione Universitaria dei Concerti, Università di Tor Vergata e Orchestra Sinfonica di Roma. Dal 2006 al 2007 ha collaborato con la Fondazione Isabella Scelsi nel progetto di digitalizzazione dell'archivio sonoro di Giacinto Scelsi, del quale è stato anche collaboratore negli ultimi anni di vita. Dal 2000 partecipa costantemente alle realizzazioni discografiche del pianista Giovanni Bellucci. Nel 2008 ha collaborato con il compositore Steve Reich alla regia del suono di sue opere eseguite al Parco della Musica in Roma. Dal 2002 è docente del corso di Tecniche di registrazione e diffusione del suono al Conservatorio di S. Cecilia in Roma, e dal 2005, nello stesso Conservatorio, tiene il corso di Elettroacustica. Dal 2006 è docente nel Master di Ingegneria del suono all'Università di Tor Vergata in Roma. Collaborazioni principali: Salvatore Accardo, Louis Andriessen, Luis Bacalov, Gato Barbieri, Giorgio Battistelli, Bruno Canino, José Carreras, Carlo Crivelli, George Crumb, José Cura, Manuel De Sica, Daniela Dessì, Mariella Devia, Enrico Dindo, Plácido Domingo, Barbara Frittoli, Jan Garbarek, Angela Gheorghiu, Domenico Guaccero, Michiko Hirayama, Mauricio Kagel, Katia e Marielle Labèque, David Lang, Mischa Maisky, Zubin Mehta, Ennio Morricone, Riccardo Muti, Luciano Pavarotti, Enrico Pieranunzi, Ruggero Raimondi, Steve Reich, Katia Ricciarelli, Renata Scottò, Giuseppe Sinopoli, Markus Stockhausen, Richard Trythall, Armando Trovajoli, Uto Ughi, Roman Vlad, Yo Yo Ma, Orchestra Filarmonica d'Israele, Orchestra Filarmonica della Scala, Orchestra di S. Cecilia, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Sinfonica di Berlino, Roma Sinfonietta, Orchestra Sinfonica di Roma, Hilliard Ensemble, Quartetto Arditti, Quartetto Lasalle, The Swingle Singers, Marco Bellocchio, Marco Tullio Giordana, Lindsay Kemp, Maurizio Nichetti, Michele Placido, Marco Risi, Federico Tiezzi.

---

Chiostro della Biblioteca Classense  
giovedì 26 giugno 2008, ore 21.30

*Omaggio a Giacinto Scelsi.4*

RECITAL DI  
MARKUS HINTERHÄUSER  
*pianoforte*

*mais tout  
recommence  
parmi les ombres  
où les portes  
s'ouvrent  
à l'envers  
jusqu'au nouveau déséquilibre  
et encore...*

---

---

**John Cage (1912-1992)**

*Sonate e interludi per pianoforte preparato*  
(1946-48)

Sonata n. 1

Sonata n. 2

Sonata n. 3

Sonata n. 4

Primo interludio

Sonata n. 5

Sonata n. 6

Sonata n. 7

Sonata n. 8

Secondo interludio

Terzo interludio

Sonata n. 9

Sonata n. 10

Sonata n. 11

Sonata n. 12

Quarto interludio

Sonata n. 13

Sonata n. 14 e 15 "Gemini"

Ispirate alle opere di Richard Lippold

Sonata n. 16

**Giacinto Scelsi**

*Suite n. 10 "Ka"*

*Suite n. 8 "Bot-Ba" (Tibet)*

---



## MARKUS HINTERHÄUSER

Nato in Italia, a La Spezia, Markus Hinterhäuser studia pianoforte presso l'Accademia della Musica di Vienna e il Mozarteum di Salisburgo, frequentando anche le masterclass di Elisabeth Leonskaja e Oleg Maisenberg. Markus Hinterhäuser si esibisce al pianoforte in concerti con orchestra, recital e formazioni cameristiche in molte prestigiose sale da concerto quali la Carnegie Hall, il Musikverein e la Konzerthaus di Vienna, La Scala di Milano. Presenzia inoltre a importanti festival internazionali come quello di Salisburgo, le Schubertiadi di Hohenems, il Festival della Musica dello Schleswig-Holstein, il Wien Modern, il Festival d'Automne, l'Holland Festival e il Festival di Berlino. Come accompagnatore di *lieder* lavora in particolare con Brigitte Fassbaender. In anni recenti Markus Hinterhäuser si dedica alla musica contemporanea, interpretando in particolare le opere di Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman e György Ligeti. Incide sia per la radio che per la televisione, pubblicando inoltre su cd l'intero *corpus* pianistico di

Schönberg, Berg e Webern oltre che composizioni di Feldman, Nono, Scelsi, Ustvolskaya e Cage. Più recentemente lavora assieme a Christoph Marthaler, Johan Simons e Klaus-Michael Grüber in produzioni di teatro musicale. Markus Hinterhäuser e Tomas Zierhofer-Kin danno vita assieme alla rassegna *Zeitfluss*, che dal 1993 al 2001 è parte integrante del Festival di Salisburgo. Hinterhäuser è inoltre direttore artistico del progetto *Zeit-Zone* del Festival di Vienna. Queste esperienze gli danno fama internazionale come organizzatore di eventi. Markus Hinterhäuser è attualmente il responsabile della programmazione concertistica del Festival di Salisburgo, incarico che ricopre dall'ottobre 2006.

---

Artificerie Almagià  
venerdì 27 giugno 2008, ore 18.30

*Omaggio a Giacinto Scelsi.5*

**SCELSI: LA FESTA**

Un progetto musicale di Marino Formenti

*solisti*

**Nicholas Isherwood**

*basso*

**Maurizio Ben Omar**

*percussioni*

**Michel Godard**

*tuba e serpentone*

**Stefano Scodanibbio**

*contrabbasso*

**Marino Formenti**

*ideazione, direzione, pianoforte*

**Ensemble**

**Piermario Murelli** *contrabbasso*

**Marco Dionette** *controfagotto*

**Angelo Borroni, Ezio Rovetta** *corni*

**Marco Gerboni, Alex Sebastianutto** *sassofoni*

**Guido Guidarelli, Enrico Negro** *trombe*

**Corrado Colliard, Riccardo Armari** *tromboni*

**Andrea Affardelli** *tuba*

**Jacopo Costa** *percussioni*

---

---

**Giacinto Scelsi**

*Wo-ma n. 2*

**Alvin Lucier**

*Music for Piano and Amplified Sonorous Vessels*

**Giacinto Scelsi**

*Action music per pianoforte*

**Alvin Lucier**

*A Silver Streetcar for the Orchestra*

**Giacinto Scelsi**

*Yamaon per basso e cinque strumenti*

*Wo-ma n. 2*

**John Cage**

*Tv Köln*

*Swinging*

**Michel Godard** *serpentone*

*Improvvisazione*

---

---

**Georg Friedrich Haas**  
*Hommage à Ligeti per due pianoforti  
accordati a un quarto di tono*

**Giacinto Scelsi**  
*Le reveil profond*

**Galina Ustvolskaya**  
*Quinta e sesta sonata per pianoforte*

**Giacinto Scelsi**  
*I presagi*

Improvvisazione tra solisti

**Morton Feldman**  
*Palais de Mari per pianoforte*

---



## Scelsi, c'est moi (About Nothing)

**I**l suono che il Conte di Ayala Valva Scelsi Giacinto ha incessantemente cercato, seduto ogni santa notte, forse già da qualche millennio, al suo pianoforte perintonato dal tempo, alla mitologica ondiola, mentre il mondo mondano si dibatte – se sia l'alea o la serialità, il frattale o Fibonacci, il materico o il puntillista, il neo il post o il meta il progetto politico musicale più magnifico e più progressivo. Il suono tra le infinite e infinitesimali, le irrazionali pieghe dei differenziali microtonali e microritmici, della ricerca ossessiva, ascetica, estatica di G.F. Haas. È il suono di Alvin Lucier l'inventore, il raddomante, il suono che lo spazio degli Amplified Vessels dà direttamente alla luce, vasi padri e madri di risonanze, di domande poste al suono; lo spazio interrogato dalle infinite risonanze di un triangolo: Streetcar for the Orchestra, Streetcar for the Ears, orecchie in carrozza!, rappresentazione del tutto, la musica è uno più uno uguale a uno, dice György Kurtág, in ogni suono c'è l'intera musica. È il suono di John Cage l'alchimista, dal linguaggio solo ad ascolti non profondi opposto a quello scelsiano, il suono figlio del paradosso, del koan, aprite un pò le orecchie, della infinita discesa cioè salita. (Allora è beethoveniano: "Musik ist höhere Offenbarung"...). Tra giocare aleatoriamente, innocentemente con una radio con John Cage e ricercare ossessivamente il suono primo col Conte il passo deve essere brevissimo. "When desire is silenced and the will comes to rest, the world as idea becomes manifest. This is the world of Art". "Every something is an echo of nothing". È il rito del niente. Rito: rappresentazione e insieme incarnazione, la musica di Galina Ustwolskaja. È il suono di cui è segugio Morton Feldman: "the sounds are not sounds but shadows". È "You don't have to push the sounds around" – il suono che è l'anima dell'improvvisazione. Il suono di Scelsi – a prima vista paradossalmente, visto che si parla di una musica scritta, pare, "a più mani", come la pala d'altare di un pittore rinascimentale – ma forse come ogni suono che si rispetti, deve essere la musica dell'identità, dell'identificazione. Quella famosa e scandalosa frase di Vieri Tosatti: "Scelsi, c'est moi", frase

con la quale volle rivelare il segreto dell'esistenza di "negri" come lui, di persone che avevano collaborato alla stesura ed elaborazione delle musiche del Conte, forse questa frase rivela involontariamente un segreto più profondo, il nostro "signor nessuno", (come Scelsi stesso era il primo signor nessuno, Scelsi senza nome, Scelsi senza figura), signor nessuno l'interprete, signor nessuno un pubblico dalle orecchie – e non solo – affamate come le nostre.

John: "This is the world of Art".

Che perdano tutti insieme il proprio nome nel suono.

Perciò vorrei dire anch'io: Scelsi, c'est moi.

*Marino Formenti*



## NICHOLAS ISHERWOOD

Nicholas Isherwood è uno dei massimi interpreti della musica antica e contemporanea. Ha lavorato con Joel Cohen, William Christie, Peter Eötvös, Paul McCreech, Nicholas McGegan, Kent Nagano, Zubin Mehta and Genadi Rozhdestvensky oltre ai compositori Sylvano Bussotti, Elliott Carter, George Crumb, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen and Iannis Xenakis nei teatri più prestigiosi del mondo (La Scala, Covent Garden, the Théâtre des Champs Elysées, Salzburg Festival, Concertgebouw, Berlin Staatsoper, Vienna Konzerthaus, Tanglewood).

È stato Antinoo nel *Ritorno di Ulisse in Patria* con Boston Baroque, Claudio nell'*Agrippina* di Händel con Nicholas McGegan, Satiro nell'*Orfeo* di Rossi e Pan nell'*Alcione* di Marais con Les Arts Florissants, Joas in *Il Gedeone* di Porpora con Martin Haselböck, Frère Léon nel *Saint François d'Assise* nell'ultima produzione seguita dal compositore, Der Tod in due produzioni del *Kaiser von Atlan-*

*tis* di Ullmann con la Bach Akademie a Stuttgart, Roméo in *Roméo et Juliette* di Pascal Dusapin al festival di Avignone, Lear in *Vision of Lear* di Toshio Hosokawa alla Biennale di Monaco, Il Testimone nel *Tieste* di Sylvano Bussotti all'Opéra di Roma, Micromégas nell'opera omonima di Paul Mefano e Lucifer nelle prime assolute di *Montag, Dienstag, e Freitag aus Licht* di Karlheinz Stockhausen alla Scala e l'Opera di Lipsia e *Donnerstag aus Licht* a Covent Garden.

Ha improvvisato con Steve Lacy, Joelle Léandre, Sainkho Namtchilak e David Moss, registrato 48 cd e recitato in tre film. Ha pubblicato un articolo su Scelsi nella rivista della Fondazione Scelsi. Il suo articolo sul vibrato vocale sarà pubblicato l'anno prossimo sul *Journal of Singing* ed il suo libro *Le Tecniche di Canto* sarà pubblicato da Bärenreiter Verlag nel 2008.

È stato insegnante di canto all'Università di New York, a Notre Dame e all'Ecole Normale de Musique e ha insegnato in stage presso il Conservatorio di Parigi, il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, il Mozarteum di Salisburgo e Stanford.



## **MAURIZIO BEN OMAR**

Si è diplomato col massimo dei voti e la lode interessandosi contemporaneamente allo studio del pianoforte e della composizione.

È stato timpanista e percussionista delle più importanti orchestre italiane, ha svolto intensa attività solistica e cameristica collaborando con prestigiosi ensemble, solisti e direttori: Claudio Abbado, Quartetto Arditti, P.Y. Artaud, Kees Boeke, Mario Brunello, Bruno Canino, Ensemble Intercontemporain, Jill Feldmann, Andrea Lucchesini e Giuseppe Sinopoli esibendosi in tutt'Europa, America, Africa e Oceania. Gli sono state dedicate composizioni da: Bussotti, Clementi, Corghi, Donatoni, Einaudi, Gorli, Manca, Melchiorre, Mosca, Sciarrino, Pisati, Solbiati, Taglietti ed ha collaborato con Giacinto Scelsi.

È titolare della cattedra di percussione al Conservatorio di Milano, nel quale ha formato allievi che hanno vinto concorsi nazionali ed internazionali. Ha tenuto workshop e masterclass in Italia, Brasile, California e Australia.

Ha inciso come solista per Ricordi, Bmg Ariola e Salabert. Nel 1984 ha fondato il gruppo di percussionisti Naqqâra.



## MICHEL GODARD

Nato vicino a Belfort nel 1960, Michel Godard si afferma molto presto come tubista di straordinaria polivalenza. Conducendo una carriera tra jazz, musiche improvvisate e musica classica.

Nel versante classico, nel 1988, partecipa alle attività dell'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre National de France, l'Ensemble Musique Vivante, l'Ensemble Jacques Moderne e l'Ensemble Baroque La Venice. Da poco è membro del quintetto di fiati Arban Chamber Brass, (tournées in Giappone, Stati Uniti, Africa...). Effettua nel frattempo numerosi workshops e seminari in Francia ed all'estero.

Nell'ambito jazz, fa parte dell'Orchestre National de Jazz dal 1989 al 1991 sotto la direzione di Claude Barthélémy. Partecipa a numerose creazioni con Michel Portal, Louis Sclavis, Henri Texier, Antoine Hervé, Kenny Wheeler, Rabih Abou Khalil, Wolfgang Puschnig, Pierre Favre e molti altri.

Nel 1989, crea il suo proprio gruppo *Le Chant du Serpent* dove si mischiano i suoni della tuba e del serpente, con quelli della chitarra (P. Deschepper), della tromba o del flicorno (J.F. Canapè), della batteria (J. Mahieux) e con la voce di Linda Bsiri.

Oggi Michel Godard lavora principalmente con Rabih Abou Khalil, Enrico Rava, Wolfgang Puschnig, Pierre Favre, Jean-Luc Ponthieux e Gérard Marais.

Lavora anche in stretta collaborazione con la Compagnia di Danza Contemporanea *Taffantel*, e con Michel Marre e Jean-Francesco Canapé, per la musica improvvisata. Progetto “forte” anche lo spettacolo *Passage(s)*, un duo con la danzatrice Laura Cadelo, che improvvisa a partire dalla tecnica del Butoh giapponese.

Dopo il successo ottenuto con il cd *Castel del Monte* è uscito, per l'ENJA, nel 2002 il “seguito” di questo progetto straordinario, *Castel del Monte II* con, tra gli altri, Vincent Courtois, Linda Bsiri e Gabriele Mirabassi.

Registra poi *Trio Rouge* con la cantante Lucilla Galeazzi e Vincent Courtois al violoncello, progetto con il quale effettua numerosissime tournée in Europa.

Uno dei suoi ultimi lavori, *Cousins Germains*, presentato per la prima volta al festival Banlieues Bleues di Parigi e registrato dalla CamJazz, è l'incontro tra musicisti francesi e austriaci (con tra gli altri Wolfgang Puschnig, Franck Tortiller e Christof Lauer).

Ha registrato di recente per Intuition, un duo sensazionale con Gavino Murgia, tra canti sardi e musica improvvisata, e un trio per la CamJazz con il vibrafonista francese Patrick Tortiller e il percussionista Patrice Héral.



## STEFANO SCODANIBBIO

Stefano Scodanibbio, contrabbassista e compositore, è nato a Macerata nel 1956.

Ha studiato contrabbasso con Fernando Grillo, composizione con Fausto Razzi e Salvatore Sciarrino, musica elettronica con Walter Branchi, storia della musica con Michelangelo Zurletti.

Il suo nome è legato alla rinascita del contrabbasso negli anni '80 e '90, ha infatti suonato nei maggiori festival di musica contemporanea numerosi pezzi scritti appositamente per lui da compositori quali Bussotti, Donatoni, Estrada, Ferneyhough, Frith, Globokar, Sciarrino, Xenakis.

Nel 1987, a Roma, ha tenuto una maratona di 4 ore non-stop suonando 28 brani per contrabbasso solo di 25 autori. Ha collaborato a lungo con Luigi Nono (“arco mobile à la Stefano Scodanibbio” è scritto nella partitura del *Prometeo*) e Giacinto Scelsi.

John Cage, in una delle sue ultime interviste, ha detto di lui: “Stefano Scodanibbio is amazing, I haven't heard better double bass playing than Scodanibbio's. I was just amazed. And I think everyone who heard him was amazed. He is really extraordinary. His performance was absolutely magic”.

Suona regolarmente in duo con Rohan de Saram e Markus Stockhausen.

Nel 1996 è stato insegnante di contrabbasso ai Darmstadt Ferienkurse, inoltre ha impartito Master Class e Seminari in diversi luoghi del mondo. Ha composto più di 50 lavori principalmente per strumenti ad arco e per quattro volte le sue composizioni sono state selezionate dalla SIMC,

Società Internazionale di Musica Contemporanea (Oslo 1990, Città del Messico 1993, Hong Kong 2002, Stoccarda 2006).

Nel giugno 2004 ha eseguito la prima esecuzione della *Sequenza XIVb* di Luciano Berio, una propria versione per contrabbasso dall'originale *Sequenza XIV* per violoncello.

Attivo nella Danza e nel Teatro ha lavorato con coreografi e danzatori come Virgilio Sieni, Hervé Diasnas e Patricia Kuypers e con il regista Rodrigo García,

Il suo lavoro di Teatro Musicale *Il cielo sulla terra*, con le scene di Gianni Dessì e la drammaturgia di Giorgio Agamben, è stata eseguito a Stoccarda nel giugno 2006, replicato a Tolentino nel luglio dello stesso anno e verrà ripreso a Roma e a Città del Messico nell'autunno del 2008.

Ha registrato per Montaigne Auvidis, Col Legno, Mode, New Albion, Dischi di Angelica, Ricordi, Stradivarius, Wergo.

Di particolare rilievo le sue collaborazioni con Terry Riley e con Edoardo Sanguineti.

Nel 1983 ha fondato e da allora dirige la Rassegna di Nuova Musica di Macerata.



## MARINO FORMENTI

Uno degli interpreti più interessanti della sua generazione, si è affermato soprattutto grazie alle sue interpretazioni di musica moderna e contemporanea ed ai suoi avventurosi programmi.

Si è esibito, tra l'altro, al Festival di Salisburgo, al Festival di Lucerna, all'Edinburgh International Festival, allo Schleswig-Holstein Musikfestival, le Berliner Festwochen, la Filarmonia ed il Konzerthaus di Berlino, il Musikverein ed il Konzerthaus in Vienna, la Mozartwoche di Salisburgo, il Festival Wien Modern, IRCAM di Parigi, le Filarmonie di Colonia e di Budapest, la Tonhalle di Zurigo, la Rachmaninov Hall di Mosca e la Filarmonia di San Pietroburgo, la Suntory Hall e la Oji Hall di Tokyo.

Nel 2004, il Lincoln Center di New York l'ha invitato per un ciclo di 3 percorsi nella prestigiosa serie "Great Performers".

Per i Monday Evening Concerts di Los Angeles e per San Francisco Performances ha ideato quattro cicli di recitals (The Piano Trips), e un programma speciale con e per Pierre Boulez, ed è in questa occasione che il «Los Angeles Times» ha parlato di "un Glenn Gould del Ventunesimo Secolo", concludendo: "this nut is a genius".

Ha suonato tra l'altro con la Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonics, l'Orchestre de la Suisse Romande, DSO e BSO di Berlino, RSO Vienna, Orchestre Philharmonique de Radio France, e con Esa Pekka Salonen, Franz Welser-Möst, Ingo Metzmacher, Peter Eotvos, Sylvain Cambreling.

Nel 2008 suonerà i grandi cicli di Messiaen con Kent Nagano e i Münchner Philharmoniker, ai Festival di Aspen,

Ravinia, Portland e Weimar e al Musikverein di Vienna. Come direttore ha debuttato al fianco di Gidon Kremer al Festival di Lockenhaus. Maurizio Pollini lo ha invitato a dirigere per Pollini *Prospettive* all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. È stato assistente di Kent Nagano e Sylvain Cambreling alla Staatsoper di Vienna, Opera de Paris, Los Angeles Opera. Ha diretto la prima austriaca dell'opera prima di Kurt Weill *Der Protagonist*, e numerosi concerti e produzioni teatrali per BBC, Wien Modern, Konzerthaus Wien, Klangforum Wien.

Dedica molte delle sue energie a progetti nuovi e nuove drammaturgie e contaminazioni (*The Party, Kurtag's Ghosts, Nothing is Real, The Eclectic Nite, Piano Integral*), integrando ogni genere di linguaggio, dall'installazione alla parola, alla performance, al film e contrapponendo e fondendo anche i diversi stili e linguaggi musicali.

Ha registrato per Kairos, Bis, Aeon, Col Legno, e le sue registrazioni hanno vinto numerosi premi internazionali. Marino Formenti è vincitore del Premio Belmont 2009.

*coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*in copertina*  
Fotografia di Paolo Roversi

*stampa*  
Grafiche Morandi, Fusignano