



Sommario

- 2** *Editoriale*
- 3** Annamaria Morini
Tetrakys: un capolavoro ritrovato
(Seconda parte)
- 7** Luciano Martinis
Conversazione con Giancarlo Schiaffini
- 11** *Appunti d'Archivio*
A cura di Alessandra Carlotta Pellegrini e Marta Cardillo
- 12** *Attività del Museo Casa Scelsi*
A cura di Barbara Boido e Francesca D'Aloja
- 15** *Promozioni FIS*
A cura di Giulia D'Angelo
- 16** *Segnalazioni*
A cura di Giulia D'Angelo

In copertina

Foto inserita nel catalogo della *Rome-New York Art Foundation* del 1 dicembre 1958
"Recital of indian classical music" con *Rawi Shankar* (sitār), *Alla-Rakha* (tablā) *Prodyt Sen* (tāmpurā). La serata si tenne presso la sede della FAO di Roma e fu presentata dal Prof. Mohanlal Bajpai.

(Arch. *Le parole gelate*)

Direttore responsabile: *Luciano Martinis*
Comitato di redazione: *Mario Baroni, Wolfgang Becker, Irmela Heimbächer Evangelisti, Alessandra Carlotta Pellegrini*
Segreteria di redazione e impaginazione: *Sylabantes*
Stampa: *Tipografia Eurosia - Piazza Santa Eurosia 3, Roma*

Fondazione Isabella Scelsi
Via di San Teodoro 8
00186 Roma (Italia)

Tel. 06.69920344
Fax 06.69920404
E-mail fondazione@scelsi.it
Sito web: www.scelsi.it

Presidente
Nicola Sani

Vice-presidenti
Luciano Martinis
*Mauro Tosti-Croce**

Consiglieri
Monique Ailhaud
Mario Baroni
Wolfgang Becker
*Barbara Boido***
Aldo Brizzi
Giovanni Canepa
Stefania Gianni
Irmela Heimbächer Evangelisti

Collegio dei revisori dei conti
Sergio Pedevilla (Presidente)
Silvana Ciambrelli
Francesco Orioli

Amministratore
Alessio Petretti

Amministrazione e contabilità
Mauro Amici

Direttore scientifico
Alessandra Carlotta Pellegrini

Segreteria e comunicazione
Fabienne Vicari Pazienza

Coordinamento attività
Museo Casa Scelsi
Francesca D'Aloja

* Coordinatore Archivio Storico

** Responsabile Museo Casa Scelsi

Editoriale

La scomparsa di Ravi Shankar avvenuta a San Diego l'11 dicembre 2012 è una perdita insostituibile per il mondo della musica. Abbiamo voluto dedicargli la copertina della nostra rivista per ricordare un episodio dei suoi esordi come compositore, il concerto dal titolo "Recital of indian classic music" che tenne a Roma il primo dicembre del 1958 invitato da Frances Mc Cann e Giacinto Scelsi nell'ambito delle attività della *Rome-New York Art Foundation*. In quell'occasione Ravi Shankar dedicò tre improvvisazioni al sitār a Scelsi, il quale ebbe l'accortezza di registrarle. La foto pubblicata in questa pagina ritrae Ravi Shankar al sitār, Kumar Bose ai tablā e Gianni Ricchizzi al tām̄purā ed è apparsa nel libro del fotografo Maurizio Frullani "Sulla strada del Rāga. Viaggio tra musicisti, liutai e scuole musicali dell'India del Nord"; è stata scattata nel 1988 durante i seminari sulla musica orientale organizzati a Venezia da Alain Daniélou.

Abbiamo voluto dedicare questo numero alle opere per fiati di Giacinto Scelsi e alle problematiche legate alla loro interpretazione. Questo discorso, iniziato già nel numero antecedente con l'articolo della flautista Annamaria Morini *Tetrakys: un capolavoro ritrovato* - di cui ora pubblichiamo la seconda ed ultima parte - continua con un'intervista a Giancarlo Schiaffini il quale, tra l'altro, ricorda i suoi esordi nell'ambiente musicale romano, la sua partecipazione al *Gruppo d'Improvvisazione di Nuova Consonanza* e naturalmente le sue esperienze in qualità di interprete delle opere di Giacinto Scelsi per trombone.



Copertina dell'edizione Schirmer di *Pwyll* per flauto solo, composta da Giacinto Scelsi nel 1954 ed eseguita per la prima volta a Roma nel 1957 dal flautista Severino Gazzelloni. (Arch. Fondazione Isabella Scelsi)



Foto Maurizio Frullani 1988

Annamaria Morini

Tetratkys:

un capolavoro ritrovato

(seconda parte)

Visti da vicino

Senza la pretesa di fare un'analisi dettagliata, sarà di grande interesse mettere in evidenza gli aspetti più rilevanti, movimento per movimento:

Tetratkys I

Il brano si apre, come si è detto, con un'enunciazione folgorante, in cui è racchiusa tutta l'idea compositiva del movimento: poche altezze mirabilmente distribuite nello spazio su intervalli che potremmo definire *Ur-Intervalle*, intervalli primigeni costitutivi della natura stessa del suono: quinta, quarta, quinta diminuita (la metà dell'ottava). In realtà ciò che caratterizza *T./I*, differenziandolo dagli altri movimenti, è che esso è costruito su una serie di campi armonici che hanno come polarità o delle singole altezze o degli intervalli. Questo conferisce alla tavolozza dei materiale un'ampiezza e una profondità tali da rendere possibile la creazione di episodi "narrativi" di bellezza straordinaria.

Le prime due pagine presentano un andamento melodico ricchissimo, inizialmente cromatico, che poi si coagula intorno a due soli ambiti intervallari, con la totale assenza del *re*. Il *do #* compare lateralmente solo come quinta del *fa #*, nell'ottica degli *Ur-Intervalle* (la stessa quinta vuota si ritroverà in *T./IV*). Il *re* rimane ostinatamente assente, tranne qualche irrilevante apparizione, per divenire poi la nota lunghissima su cui il pezzo si conclude, come terza maggiore di *si bem.*, creando un effetto di "riposo", indubbia eredità delle relazioni psico-acustiche fondamento estetico ed espressivo del sistema tonale. I numerosi episodi che lo compongono sono tutti molto nettamente connotati sia dalla scelta delle note-cardine e degli intervalli caratterizzanti, sia dal punto di vista melodico. I collegamenti sono realizzati con coerenza e accuratezza, in modo quasi tradizionale, talché il senso della ripresa appare particolarmente forte e perfettamente riconoscibile. Quasi sempre essi comportano un momento di stasi, ma l'andamento sempre proiettato in avanti si placa solo nella parte finale.

Un'attenzione specifica meritano le conclusioni in senso stretto, cioè il modo in cui Scelsi chiude i pezzi. In tutti e quattro i movimenti le sezioni conclusive si distendono in andamenti melodici ampi, indipendentemente dall'andamento agogico. L'ultimo suono è sempre lungo e va ad attestarsi nel registro acuto. Potrà essere interessante uno sguardo sinottico:

	altezza	tempo	dinamica
<i>T./I</i>	re (da sibem, terza maggiore)	66	<i>f</i> con crescendo
<i>T./II</i>	labem 3 (da fa 2, brevemente ribadito in concl. a mo' di tonica)	120	<i>p</i> con forcelle
<i>T./III</i>	re# 3 (da mi 2, ma è l'apert. di una serie di sec. min. re#/mi)	116	<i>pp</i> con forcella
<i>T./IV</i>	mibem (seconda minore da fabem, simil-appoggiatura)	tempo I 108	da <i>p</i> a <i>fff</i> tenuto poi <i>dim.</i> al <i>morendo</i>

Tetratkys II

Come si è detto, si tratta della "riproduzione" sostanzialmente integrale di *Pweyll*. Il brano inizia con una sorta di richiamo lanciato all'intorno, subito seguito da una battuta vuota nel corso della quale è come se se ne attendesse la diffusione in uno spazio in(de)finito. A tal proposito appare quanto mai calzante e suggestiva la lettura orientativa che ne dà l'A. stesso nella prefazione di *Pweyll*: "PWILL è un nome druidico." (cioè celtico, la cui radice rimanda al concetto di saggezza, *n.d.a.*) "...se si vuol dare un'interpretazione extra-musicale, PWILL potrebbe forse suggerire l'immagine di un sacerdote che evoca gli angeli al tramonto". Questa idea del richiamo percorre tutto il movimento sottoforma ora di brevi aggregati di tre o quattro note intorno al *sol* (l'altezza iniziale), più spesso di ampi arpeggi che a lungo insistono sulla terza minore *fa/la bemolle*, per poi aprirsi "classicamente" alla terza maggiore *fa/la*. Un'interpretazione "tonale" sarebbe però totalmente fuorviante. Gli agglomerati *fa/la bem.* e *fa/la* "gravitano", per usare un termine squisitamente scelsiano, intorno alla polarità *fa* senza che si configurino in alcun modo percorsi legati alla tonalità. Ad esempio, tra le altezze costantemente presenti oltre al *sol* di esordio troviamo il *do* e il *mi*; se il primo può suggerire un'idea di dominante (ma nella musica di Scelsi la quinta è sempre e comunque un rapporto intervallare privilegiato, l'intervallo-base per eccellenza), il secondo non riveste in nessun caso la funzione di "sensibile".

Rispetto a *Pweyll* la differenza più evidente consiste in un'accelerazione generale dei metronomi, da 120 a 144 e da 100 a 120. Viene inoltre inserita, nel breve episodio iniziale in ribattuto, l'indicazione *pochissimo meno*, e manca il ritorno al *Tempo I* prima del finale. Più sostanziale l'intervento su alcuni aspetti melodici del finale, che viene leggermente ampliato con un'ulteriore ribadimento delle altezze privilegiate e degli intervalli congiunti.

Nonostante le dimensioni contenute, *T./II* presenta ovvero conserva tutte le caratteristiche di un brano “compiuto”, il che non intacca le considerazioni di carattere generale circa un eventuale “frazionamento” esposte in precedenza

Tetrakys III

Anche qui l'altezza cardine è principalmente il *fa*, ma il suo ruolo e gli sviluppi che ne derivano vanno in tutt'altra direzione e aprono prospettive certamente più avanzate, come è stato evidenziato parlando della *Suite*. I materiali di flauto e clarinetto vengono in buona parte “orizzontalizzati” in una sola linea. L'unificazione timbrica viene compensata, sotto il profilo dell'interesse dell'ascolto, da una densità figurale altissima. Si crea una spirale vertiginosa che solo occasionalmente trova una tregua in un breve momento più rilassato, imperniato sul *si bem.*, quasi una sosta per riprendere slancio, e in un episodio più esteso con i consueti valori lunghi e le dinamiche congelate ai valori più bassi. Il movimento termina in maniera inattesa con una interruzione brusca del lavoro ritmico, questa volta ruotante intorno al *mi*, che si fissa sul lunghissimo *re#* conclusivo.

Per questa serie di caratteristiche *T./III*, che è anche il più breve dei quattro movimenti, è anche il meno “autonomo” e appare chiaramente come un episodio di transizione: proprio come lo Scherzo della sonata

Tetrakys IV

Come l'incipit del primo movimento squarcia lo spazio sonoro con un urlo, ma con lo slancio irresistibile di un'energia interiorizzata nella sua potenza, l'inizio del quarto delinea un'atmosfera di attesa, con la terza minore *do-mi bem.*, al cui interno si aggirano *re bem.* e *re* naturale su varie ottave, e con figurazioni fluttuanti tra suoni sostenuti e grumi veloci a mo' di abbellimento. È da notare come queste terze, maggiori e minori, non creano affatto un'aura tonale: nemmeno quando il *do#* si unisce a *la* e *mi*. Ben presto si instaura ancora una quinta, *la-mi*, che chiude il primo episodio. Il *mi* si allarga a sporadici *fa* (come si è visto, l'altezza chiave di *T./II* e *III*) e *fa#*, non toccati in precedenza, con evidente analogia con il totale cromatico difettivo di *T./I*. Il *fa* compare del tutto occasionalmente e solo in passi liberi da binari intervallari, quasi sempre come “espansione”, quasi appoggiatura, di *mi* (o *mi bem.*) e *sol bem.*, mentre il *fa#* entra in scena autorevolmente in relazione con il *do* naturale. (Si noti che in tutto *Tetrakys* le quinte diminuite sono relativamente rare, e quindi assumono eccezionale rilievo. Siamo negli anni 50, ma questo intervallo, simbolo del Novecento atonale e poi seriale, piuttosto, richiama qui significati più legati alle relazioni e all'immaginario tonale, analogamente alla terza maggiore che conclude *T./I*).

La sezione successiva oscilla tra le altezze cardine *re* e *do#*, che poi si cristallizza insieme al *fa#* nell'*Ur-Intervall* di quinta giusta, da cui si diparte la complessa parte centrale. Qui si alternano parti “astratte”, senza particolari riferimenti ad altezze e/o intervalli, e altre fortemente definite, come nei ripetuti “ostinati” con acciaccature. A differenza di *T./I*, non vi è un criterio unificante per i passaggi da un episodio all'altro: talvolta con deviazioni non preparate, in cui risulta assai difficile orientarsi, altre con bruschi cambi di scenario. È questo il caso del passaggio alle sezioni finali.

Dal più volte citato snodo in “sol minore” il brano si avvia alla . Una breve transizione con baluginii cromatici crea un clima misterioso, dopodiché erompe una parte frenetica

nel registro acuto, in cui predomina il *sol#* con intervalli di quarta eccedente e di quinta. Come in *T./III*, la frenesia si interrompe di colpo in un esteso finale a valori lunghi che creano un andamento quasi statico nonostante il metronomo alto (108), imperniato sul *mi bem.* (che, lunghissimo, chiude il pezzo come se volesse lasciare un'eco nell'orecchio e nella mente dell'ascoltatore) in una corolla di note vicine “mosse” da numerose ottavazioni.

Enigmi

Numeri

Tetrakys pone l'interprete davanti a due ordini di enigmi, la cui soluzione, che non potrà mai essere univoca e condivisa, determina in misura maggiore o minore l'esecuzione di numerosi passi.

Quello più macroscopico e diffuso riguarda gli andamenti agogici, con particolare riferimento ai numeri di metronomo.

Guardando l'intera partitura con occhio puramente statistico, emerge subito che il ventaglio dei valori metronomici usati è relativamente ristretto, considerata la lunghezza del brano e i frequenti cambiamenti di tempo: 10 in tutto, di cui il più basso è 60 e il più alto 144 (sempre riferiti alla semiminima). I valori estremi si trovano rispettivamente in *T./I* e *T./II*, quest'ultimo quale “ritocco” del 120 di *Peyll*. Il maggior affollamento si riscontra nell'ambito 88-120: numeri estremamente alti, dal momento che le figurazioni ruotano in gran parte intorno ai trentaduesimi.

In aggiunta a questa discrasia tra numero e sua realizzabilità effettiva, all'esecutore si pone un interrogativo che dal punto di vista interpretativo è davvero fondamentale: soltanto alcune volte, troppo poche perché gliene possa derivare un orientamento sicuro, al numero è associata l'indicazione dell'andamento, e solo in *T./III* questa indicazione si trova nel punto essenziale, cioè all'inizio: “*Molto veloce = 88*”. In altri momenti, a parità di figurazioni, lo stesso numero crea palesemente un andamento diverso, e suggerisce all'interprete un diverso comportamento. In *T./I* ad esempio lo si trova come un “più mosso” (“molto” più mosso, in verità!) rispetto all'iniziale 66. Ma poco dopo... “*velocissimo almeno 100*”, che sicuramente è più vicino all'88 rispetto al 66 ma indubbiamente dà all'esecutore un'indicazione di intenzione ben diversa, e in questo caso di formidabile efficacia, trattandosi, come si è visto, di un punto tra i più convulsi dell'intera composizione.

In *T./III* il “*molto veloce 88*” viene portato a 104 attraverso un “*movendo*” di una riga, seguito da una breve episodio (ripreso nel finale) “*più mosso 116*”. Purtroppo l'indicazione iniziale di cui sopra è anche l'unica “positiva” nell'accezione grammaticale del termine, cioè priva di un elemento di comparazione (“*più mosso*”, “*più presto*”, che in *T./IV* determina in associazione al 120 il punto più veloce del movimento; si tratta anche del metronomo più alto dell'intero brano con la sopra citata eccezione di *T./II*). Non c'è che da rammaricarsi di questa assenza: infatti nulla come l'indicazione agogica pura e semplice illumina l'interprete sensibile sull'intenzione del compositore. Il punto vero è che in Scelsi sono la scrittura e il suono che ne deriva a illuminare e orientare l'esecutore: quindi la velocità nasce tutto sommato dal suono, ma non v'è dubbio che si tratti di un'operazione di esegesi non

dissimile da una scalata di settimo grado superiore. All'atto pratico, sorge spontanea una domanda: come comportarsi?

Il concetto guida è la consapevolezza che per Scelsi il metronomo è assolutamente relativo, nel senso che va continuamente contestualizzato a seconda del contenuto musicale e del materiale strumentale.

Alla luce di ciò, i punti problematici si riducono drasticamente: uno riguarda quelle situazioni in cui i materiali musicali sono talmente enigmatici che di per sé possono avere valenza sia meditativa sia concitata, come all'inizio di *T./IV*, dove il valore metronomico è 108. È vero che il successivo "più presto 120" fa supporre che l'andamento di riferimento sia comunque ascrivibile alla categoria del "presto", sempre valori permettendo, ma qui entriamo appunto nel regno delle suggestioni di un'intenzione sonoro-musicale, più che di effettiva velocità da raggiungere.

Esistono d'altra parte testimonianze totalmente affidabili di interpreti che hanno lavorato direttamente con Scelsi circa il suo rapporto assolutamente indipendente ed elastico con i suoi propri metronomi.

A proposito di elasticità agogica, subito alla fine della prima riga di *T./I* si trova la dicitura *rubato*; come d'altra parte in un precedente flautistico molto illustre, vale a dire il debussiano *Syrinx*, manca la successiva indicazione del ritorno al tempo primo. Un esame approfondito può portare a due soluzioni differenti ma probabilmente entrambe accettabili, essendo escluso che tutto il movimento vada inteso in tal senso... anche se in realtà l'ondeggiamento continuo richiesto da Scelsi (naturalmente in presenza di materiali acconci, non certo ad esempio in *T./III*) potrebbe indirizzare l'escutore in tal senso; ma si tratterebbe di un'evidente forzatura.

Dal punto di vista strettamente operativo, al di là delle considerazioni di ordine superiore espresse poc'anzi, appare fuori luogo interpretare questi numeri stratosferici come un banale incitamento verso un traguardo impossibile, un po' come il classico asino che insegue una carota che non raggiungerà mai.

L'altro problema, più vasto, concerne per così dire l'armonizzazione tra i tempi: se i metronomi sono tutti iperbolici negli andamenti veloci, sono in gran parte realizzabili in quelli lenti, anche perché vi si trovano quasi esclusivamente valori lunghi, per cui si pone all'interprete il difficile compito di mantenere la divaricazione delle intenzioni pur avvicinando necessariamente i numeri. C'è da dire che negli andamenti "a intenzione veloce" anche se il metronomo viene drasticamente ridotto il tipico effetto di figurazioni rapide in un *tactus* lento è del tutto scongiurato, ancora una volta in virtù del contenuto. Ad esempio in *T./I* si trova un "Velocissimo=almeno 100", con figurazioni di doppie quartine di trentaduesimi più un corredo poderoso di articolazioni e dinamiche. L'effetto convulso, chiaramente presente nell'intenzione dell'A., è assicurato anche a quaranta numeri di meno. D'altra parte è assolutamente impensabile sottoporre *tutti* i metronomi a una sorta di "taglio orizzontale", abbassandoli più meno dello stesso numero di tacche.

Infine, si rivela senza dubbio illuminante il confronto con partiture di riferimento come *Rucke*, *Suite* e *Hyxos*: vi si trovano un "tranquillo 84", ma in valori lunghi, un "presto 144", un "con moto 100", ma anche un "presto 96". Tutto ciò conferma la necessità di una contestualizzazione fatta a ragion veduta e l'utilità del confronto, il che implica una conoscenza approfondita del linguaggio e della poetica di

questo autore che certo non si esaurisce nell'incontro con un solo brano, la cui complessità è apparsa in tutta la sua evidenza.

Ottave

Un'altra fonte di interrogativi è data dal ricorso frequente al segno di ottava alta. Lo si trova in tutti i movimenti: in *T./II* limitatamente ai tre punti già presenti in *Pwyll*; in *T./I* in buona parte della seconda pagina e in un paio di righe della terza e dell'ultima, tra cui il *re* finale che verrebbe quindi proiettato alla 4° ottava con durate superiori ai 5 quarti; in *T./III* in due passaggi nella seconda parte. In *T./IV* abbiamo la presenza più consistente, con numerosi passi anche estesi come la penultima pagina e, anche qui, il finale che presenterebbe un *mi bem.* 4 della durata di 24 quarti dal *f* al *morendo*. In alcuni punti si tratta palesemente di comodità di scrittura, per evitare tagli addizionali (i pentagrammi sono piuttosto fitti e il ricco, costante corredo di indicazioni dinamiche e articolatorie non lascia spazio sufficiente); in altri appaiono totalmente giustificati dalla continuità melodica. Ma in altri ancora, come nei finali, il perché di queste ottavazioni sfugge all'analisi ma anche alle ragioni più misteriose dell'orecchio. Si potrebbero capire forse in termini "poetici", con questi suoni che in teoria dovrebbero, come nel violino, protendersi sottili come fili luminosi o sveltare come squarci ora drammatici ora petulanti; ma il flauto non è il violino, e d'altra parte è interessante notare che nelle coeve opere per violino queste possibilità così connaturate allo strumento non vengono mai sfruttate. Inoltre occorre tener presente che a quell'epoca note come il *mi bemolle* e addirittura il *mi naturale* erano totalmente estranei alle tabelle dei compositori (e anche alle conoscenze pratiche degli strumentisti). L'unico precedente noto (a Gazzelloni, che ne aveva fatto la prima esecuzione con alcuni anni di ritardo rispetto alla data di composizione, ma presumibilmente a pochissimi altri) si trovava nella *Sonatine* di Pierre Boulez, che termina con una volatina *do-do#-re-mi bem.-fa* sovracuti. Le colonne d'Ercole dell'estensione flautistica erano tuttora costituite dal *re*, definitivamente sdoganato da Varèse in *Density 21,5* e da Jolivet nelle *Cinq Incantations* (1936), anche presso i più spericolati strutturalisti. Persino Castiglioni, irresistibilmente attratto dalle altezze vertiginose, in *Gymel* (1960) osa solo un isolato *re#*, una biscroma isolata *fff* con effetto percussivo. Tra l'altro è molto strano che proprio Scelsi, a cui nulla sfuggiva del suono, potesse "immaginare" di potersi servire di quelle note impervie, al di là della loro diffusione o meno presso i flautisti, come materiale musicalmente utilizzabile, cioè plasmabile timbricamente e dinamicamente.

Inoltre appare evidente che egli non sembrava proprio nutrire una predilezione particolare per il registro acuto del flauto, neppure nei brani degli anni '50:

brani (in ordine cronologico)	Numero di ottavazioni	nota/e più acuta/e (di terza ottava se non diversamente specificato)
<i>Quays</i>	==	<i>fa, fa#, sol</i> (occasionalmente)
<i>Suite</i>	6	<i>do# 4</i> (come abbellimento); <i>si</i>
<i>Pwyll</i>	4	<i>do 4</i> (come abbellimento), <i>si, sibem.</i>
<i>Hyxos</i>	==	<i>Sol</i>
<i>Rucke di Guck</i>	==	<i>La</i>

Ko-Lho, che fa storia a sé nella produzione flautistica di Scelsi, presenta addirittura un'estensione tra il *fa* 1 e il *sol* *monesis* 2, muovendosi per la massima parte tra il terzo e il quarto rigo del pentagramma.

L'unica cosa a cui si può pensare, e a cui a me piace pensare, è una sorta di immaginario "strappo" ai limiti ingombranti di uno strumento che egli avrebbe sentito l'esigenza insopprimibile, e pazienza se irrealizzabile, di espandere oltre i confini reali, dopo avergli chiesto tutto quello che si poteva chiedere: quindi la rappresentazione impossibile di un ideale di suono, di una dilatazione dello spazio-suono che non poteva vivere se non nella sua fantasia inesauribile.

Alla luce di ciò, le uniche soluzioni possibile sono quelle che, ancora una volta, nascono dall'ascolto del suono, il che richiede sensibilità e approfondimento.

Al di là di scelte che si impongono immediatamente per motivi tecnici oggettivi o per palese irrinunciabilità delle ottavazioni indicate (come le pagine iniziali), altre decisioni andrebbero prese in un secondo tempo, man mano che risulta più chiara la prospettiva generale del pezzo e si possono delineare il più verosimilmente possibile il ruolo e il significato di queste indicazioni.

Il flauto secondo *Tetrakys*

Fermo restando che la scrittura strumentale di Scelsi è sempre e comunque finalizzata a creare un suono (non solo nei pezzi della terza fase come *Ko-Lho*, in cui ciò appare con la massima evidenza), ovvero che la scrittura in sé genera un suono, a patto che l'esecutore sappia immergersi e abbia a sua volta consapevolezza di ciò e si metta lui stesso alla ricerca in un atteggiamento di ascolto interiore, la scrittura di Scelsi, qui come altrove, non presenta elementi che fuoriescano o superino la tradizione (delle incursioni nell'ottava sovracuta si è già parlato). È il significato musicale, cioè il pensiero, che indirizza la scrittura anche dal lato tecnico, persino quando la tecnica varca la soglia del virtuosismo, in tutti i tempi, anche quando la scollatura tra alte percentuali di virtuosismo e minima percentuale di pensiero è clamorosa: questo vale per i vecchi e nuovi virtuosismi.

Negli anni '50 il flauto stava vivendo una delle sue stagioni più fulgide. Dopo la rivoluzione impressionista, a cui si deve il ritorno sensazionale del flauto sulla scena strumentale in qualità di protagonista indiscusso dopo l'oblio ottocentesco, non si può parlare di altrettale presenza nei decenni anteguerra. Il flauto si dimostra duttile nell'interpretare i più diversi linguaggi compositivi, dall'atonalismo (vedasi il *Pierrot Lunaire*) alle varie correnti in cui si articolò il neo-classicismo, ma il suo ruolo non assurge ai fasti di Debussy e dei suoi seguaci ed epigoni. La *Neue Musik* darmstadtiana e il suo vate flautistico Gazzelloni lo catapultarono ad altezze stratosferiche. Capace di tutto, abbastanza "algido" da (dis)incarnare la sublime astrattezza di tante partiture e la complessità diabolicamente fascinosa di tante altre, il flauto divenne per un'intera generazione di compositori un veicolo privilegiato di espressione (ma in alcuni casi anche di espressività, come per Maderna e lo stesso Berio di *Sequenza*). È quindi un flauto i cui orizzonti tecnici sembrano illimitati: l'agilità conquistata già nel secolo d'oro dello sviluppo virtuosistico -l'ottocento- e allargatasi oltre i confini dell'organizzazione tonale nella prima metà del novecento lo mette in grado di affrontare qualsiasi passo tecnico; lo stesso dicasi per la capacità di padroneggiare l'intera estensione (allargatasi come si è visto ben oltre le

canoniche tre ottave). A ciò si aggiunga lo sviluppo delle tecniche articolatorie e soprattutto una flessibilità dinamica mai vista, oltre tutto sganciata dai consueti vincoli legati all'estensione, e sarà facile capire le ragioni oggettive di tanto successo. Forse a questo flauto, nonostante la fantasia interpretativa di Gazzelloni, manca una qualità meno oggettiva, ed è "il Suono". Con questo torno all'assunto iniziale: musica di suoni, musica di Suono. Le miriadi di dinamiche, salti e articolazioni della *Gazzelloni-Musik* descrivono senz'altro in maniera completa e inequivocabile il progetto compositivo dell'autore, una sorta di ricetta per la perfetta esecuzione del pezzo e il suo infallibile risultato. Ma nessuno di questi pezzi esprime la ricchezza del suono di *Syrinx* con i suoi 2 livelli dinamici e 21 forcelle, comprese quelle doppie, un unico segno di articolazione oltre la legatura e l'estensione di due ottave e mezzo scarse.

La scrittura di Scelsi sfrutta al gran completo l'armamentario disponibile, ma il suo fine ultimo e quindi il suo esito finale è il suono. Come abbiamo visto anche l'"intervallo", elemento costitutivo e necessario di ogni musica, produce un suo suono (aspetto psico-esecutivo), e gli intervalli di Scelsi "hanno un suono", in parte come eredità del sistema tonale, in parte frutto di una visione spettrale ante litteram ovvero di scelte linguistiche così spesso para-tonali o para-modalità (come in Debussy). Ne consegue che il suo flauto è come si suol dire "altro" dal flauto suo contemporaneo; e forse questo potrebbe essere uno dei tanti motivi, irrazionale e perciò più profondo, della sua marginalità esecutiva.

In un momento in cui gli interessi degli esecutori votati all'esecuzione delle opere nuove andavano in tutt'altra direzione, e ciò che non apparteneva al *mainstream* spesso veniva guardato con ideologico sospetto, questo tipo di scrittura veniva considerato di retroguardia e lasciato alle cure di esecutori "tradizionali", ugualmente sospettosi di tutto ciò che non aveva già ottenuto l'*imprimatur* della Storia, che per molti di loro si fermava più o meno agli albori del secolo. Vi possono essere pochi dubbi sulla sostanziale derivazione del flauto di Scelsi da quello della grande tradizione del novecento francese, alla cui fonte si era abbeverato abbondantemente indubbiamente per istintiva affinità culturale, oltre che per la lunga frequentazione; più precisamente con quello di Jolivet, che ne portò la personalità a un livello tecnico-espressivo inaudito per varietà e complessità. Che si tratti dell'invero abusato *Zeitgeist* o di una conoscenza diretta ad esempio del grande affresco delle *Cinq Incantations*, un'affinità semiografica se non semantica accomuna inequivocabilmente l'"attitudine" flautistica di queste due grandi figure.

La miniaturizzazione calligrafica che percorre come una fitta trama ogni pagina di *Tetrakys* investendo tutti i parametri, dalle figure musicali e ritmiche alle dinamiche, non ha certo uno scopo o un esito decorativo. Appare piuttosto come il risultato di una progettualità ben precisa presente ai vari livelli, dal macro al micro; anche laddove, come si è visto, si intravede nascosta tra sentieri tortuosi in cui l'interprete si può addentrare, cogliendo la sfida dell'avventura e della scoperta, come in una foresta che ad ogni angolo di visuale offre scorci sempre nuovi e meravigliosi.

Annamaria Morini, flautista, ha fatto della musica contemporanea il centro della propria attività esecutiva e di ricerca.

Nel 1988 ha formato con Enzo Porta un duo flauto/violino unico nel suo genere. Ha registrato per varie etichette e pubblica saggi e articoli su diverse riviste musicali. Insegna al Conservatorio di Bologna e tiene numerosi seminari e masterclasses.



Luciano Martinis Conversazione con Giancarlo Schiaffini

L. M. - *Ci potresti parlare di quali sono state le tue prime esperienze musicali, i tuoi studi, gli ambienti in cui ti sei formato?*

G. S. - Certo, ho fatto il liceo e dal punto di vista musicale sono formalmente un autodidatta, in quanto dopo il liceo mi sono laureato in Fisica, e ho lavorato 8 anni come fisico. Nel frattempo ho sempre suonato perché mi piaceva fin dall'adolescenza; avevo cominciato con la tromba, poi sono passato al trombone. Avendo questa vita parallela di musicista mi è capitata l'occasione di fare della supplenze in Conservatorio intorno al 1975, quindi ho preso al volo il famoso treno che passa. Dicevo sempre che volevo fare il musicista, e allora... l'ho fatto. Avevo preso qualche lezione da maestri di banda, per fortuna senza proseguire, altrimenti mi avrebbero rovinato completamente l'impostazione musicale dello strumento, e poi il resto l'ho fatto un po' da me, correvo dietro a quello che mi interessava, jazz all'inizio, ma già abbastanza presto musica contemporanea. Seguivo quello che mi piaceva come strumentista, come compositore... mi sono dato da fare così, a gusto. Nel 1970 sono andato a Darmstadt a seguire i *Ferienkurse*; già allora non era più il Darmstadt storico dei grandi seminari e dei grandi dibattiti. C'erano 150/200 iscritti, eravamo 3 italiani e parecchi latini, spagnoli, come Tomàs Marco, messicani, honduregni. Ci venne detto che i corsi internazionali si sarebbero tenuti solamente in lingua tedesca. Allora noi latini facemmo una mezza rivoluzione, così le lezioni vennero tenute o in tedesco con un *résumé* scritto in francese o inglese, oppure, per i relatori più sciolti nel bilinguismo, con una parte in tedesco e la ripetizione in inglese. Questo ci favorì un po' nel caso di Stockhausen, perché dopo 4 ore in tedesco c'era una sola ora di *résumé* in inglese.

Da allora - forse non a caso - i corsi sono diventati biennali. I corsi estivi erano tenuti da Stockhausen, Ligeti, Pousseur, etc., a quei tempi tutti molto importanti e attuali.

L. M. - *In Italia che ambiente frequentavi?*

G. S. - In Italia frequentavo prima i jazzisti: quando ero all'Università andavo a fare le *jam-session* nei club, allora c'era ancora questa possibilità. Poi cominciai a seguire anche i concerti di *Nuova Consonanza*, alla fine degli anni '60, finché ad un certo punto dopo Darmstadt fondai il gruppo *Nuove Forme Sonore*, all'inizio con Jesús Villa-Rojo e Bruno Tommaso. Avevamo cominciato a lavorare su un ambiente idiomatologico contemporaneo non jazzistico, con molta improvvisazione. L'idea di usare l'improvvisazione era dominante, anche perché di esecutori tradizionali ce n'erano moltissimi e anche molto bravi, quindi non c'era necessità di fare sempre la stessa cosa.

L. M. - *Avevi già avuto esperienze con il Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza?*

G. S. - No, le ho avute dopo. Nel '72 mi sono iscritto ai corsi di musica elettronica di Franco Evangelisti all'*Accademia Santa Cecilia* di Roma, corsi del tutto aristotelici poiché non c'era neanche una sola macchina... si parlava dei massimi sistemi ma era comunque molto interessante. Eravamo in tre allievi: un assistente musicale alla Rai, Russo mi pare si chiamasse, che contava di fare il corso per poter usare poi macchine o suoni, ma il corso appunto fu del tutto teorico-filosofico e l'altro era Mario Saccares, un compositore che ho perso di vista e che in seguito ha seguito altre strade. Durante questo corso conobbi Franco Evangelisti, e lui mi chiese di entrare nel *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*, a prescindere dalla regola rigorosa del gruppo che imponeva di non prendere esecutori ma solo compositori, in quanto gli esecutori tendono a lasciar andare le dita su cose già fatte, impostazione giusta da un lato ma con i suoi limiti nel caso dell'improvvisazione. I compositori, non avendo la consuetudine tecnica e non lasciandosi troppo prendere dalle trappole dell'abitudine del già fatto, hanno in effetti una visione un po' più prospettica di quello che stanno facendo. Vero è che, se come compositore hai una grande idea musicale, devi poter avere la base tecnica per esprimerla... quindi bisogna trovare un equilibrio tra queste due cose. In occasione di un rinnovamento del *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza* entrammo io e Antonello Neri per le stesse ragioni: eravamo esecutori con mentalità da compositore.

L. M. - *C'era anche la regola che un componente del gruppo dovesse suonare uno strumento diverso da quello che era abituato a usare.*

G. S. - Sì, questo valeva soprattutto per i compositori. Noi suonavamo sia il nostro strumento che un altro, magari in maniera diversa. Era un ambiente idiomatologico e quindi la tendenza era verso suoni più concreti, non si fraseggiava. Mi ricordo alcune esplosioni di Franco, "Non fraseggiate, che state facendo!", quando uno metteva tre note di seguito. C'era una tendenza alla costruzione timbrica, tralasciando le strutture musicali più o meno tradizionali, anche se molto aggiornate.

L. M. - *Hai avuto rapporti con il gruppo degli americani?*

G. S. - Abbastanza, c'era Steve Lacy, c'era Bill Smith, che usava due nomi. Quando suonava musica improvvisata e jazz era Bill Smith, quando suonava o componeva pezzi di musica classica era William O. Smith, come per esempio nella registrazione di *A Floresta é jovem* di Nono con il *Living*

Theatre. Suonava sia in ambito jazzistico che in ambito di musica - ammetto che le etichette mi sconvolgono un po' - musica "seria", contemporanea.

L. M. - *C'era anche il Gruppo di Musica Elettronica Viva...*

G. S. - Certo, Rzewski, Curran, Teitelbaum, e Steve Lacy, anche quello era un ambiente un po' trasversale, c'era chi veniva dall'ambiente jazzistico e chi non ne aveva nulla a che vedere, come per esempio Rzewski o Teitelbaum. La fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 sono stati gli anni forse più trasversali nella storia della musica, momenti in cui, per esempio - lo dico anche nel libro che ho scritto sull'improvvisazione - Penderecki ha preparato un lavoro con Don Cherry da presentare a Donaueschingen, perché aveva sentito l'anno precedente la *Globe Unity Orchestra*, quella di Alex von Schlippenbach che agiva in ambito jazzistico *free* europeo, quindi ci sono stati dei momenti di intersezione notevoli, che avrebbero però potuto avere un futuro migliore. Un'osservazione interessante: quando è uscito il disco *FREE JAZZ* di Ornette Coleman, col doppio quartetto tutto improvvisato (più o meno), la copertina era di Pollock. Ci stava benissimo. Per 20/40 anni al massimo le arti figurative, la scrittura e la musica erano esattamente allo stesso punto, molto sincroniche. Non si trattava semplicemente di collaborazioni. Pensavo per esempio a Satie, quando ha scritto il balletto *Parade*: il testo era di Cocteau, le scene e i costumi di Picasso, e il tutto era una scelta molto coerente. Questo è durato fino agli anni sessanta: non c'era quell'asincronismo dei tempi precedenti, quando i movimenti avvenivano quasi sempre a un secolo di distanza. Per esempio il Romanticismo, che in letteratura si fa risalire alla fine del 1700, per la musica si verifica invece alla fine dell'800. In un secolo veloce, come è stato il XX - un *tourbillon* incredibile - c'è stato un momento in cui le arti praticamente perfettamente sincronizzate, con grandi collaborazioni, con le stesse aspirazioni, come tu ben ricorderai ad esempio nel caso del *Gruppo Altro*.

L. M. - *Infatti il nome completo era: Gruppo Altro - Lavoro Intercodice, le ricerche si sviluppavano fra le intersezioni tra un codice e l'altro, su quei sentieri lasciati ancora liberi. Forse questo è stato il culmine di questo tipo di esperienze. Ma probabilmente il più trasversale di tutti è stato proprio Giacinto Scelsi; frequentava sì tutti gli ambienti possibili, comprese le cantine, ma continuò a seguire ostinatamente un suo sentiero.*

G. S. - Il suo sentiero risultante, potremmo dire.

L. M. - *Come vi siete incontrati?*

G. S. - Ci siamo incontrati nel 1971. Avevo suonato all'*Accademia Tedesca* a Villa Massimo, non ricordo se la *Sequenza* di Berio o *Atem* di Kagel. Giacinto mi fece chiamare, chiedendomi se potevo andarlo a trovare per provare i *3 pezzi per trombone solo*, che lui aveva composto nel 1956. Pare che già altri li avessero provati, per lui in maniera non soddisfacente, non nello spirito giusto. Io non sapevo nemmeno chi fosse, mi informai da Pennisi, e andai a trovarlo a San Teodoro. Mi fece vedere il pezzo, mi diede il nastro registrato con l'ondiola con i *Tre pezzi* montati, e mi chiese di lavorarci. Così feci ma, quando mi mandò a chiamare, non ero assolutamente pronto anzi! ero particolarmente in difficoltà. Per giunta mi fece provare per prima la parte più difficile... ero intimidito e non andò assolutamente bene. Rimandammo eventuali esecuzioni e continuai a lavorarci per conto mio. La eseguii in pubblico come un regalo per il suo compleanno nel 1975 e da allora andò tutto bene.

Ci voleva un po' di tempo per digerire la sua musica, per capire cosa lui precisamente volesse. Si sa che la scrittura è un dieci per cento della musica reale, si può suonare la stessa cosa scritta, in maniera corretta, in tanti modi. Scelsi era molto attento alla qualità e all'espressività del suono, una cosa che poi ho ritrovato anche in Luigi Nono, anche se i due compositori non si intersecavano né si sopportavano molto. Nono per Giacinto era un po' l'ufficialità della musica contemporanea, non erano interessati l'uno all'altro, eppure avevano molti più tratti in comune di quanto entrambi fossero disposti ad ammettere: il silenzio, la qualità del suono, il fraseggio limitato, spesso, perché a volte c'era proprio il pezzo su una nota sola. Nei *3 pezzi per trombone solo* ad esempio il primo è su una nota, il secondo su un paio, il terzo ne ha 3 o poco più. Il materiale musicale tradizionale è minimo, è importante l'approccio al suono, anche la forza con cui si lavora sul suono, insomma tutto quello che non si può scrivere, ecco.

L. M. - *In effetti negli anni '60 c'era una relazione tra Nono e Scelsi, anche di stima reciproca. Il fatto che Luigi Nono iniziasse a fare musica applicata ad un'ideologia non poteva coincidere con l'indirizzo preso da Scelsi. Ciò non toglie che Scelsi avesse sempre avuto grande stima di Nono, e anche quest'ultimo, per quanto ne so, non si è mai pronunciato nei suoi confronti in modo men che corretto. Si ignoravano, e del resto questa era prassi comune a molti musicisti. Ad esempio, Petrassi era amico di vecchia data di Scelsi, lo frequentava, andava anche gli ultimi tempi alle sue feste, ma dal punto di vista ufficiale lo ignorò completamente. Le ultime composizioni di Nono però...*

G. S. - Sì, quelle dagli anni '80 in poi, ne parlavo con Scodanibbio di queste cose - lavorammo entrambi insieme sia con Scelsi che con Nono - e notavamo le tante cose in comune sull'approccio alla musica, meno tecnico di quello che poteva essere quello della costruzione musicale ma molto più attento alla verità del suono, ad un approccio quasi fisico. Si erano avvicinati molto a loro insaputa.

L. M. - *Esiste comunque una lettera di Nono a Scelsi nella quale si intuisce una certa cordialità, poi immagino si incontrassero spesso a Venezia in occasione dei concerti, ai quali Scelsi andava ovviamente come uditore...*

G. S. - La prima volta che ho sentito qualcosa di Scelsi a Venezia era il '68, forse il '69.

L. M. - *Si trattava di Konx-om-pax. Un episodio interessante. L'opera è stata sabotata, nella parte elettronica, da un importante musicista italiano; Scelsi lo racconta nelle sue memorie... non ne ha riconosciuto l'esecuzione.*

G. S. - Il tutto era in effetti un po' strano...

Si capiva che c'era qualcosa che non andava, anche il pubblico rumoreggiava un po'; mi era arrivato qualcosa delle polemiche successive.

L. M. - *Nel '75 hai eseguito la prima dei Tre Pezzi a Villa Aurelia.*

G. S. - Sì, come regalo di compleanno. Eravamo a Villa Aurelia con il gruppo *Nuove Forme Sonore*, e con Michiko Hirayama, Marianne Eckstein, Frances-Marie Uitti e Michele Iannaccone. Spesso quando riuscivamo organizzavamo un concerto dedicato a lui.

L. M. - *La Uitti già collaborava con Scelsi?*

G. S. - Non ancora, mi pare. Io l'ho conosciuta nel '74, in area improvvisativa cantiniera, era con Fernando Grillo, poco dopo ha cominciato a lavorare con lui, poi si è appassionata completamente. Ad un certo punto chiesi a Scelsi se avesse altre cose da farmi suonare, lui mi disse che potevo trascrivere tranquillamente tutti i brani per fiato solo, per tromba

bassa, anche *Wò Ma* per voce di basso e altri per sax soprano, tenore, ecc, e poi mi diede direttamente questo brano che riteneva fosse inedito, che eseguii poi in prima esecuzione nel '84, all'Abbazia di Fiastra, in un concerto organizzato da Stefano Scodanibbio. Mi diede anche indicazioni su due possibili titoli a scelta, che gli avrei poi dovuto comunicare, Urgan o Ufsanah; io preferii il primo, come risulta in un paio di programmi, sia a Fiastra che in un concerto a San Teodoro, con Cohen e Lanzillotta. Non mi ero ancora reso conto che c'era stato un piccolo errore da parte di Giacinto; lui mi diede il manoscritto ma la parte era già stata consegnata a Salabert, che l'aveva pubblicata col titolo di *Maknongan*.

L. M. - *Tu l'hai eseguito per euphonium.*

G. S. - Sì, ho lavorato assieme a lui con l'euphonium, perché mi disse, ed è anche scritto, che la sua idea era di una tuba con sordina costruita dall'esecutore per ottenere il suono chiuso. Nell'edizione di Salabert non ce ne è cenno, c'è anzi una diteggiatura per fagotto fatta probabilmente da qualche solista che l'ha eseguita.

L. M. - *Questo documento quindi è antecedente, se poi a te ha detto di costruire la sordina, tutto torna.*

G. S. - Sì, sordine di questo tipo non esistono per euphonium, esistono solo per tromba o per trombone; si chiama *plunger*, che significa sturalavandini, perché nel jazz delle origini era fatta con la gomma degli sturalavandini. Visto che la campana della tuba è grande, e non esistono sturalavandini così grandi, ho preso una bacinella di plastica, ci ho messo una guarnizione di gomma perché non facesse rumore, e un manico di sportello di armadio per impugnarla proprio come un *plunger* professionale. Feci sentire il suono della mia pseudo-sordina a Giacinto che approvò, quindi adottai questo sistema per suonare quello che sarebbe diventato *Maknongan*.

L. M. - *Hai anche rilevato degli errori...*

G. S. - Ho anche rilevato un errore, sì, sulla partitura. La trascrizione del nastro, dalla calligrafia direi sia opera della Uitti, ha delle annotazioni sulla caratteristica del suono. Questo è uno dei tipici brani quasi su una nota sola, però ci sono delle dinamiche molto articolate, crescendo, forte, piano, vibrato, quarti di tono. Diceva che questo brano doveva essere come un discorso di uno sciamano alla sua tribù, un parlato molto variato ed espressivo, soprattutto nel suono. Fra le varie indicazioni ci sono "chiaro, cupo" in riferimento alla sordina, e poi la indicazione "nasale", che era scritta in corsivo e che è stata trascritta dall'editore come "normale". Ovviamente questa indicazione non ha senso.

L. M. - *Qui ho la partitura della tua composizione "L'affare cinese" dell'82, vedo l'uso dei multifonici.*

G. S. - Sì. Originariamente era stata pensata per una trasmissione radiofonica, col seguente organico: oboe (Oretta Orenco), clarinetto (Roberto Laneri), violoncello (Frances-Marie Uitti), pianoforte (Edgar Alandia). Ho utilizzato volontariamente una notazione piuttosto libera. Il titolo scherzoso è ispirato alle scatole cinesi, una scatola quasi uguale dentro all'altra, e questi sono sette episodi (7 è un numero magico) che si differenziano progressivamente ma lentamente. Ogni episodio è caratterizzato da una sezione canonica, che si ripete come un continuum, sopra alla quale intervengono i solisti, a

volte assieme, a volte da soli. Ho usato i multifonici a piacere nella parte improvvisata per l'oboe. La notazione non è precisa, sia perché riguarda la parte improvvisata, sia perché molto dipende dallo strumento. I multifonici sono stati sviluppati principalmente per i legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto). Nel giro degli americani Bill Smith, che veniva periodicamente a Roma dove aveva anche casa, aveva sviluppato molto la tecnica per il clarinetto. Poi sono seguiti anche studi successivi e manuali di vari trattatisti, ma lui è stato uno dei primi che ha cercato di sistemare un pochino la faccenda dei multifonici con uno strumento monofonico.

L. M. - *Bill Smith ha fornito a Scelsi degli appunti sui multifonici che sono anche stati usati in qualche sua composizione.*

G. S. - Quello era un periodo in cui si girava molto, si scambiava molto e ci si incontrava in vari modi.

L. M. - *Dunque "L'affare cinese" è del 1982.*

G. S. - Sì, è stata poi pubblicata da Edipan nel 1984, ma la prima esecuzione è stata in diretta radiofonica nel 1982. Erano tre mesi di trasmissioni di *Radio Tre*, sotto l'etichetta di *Un certo discorso*, gestito da Pasquale Santoli, che faceva un grosso lavoro sulla musica un po' diversa, si girava anche con il pulmino andando a pescare un po' di tutto. All'auditorium della Rai c'era Gianluigi Gelmetti, *Cemat* e varie associazioni cercavano di organizzare nei giorni liberi dell'auditorium tutto un programma, coordinato tra *Nuova Consonanza* e tutte le altre associazioni. La prima esecuzione di *L'affare cinese* è stata radiofonica perché per un mese ho gestito questo spazio di *Un certo discorso* - un paio d'ore nel pomeriggio cinque giorni a settimana - sulla musica mia e degli altri che lavoravano con me, e l'ho dedicato all'improvvisazione, nella musica contemporanea e nel jazz. In quella occasione ho scritto questo pezzo.

L. M. - *A proposito di improvvisazione, negli anni 60/70 l'improvvisazione era un fatto liberatorio. Adesso se ne parla molto ma, a mio parere, è diventata una gabbia.*

G. S. - Se ne parla molto e se ne fa poca. L'improvvisazione è stata fatta per secoli in Europa, fino a quando la musica è diventata un prodotto simile a quello della società industriale. Verso la fine del '700 la società industriale si è organizzata in certi modi: divisione del lavoro, parcellizzazione, ecc; la musica ha fatto altrettanto. Non a caso le orchestre e il direttore d'orchestra nascono in quel periodo, tutta una struttura e un modo di far musica diverso dalle altre culture. Anche da noi, prima di allora, la musica era legata ai momenti della vita, funerali, feste, matrimoni, riti; non c'era l'auditorium, tranne un piccolo enclave a corte. Quando poi si è "industrializzata" è nato il rito del concerto, con l'auditorium, sempre uguale qualunque musica si faccia. Prima la musica era diversa per ogni situazione. Si pensi ad Händel: ha scritto la *Musica per i fuochi d'artificio*, con fiati e percussioni, poi la *Musica sull'acqua*, da suonare sulla barca del re d'Inghilterra che scendeva sul Tamigi, con archi, quasi veneziana, quindi molto funzionale, come quella dei Gabrieli, che scrivevano appositamente per i due organi e i cori battenti di San Marco. Tutto era legato a momenti e luoghi della vita. Dopo è diventato un rito, un prodotto diverso, ha cambiato caratteristiche. Quando si è organizzata in maniera più industriale, la musica è diventata meno libera per chi la faceva. Si è dovuto pensare ad un'orchestra per via dei grandi spazi, con raddoppio degli strumenti che

devono fare tutti la stessa cosa. Pian piano questo ha ristretto tutti i gradi di libertà che avevano i solisti. Infatti nell'800 chi faceva improvvisazione erano i Paganini, i Liszt, tutti questi personaggi un po' diabolici e sulfurei, guardati come persone strane. L'improvvisazione è ritornata all'inizio del ventesimo secolo con il jazz, a causa di spostamenti e spiazziamenti antropologici, gli schiavi liberati, il *melting pot* negli Stati Uniti, neri, creoli, polacchi, in quel momento molto vitale che era il riassetto della società alla fine del 1800 negli Stati Uniti. Lì è riapparsa l'improvvisazione, per una tradizione non di lettura ma di esecuzione diretta. È piaciuta per un po', anche ai compositori europei, Debussy, Stravinskij, soprattutto per il suono, il timbro e l'articolazione diversa, non tanto per la prassi improvvisativa in sé per sé che da noi in Europa è emersa negli anni '60, e ha coinvolto anche i musicisti "seri", non jazzisti. Il *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza* è datato 1966, c'erano gli AMM, con Cardew, in Inghilterra, addirittura nel 1965. Dalla metà degli anni '60, per dieci anni, c'è stata una grossa fioritura di gruppi di improvvisazione, come il *New Phonic Art* di Michel Portal e Vinko Globokar; anche Stockhausen si era concentrato sull'improvvisazione ma nel suo caso, anche se di gruppo, la considerava sua esclusiva creazione. C'è stato molto interesse che poi è un po' appassito, perché in fondo l'improvvisazione era in conflitto con la struttura organizzativa della musica. La musica europea è l'unica in cui esiste un compositore che non suona la propria musica; la scrive e la fa suonare ad altri. In tutte le altre culture il compositore la suona, la organizza, ne è all'interno. Da noi c'è una delega dovuta a questa struttura articolata che viene dalla società industriale, del capo che consegna la parte al direttore che dice agli altri come dovrebbero suonarla. C'è tutta una divisione dei ruoli indispensabile per far suonare duecento persone insieme, dunque assolutamente positiva per quei fini, che ha però ridotto un poco la capacità espressiva dei singoli, limitandone i gradi di libertà esecutiva.

L. M. - *E il processo di Scelsi, che parte dall'improvvisazione, la fa trascrivere...*

G. S. - Scelsi lo fa a rovescio.

L. M. - *La partitura poi è solo un canovaccio su cui si improvvisa, in un certo senso...*

G. S. - Eh sì, però non molto. Diciamo che lui ha usato il sistema di registrare i nastri con la famosa ondiola, questa specie di sintetizzatore francese che faceva i glissati, i quarti di tono, ecc, e poi col pianoforte, con la chitarra, con le percussioni. Registrava la musica con questi strumenti, poi la faceva trascrivere perché non ne aveva più voglia - o si era impigrato o aveva pensato che andava bene così. La trascrizione era comunque fedele; poi c'erano le "trattative" con gli interpreti. L'editing finale andava fatto con gli esecutori, come per esempio nei 3 pezzi per trombone solo, che è stato poi il suo primo brano edito nel dopoguerra, uscito nell'80/81 con la Schirmer, poi la Salabert ha preso tutto.

L. M. - *Schirmer aveva dieci pezzi di Scelsi nel proprio catalogo; prima c'era stato De Sanctis, fino al primo quartetto, poi le edizioni erano in proprio, dopo ancora, dal '60 all'80, non c'è niente*

G. S. - Per i 3 pezzi abbiamo verificato tutto quello che era possibile eseguire, perché lui aveva usato la tastiera, ma il trombone non può fare le stesse cose e ne fa magari di

diverse, dunque l'editing era necessario per adattare il pezzo allo strumento. Non si trattava di una vera e propria improvvisazione dell'esecutore, perché c'era la partitura da seguire, ma l'interpretazione era molto forte. Ricordo che mi fece sentire una esecuzione di *Peyll* di Gazzelloni, e mi disse "sì, lui fa un po' le note che gli pare, però lo spirito è giusto". Quindi il momento esecutivo era importante, non era una semplice esecuzione di ordini scritti e nemmeno una variazione, quanto un momento in cui l'interpretazione si rivelava fondamentale

L. M. - *per questo ha selezionato degli interpreti che erano già o sono diventati dei grandi solisti. Credo abbia anche dato loro una grande lezione, magari indirettamente.*

G. S. - Sicuramente, una lezione di analisi, di introspezione, sull'importanza di certi parametri che è difficile scrivere. Il suono, il momento di silenzio, la forza con cui si suona, a volte l'aggressività, i momenti in cui il brano è più estatico e riflessivo: tutto questo veniva messo in primo piano rispetto alle note. Il carattere musicale, filosofico, emotivo del pezzo era preponderante rispetto alla scrittura eccessivamente precisa.

L. M. - *aveva ragione perché lo stesso pezzo si può sentire interpretato in una certa maniera, ma in altre non succede niente, in un concetto quasi sciamanico, come in Ckckc o Manto, per esempio.*

G. S. - Certo, è una trasmissione del pezzo in cui la partitura scritta non è la cosa più importante.

L. M. - *Una delle cose più curiose di Scelsi: a dispetto della mitologia che lo descrive come solitario, come emerge anche da quello che hai detto tu aveva rapporti con tutti, dagli americani, ai tedeschi, agli inglesi, ai francesi, all'elettronica, l'improvvisazione, la musica tradizionale. Riusciva a catturare tutto quello che gli passava vicino. Vorrei farti un'altra domanda: se ci sono due compositori quasi all'opposto sono lui e Franco Evangelisti, eppure tra loro c'era grandissima stima; forse Franco Evangelisti era il musicista che stimava di più. Sei stato testimone di questa relazione?*

G. S. - Sì. Ricordo per esempio che durante una registrazione con il *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza* Evangelisti disse: "Facciamo il pezzo, un pezzo dedicato a Giacinto Scelsi", proprio per la vicinanza col mondo di Scelsi. Scelsi ricambiava, sebbene Franco fosse di formazione un po' teutonica: aveva smesso di suonare, smesso di fare musica, perché pensava che non si potesse più fare così, aspettava qualche messaggio.

L. M. - *Ora forse avrebbe potuto realizzare le sue idee musicali; ricordo che un giorno a casa di Achille Perilli, affermò che sognava una macchina collegata al cervello che trascrivesse direttamente la musica che uno aveva in testa. In maniera forse più rudimentale, in qualche modo, Scelsi c'era già riuscito...*

G. S. - Sì, quello che desiderava era fare un passo indietro rispetto a tutta questa struttura. Diceva che tanto le orchestre fanno come vogliono, gli esecutori... anche. Scelsi aveva forse trovato un sistema per far capire il pensiero e aggirare un po' la tecnica musicale. Evangelisti aveva smesso di comporre perché aspettava questa nuova modalità, però improvvisava. Nel '76 registravamo il disco "Musica su schemi" col Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza, e chiesi a Franco: "Senti, dici che la musica è finita, non si può più fare, allora perché la fai?". Lui mi rispose: "Perché mi diverto".

Appunti d'Archivio

Ciclo di incontri promossi dalla *Fondazione Isabella Scelsi*

a cura di *Alessandra Carlotta Pellegrini*

coordinamento attività *Marta Cardillo*

La *Fondazione Isabella Scelsi* è lieta di comunicare l'avvio di un ciclo di incontri dedicati alla musica d'oggi, ai suoi protagonisti, alle tematiche più urgenti e/o ricorrenti, con l'intento di proporre uno spazio di riflessione e di discussione sulla cultura musicale contemporanea.

Si intende inoltre creare delle occasioni per approfondire e maggiormente divulgare tematiche relative alla musica di Giacinto Scelsi e del suo tempo, anche mediante la promozione del patrimonio documentario conservato nell'Archivio Scelsi, presso la *Fondazione Isabella Scelsi*.

Rivolti ad un pubblico eterogeneo, articolati secondo una struttura flessibile, gli appuntamenti vedono la presenza di studiosi, compositori, musicisti, intellettuali di provenienza nazionale ed internazionale. Gli appuntamenti si tengono nelle sala di consultazione dell'Archivio Scelsi al primo piano in Via di San Teodoro 8, Roma.

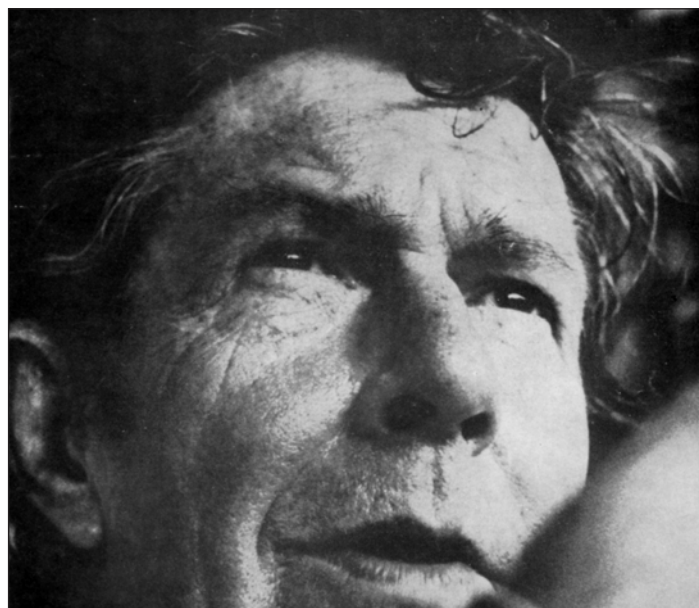
Lunedì 19 novembre 2012, ore 18.00

Conferenza multimediale di *Marco Maria Gazzano*

(Università degli Studi "Roma Tre")

“John Cage e l'immagine elettronica”

Introduzione alla musica di John Cage con documenti audio e video e presentazione del film di Peter Greenaway dedicato a John Cage *Four American Composers* (1983).



John Cage nel 1971

Lunedì 10 dicembre 2012, ore 18.00

Seminario di *Susanna Pasticci*

(Università degli Studi di Cassino)

“L'improvvisazione in Giacinto Scelsi e nei compositori a lui contemporanei”

Se la pratica dell'improvvisazione ha sempre giocato un ruolo fondamentale nell'esperienza creativa di Scelsi, a partire dagli anni sessanta molti altri compositori cominciano a sperimentare le potenzialità espressive legate all'improvvisazione e all'uso di nuove forme di scrittura “aperta” a realizzazioni estemporanee, seppur con intenzioni, modalità ed esiti completamente diversi.

Gli elementi di convergenza, ma soprattutto di distanza, tra il metodo di lavoro di Scelsi e quello di altri musicisti a lui contemporanei ci restituiscono il ritratto di un artista che opera con piena consapevolezza del suo tempo storico ma che tuttavia si colloca intenzionalmente “al di fuori” del tempo, rivitalizzando modelli di pensiero e di comportamento ereditati da altre tradizioni di antica memoria.



Susanna Pasticci durante il seminario.

Attività del MUSEO CASA SCELSI

Gli "Incontri al Museo Casa Scelsi", attività culturale del Museo, riprendono nel mese di settembre 2012 con un ricco programma di appuntamenti musicali che ospitano l'esibizione di artisti prestigiosi.

L'incontro del 20 settembre, "Diario degli Incantesimi", con Agostino Di Scipio (compositore, live electronics), Emiliano Turazzi (compositore) e Manuel Zurria (flauti), è dedicato a musiche di Di Scipio, Turazzi, Scodanibbio e Scelsi. Viva partecipazione da parte del pubblico.

Il 4 ottobre la serata "Fra i silenzi" vede Silvia Belfiore eseguire al pianoforte con molto talento musiche di Scelsi e di Cage. Interessante è la partecipazione di Luciano Martinis, Vice Presidente della Fondazione Scelsi e Direttore Responsabile della rivista, che ricorda episodi dell'amicizia di Giacinto Scelsi con John Cage. Molti e prolungati applausi.

Il 12 ottobre il Museo Casa Scelsi ospita - in collaborazione con Emufest 2012, V edizione del Festival Internazionale di Musica Elettroacustica del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma - il Convegno "Cage e Scelsi: due approcci interculturali per il futuro della musica". Presiedono Roberto Giuliani e Gianni Trovalusci, intervengono Giorgio Adamo, Nicola Bernardini, Simone Pappalardo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Nicola Sani, L'attività del 2012 si conclude con "Cage, Scelsi e l'Oriente", incontro con Walter Branchi (compositore), Gianni Trovalusci (flauti) e Ivan Vandor (compositore). Il tema dell'incontro è "Un insolito sguardo sul rapporto dei due compositori con l'Oriente, che tanto ha segnato il futuro della musica".

La Fondazione Isabella Scelsi ringrazia sentitamente i Musicisti e gli Studiosi che con molta generosità si esibiscono nell'attività del Museo contribuendo al successo degli "Incontri al Museo Casa Scelsi".

Un sentito ringraziamento, inoltre, al nostro Presidente M° Nicola Sani, a Francesca D'Aloja, ad Alessandra Carlotta Pellegrini e a tutte le preziose persone che ci sono di aiuto nel nostro lavoro.

E un grazie di cuore al nostro pubblico che, dal 2007, con la sua affettuosa presenza ci è sempre vicino nel nostro costante impegno.

Barbara Boido

5 luglio 2012

Ivo Nilsson, trombone
Jorgen Pettersson, sassofono

"100 ears John"

Dithyramb

Programma:

Giacinto Scelsi
Tre pezzi per trombone (1957)
Tre pezzi per sassofono (1956)

John Cage
Solo for sliding trombone (1957-58)

Sven-Erik Bäck
Dithyramb per sassofono (1949/1989)

Mauricio Pisati
Ö per sassofono alto e trombone alto (1991)

Ivo Nilsson
Sotto Vuoto per sassofono tenore e trombone tenore (2002-03)

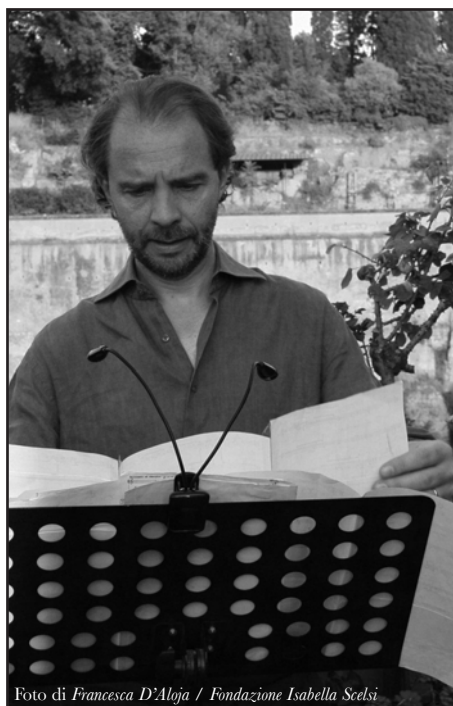


Foto di Francesca D'Aloja / Fondazione Isabella Scelsi



Foto di Francesca D'Aloja / Fondazione Isabella Scelsi



20 settembre 2012

Agostino Di Scipio
Emiliano Turazzi
Manuel Zurria

Programma:

Agostino Di Scipio,
Due pezzi di ascolto e sorveglianza (2009/2010)
Sistema autonomo di generazione e
trasformazione del suono con flauto ed
elettronica dal vivo.

Prima esecuzione assoluta

Giacinto Scelsi
Three Latin Prayers (1973)
versione per flauto basso, nastro e suoni
sinusoidali.

Stefano Scodanibbio
Ritorno a Cartagena (2001)
per flauto basso

Emiliano Turazzi
Lo sguardo fermo, senza sforzo (2012)
per flauto basso e amplificatore.

Prima esecuzione assoluta

“100 ears John”

Diario degli Incantesimi



Foto di Kai Bienert



4 ottobre 2012

Silvia Belfiore, pianoforte
Con la partecipazione di
Luciano Martinis

Programma:

Ricostruzione documentata delle relazioni
intercorse fra *Giacinto Scelsi* e *John Cage* dal
1949 al 1987.

John Cage
Dream (1948)

Giacinto Scelsi
Per Marina (Un Adieu) (1988)

Preludio

Piccolo preludio

III° Preludio (Lento)

2 Preludi (1935)

Preludio n. 6

Preludio

John Cage
In a Landscape (1948)

“100 ears John”

Fra i Silenzi



Foto di Ester Lavinia d'Elia



8 Novembre 2012

“100 ears John”

Aldo Orvieto, *pianoforte*

The perilous night

Programma:

John Cage
The perilous night (1943/44)
per pianoforte preparato

John Cage
Suite for toy piano (1948)
per toy piano

John Cage
Root of an unfocus (1944)
per pianoforte preparato

John Cage
Music for Marcel Duchamp (1947)
per pianoforte preparato



Foto di Francesca D'Alaja / Fondazione Isabella Scelsi

12 Dicembre 2012

“100 ears John”

Walter Branchi, *compositore*
Gianni Trovalusci, *flauto*
Ivan Vador, *compositore*

Cage, Scelsi e l'Oriente

Programma:

Un insolito sguardo sul rapporto dei due compositori con l'Oriente, che tanto ha segnato il futuro della musica.



Foto di Francesca D'Alaja / Fondazione Isabella Scelsi

11 ottobre 2012

Roma

Presso il proprio Auditorium di Largo Toniolo, l'*Institut Français-Centre Saint-Louis*, con la collaborazione ormai pluriennale della *Fondazione Isabella Scelsi*, ha promosso la serata di musica e poesia "Archipels nocturnes, Giacinto Scelsi tra suono e poesia" che ha avuto come protagonisti Alessandro Stella al pianoforte e Matthieu Mével, voce recitante. L'introduzione è stata a cura della poetessa e traduttrice Jacqueline Risset e di Nicola Sani. Durante il concerto sono stati eseguiti *Toccata*, inedito conservato presso l'Archivio storico della *Fondazione Isabella Scelsi*, *Quattro illustrazioni sulle metamorfosi di Vishnu*, *Un adieu* e brani da *Four Poems*; sono state inoltre lette poesie dalle raccolte *Le Poids net*, *L'Archipel nocturne*, *La Conscience aigüe* e *Cercles*.

12 ottobre 2012

Roma

La *Fondazione Isabella Scelsi*, in collaborazione con *EMUFest 2012* (V edizione del *Festival Internazionale di Musica Elettroacustica* del *Conservatorio "Santa Cecilia"* di Roma), ha promosso il convegno "Cage e Scelsi: due approcci interculturali per il futuro della musica", introdotto da Roberto Giuliani e presieduto da Roberto Giuliani e Gianni Trovalusci. Gli interventi e la tavola rotonda sono stati a cura di Nicola Bernardini, Francesco Giannattasio, Simone Pappalardo, Alessandra Carlotta Pellegrini, Nicola Sani, Alessandro Sbordoni e Daniel Zagay.

12-24 novembre 2012

Roma/Venezia

Per celebrare il centenario della nascita e il ventennale della scomparsa del grande compositore americano John Cage, l'iniziativa congiunta di sei istituzioni promotrici (*Fondazione Isabella Scelsi*, *Federazione Cemat*, *Goethe Institut-Rom*, *Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi*, *Nuova Consonanza* e *Fondazione Giorgio Cini*), con la collaborazione di numerose istituzioni italiane e straniere, ha portato alla realizzazione di "The Cage after", una settimana di concerti, proiezioni, mostre, e un convegno internazionale tra Roma e

Venezia per conoscere da vicino lo straordinario e poliedrico artista. In particolare il convegno si è svolto nei giorni 22-24 novembre, rispettivamente presso la Sala dei Medaglioni del *Conservatorio "Santa Cecilia"*, l'Auditorium dell'*Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi* e la Sala Conferenze del *Goethe Institut-Rome*, ed è stato dedicato ai molteplici aspetti dell'esperienza di John Cage, anche in relazione al contesto culturale italiano e della Capitale, sottolineandone in particolare il rapporto con Giacinto Scelsi, cui era legato da profonda amicizia. Uno spazio di riflessione e di confronto è stato destinato ai temi legati all'improvvisazione, discussi in una prospettiva storica, come parte determinante nei processi creativi e performativi della musica contemporanea. Hanno partecipato studiosi di provenienza nazionale e internazionale. Per questo il convegno di Roma si è arricchito del collegamento in simulcast video del Seminario Internazionale di Studi "La Musica Improvvisata in Europa: 1966-1976" in programma il 20 e 21 novembre a Venezia presso la *Fondazione Giorgio Cini*. Tutti gli appuntamenti della manifestazione sono stati trasmessi in streaming da *RadioCEMAT* (www.radiocemat.org).

19 novembre 2012

Il terzo appuntamento del ciclo di incontri "Appunti d'Archivio", promossi dalla *Fondazione Isabella Scelsi*, a cura di A. Carlotta Pellegrini, nati con l'intento di proporre uno spazio di riflessione e di discussione sulla cultura musicale contemporanea, ha ospitato la conferenza multimediale di Marco Maria Gazzano, professore dell'*Università degli Studi "Roma Tre"*, intitolata "John Cage e l'immagine elettronica": un'introduzione alla musica di John Cage, attraverso

documenti audio e video. Nella seconda parte del pomeriggio è stato inoltre presentato il film di Peter Greenaway dedicato a John Cage "Four American Composers" (1983). Anche questo appuntamento ha avuto luogo, come di consueto, nella Sala di consultazione dell'Archivio Scelsi ed è stato trasmesso in live streaming da *RadioCEMAT* (www.radiocemat.org).

10 dicembre 2012

Roma

Il quarto ed ultimo ultimo incontro della primo ciclo "Appunti d'Archivio" è stato dedicato al seminario di Susanna Pasticci, professoressa dell'*Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*, dal titolo "L'improvvisazione in Giacinto Scelsi e nei compositori a lui contemporanei". L'intervento ha sottolineato che, se la pratica dell'improvvisazione ha sempre giocato un ruolo fondamentale nell'esperienza creativa di Scelsi, a partire dagli anni sessanta del secolo scorso molti altri compositori hanno cominciato a sperimentare le potenzialità espressive legate all'improvvisazione e all'uso di nuove forme di scrittura "aperta" a realizzazioni estemporanee, seppur con intenzioni, modalità ed esiti completamente diversi. Gli elementi di convergenza, ma soprattutto di distanza, tra il metodo di lavoro di Scelsi e quello di altri musicisti a lui contemporanei ci restituiscono il ritratto di un artista che opera con piena consapevolezza del suo tempo storico ma che tuttavia si colloca intenzionalmente "al di fuori" del tempo, rivitalizzando modelli di pensiero e di comportamento ereditati da altre tradizioni di antica memoria. L'appuntamento si è tenuto nella Sala di consultazione dell'Archivio Scelsi ed è stato trasmesso in live streaming da *RadioCEMAT* (www.radiocemat.org).

Amici del MUSEO CASA SCELSEI

La *Fondazione Isabella Scelsi* ringrazia sentitamente gli amici che tanto generosamente hanno contribuito a sostenere le attività musicali del

MUSEO CASA SCELSEI

Maurizio Alvino, Carolina Bonanno, Letizia Cianchetta, Angelo Maria Farro, Claudio Giovannini, Lucia Maniscalchi, Patrizia Molinari, Paolini, Patrice e Giuseppe Pennisi, Laura Remiddi, Giovanni Vacca

5 luglio 2012

Chicago, Pritzker Pavilion Millennium Park

Musiche di Andrew Norman,
Giacinto Scelsi e Johann S. Bach
Interprete: *ACME-American
Contemporary Music Ensemble.*

13 luglio 2012

Capri (NA), Villa San Michele

Di Giacinto Scelsi:
Tre pezzi per trombone
Interprete: Ivo Nilsson, *trombone.*

17 agosto 2012

Copenhagen, Opera House

Nell'ambito di *Bass 2012-International
Double Bass Convention*
Di Giacinto Scelsi: *Mantram*
Interprete: Daniele Roccato,
contrabbasso.

18 agosto 2012

Berlino, Hamburger Bahnhof

"Scelsi-Vous-moi"
Di Giacinto Scelsi: *Quattro illustrazioni*
Interprete: Marianne Schroeder,
pianoforte.

28 settembre 2012

Pittsburgh, Carnegie Mellon University, Kresge Theater-CFA building

Di Giacinto Scelsi: *L'Âme Ailée e L'Âme
Ouverte*
Interprete: Conrad Harris, *violino.*

6 dicembre 2012

Milano

Trasmisione radiofonica *"Il Pianista"*
su *Radio Classica*
Di Giacinto Scelsi: *I Preludi*
Interprete: Gioia Giusti, *pianoforte.*

11 dicembre 2012

Boston, New England Conservatory-Williams Hall

Di Giacinto Scelsi: *Anahit*
Interprete: *Callithumpian Consort*
(Stephen Drury, *direttore*; Diamanda
La Berge Dramm, *violino.*)

Pubblicazioni

Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.

"Scelsi incombustible" 15 (2012), a cura di *Makis Solomos e Alessandra
Carlotta Pellegrini.*

<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=485>



Paris, 15 novembre 2011

"Scelsi incombustible"
*Les recherche actuelles
autour de Giacinto Scelsi*






Saggi

Sciannameo, Franco. "Giacinto Scelsi c'est moi"

In Richard Howells, Andreea Deciu Ritivoi, and Judith Schachter, eds.,
Outrage: Art, Controversy and Society, 262-77. New York: Palgrave Macmillan,
2012

Solomos, Makis. "Deux visions de la «vie intérieure du son» : Scelsi et
Xenakis." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).