

Hommage à Giacinto Scelsi

Le 9 août dernier mourait, à l'âge de 83 ans, Giacinto Scelsi, en qui la dernière décennie avait fini par reconnaître l'un des compositeurs les plus importants de notre époque. C'est pourquoi le musicographe Jean-Noël von der Weid, collaborateur de «Dissonance», a demandé aux amis et connaisseurs de Scelsi des textes en vue d'un hommage. Parmi les musiciens suisses, Jürg Wytenbach s'est engagé résolument pour défendre l'œuvre de Scelsi; il nous donne ici, en style télégraphique, ses souvenirs de Scelsi et ses remarques sur la musique de ce dernier, qui recourent les notices du chef italien Aldo Brizzi. D'autres portraits sont brossés par le jeune compositeur anglais George Benjamin et par Franck Mallet, producteur à Radio France. Jürg Stenzl parle de l'accueil fait à Scelsi, autrefois et demain, tandis que la compositrice américaine Sharon Kanack, qui vit à Paris, exprime en vers ses sentiments pour l'ami disparu. Le peintre Charles Delhaes a entrepris une transposition graphique d'«OKANAGON». Enfin, dans le prochain numéro, Harry Halbreich nous livrera une analyse de «KONX-OM-PAX».

Hommage an Giacinto Scelsi

Am vergangenen 9. August starb im Alter von 83 Jahren Giacinto Scelsi, der erst im letzten Jahrzehnt worden ist. Aus diesem Anlass Komponisten unserer Zeit erkannt worden ist. Aus diesem Anlass hat der Musikpublizist und «Dissonanz»-Mitarbeiter Jean-Noël von der Weid Freunde Scelsis und Kenner seiner Musik um Beiträge für eine Hommage gebeten. Von den Schweizer Musikern setzt sich Jürg Wytenbach besonders nachhaltig für Scelsis Werke ein; er formuliert hier stichwortartig seine Erinnerungen an die Persönlichkeit und Beobachtungen zur Musik Scelsis. Ein Pendant dazu bildet der Beitrag des italienischen Dirigenten Aldo Brizzi. Weitere Charakterisierungen stammen vom jungen englischen Komponisten George Benjamin und von Franck Mallet, Produzent bei Radio France. Jürg Stenzl merkt Einiges zur Scelsi-Rezeption in Vergangenheit und Zukunft an. Ihren Gefühlen für den verstorbenen Freund gibt die in Paris lebende amerikanische Komponistin Sharon Kanack in Gedichtform Ausdruck, während der Maler Charles Delhaes eine graphische Umsetzung von Scelsis «OKANAGON» unternommen hat. In der nächsten Nummer folgt eine Analyse von «KONX-OM-PAX» von Harry Halbreich.

«Les choses tendres, on les vit... on ne les raconte pas!»

Giacinto Scelsi aura traversé comme un météore le XXe siècle. Sa musique, oh combien énigmatique, traverse notre époque sans attache véritable. Pas de maître, pas de professeur ou presque: Scelsi demeure l'un de ces rares artistes pour qui apprendre la musique est un contresens. La musique résulte moins d'une écriture, d'une construction, que de l'alchimie par laquelle ce qui a été écouté est transmis pour être recueilli. Recueillement, tel est l'état d'esprit que requiert cette musique qui crée un espace sacré, proche de celui des religions orientales. Comme nombre de musique d'aujourd'hui nous paraissent fades en regard de celle de Scelsi! La musique traditionnelle, avec son rituel propre, son rapport à la tradition et son énergie incommensurable, semble être la seule qui puisse y répondre. Mais le voyage le plus lointain qu'aura accompli Scelsi restera celui qu'il a mené sur ses propres terres, sur «ses propriétés», comme aurait dit Michaux, son ami intime, et adepte lui aussi des cheminements solitaires.

A chaque exécution de ses œuvres, on constate le même phénomène, quelle que soit la qualité des interprètes: une

qualité de silence chez l'auditeur conscient de vivre un moment fort, d'entrer dans l'épaisseur du son. Lorsque, pour les besoins d'une série d'émissions sur France-Musique (Le Matin des Musiciens), nous avons été invité par Scelsi à séjourner dans sa maison Via San Teodoro, face au Palatin (par faveur insigne, car l'homme était secret), nous avons eu le sentiment d'un personnage qui avait beaucoup cherché à travers les systèmes philosophiques de son temps, tout en gardant une fraîcheur d'esprit, un grand amour de la vie et un sens de la répartie souvent déroutant. Comment ne pas sourire lorsque, à la nuit tombée, contemplant un palmier centenaire («son» palmier) dans les ruines du Palais de Caligula, il disait être né bien avant l'Antiquité, sur les rives de l'Europe...

Y est-il retourné?

*Je vais dans un pays
sans nom sans chiffres
et sans mots
sans phrases et sans pièces
où règne le fou-rire
rêver la mort des rêves.*

Giacinto Scelsi (*Le Poids net*)

Franck Mallet

Tremblante tristesse

«Si vous avez un petit magnétophone glissé sous votre veston...» Cette phrase gentiment menaçante fut prononcée par Scelsi à la fin du premier entretien que j'eus avec lui. Qui exérait ce genre d'appareil. Avant ce RAPPROCHEMENT de près de quatre heures, face au Forum romain, je l'avais appelé au téléphone pour convenir d'un rendez-vous. Réponse: «Si je n'avais pas SENTI votre voix, jamais vous ne seriez ici.» Sentir, c'est le mot qui semble le mieux s'adapter à ce petit homme, apparemment fragile, déployant une masse d'azur afin qu'on n'y voie que du bleu. Ses yeux de criste-marine, dans un visage émaillé d'étincelles, vous perçaient immédiatement à jour. Et son langage, comme l'écrit Leiris, ne consiste pas en «simples tics de glotte». L'absence garde le sourire et la parole. Mais j'ai la mémoire aveugle et lourde.

Jean-Noël von der Weid

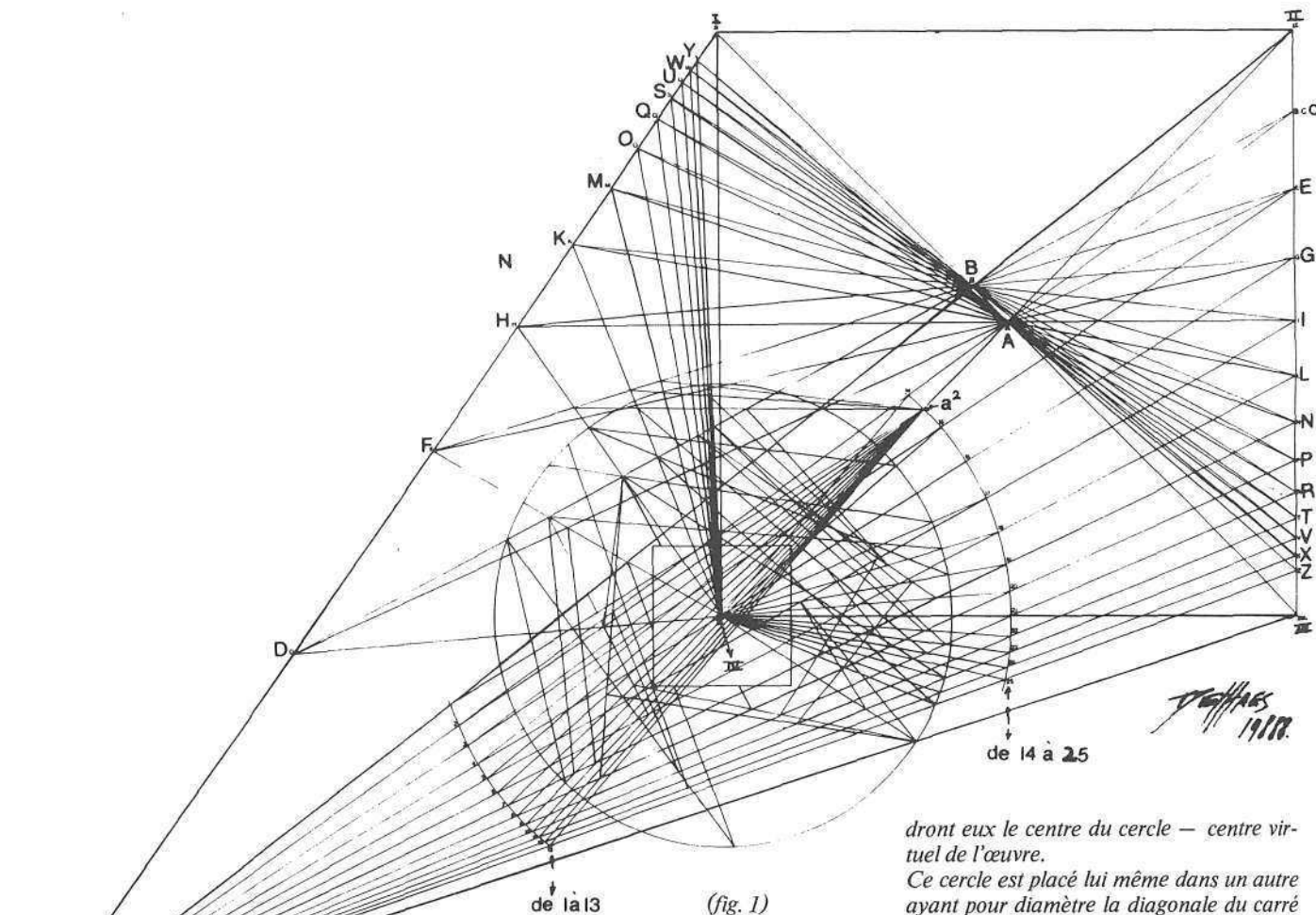
Le mie visite a Via S. Teodoro

La prima persona che mi parlò di Scelsi fu Harry Halbreich nell'82. Ascoltai alcuni suoi pezzi poco dopo a Darmstadt. Lo conobbi verso la fine di quello stesso anno. Per una serie di circostanze rocambolesche la mia prima visita durò non più di cinque minuti. Era il periodo in cui si parlava di lui come di un gentiluomo riservato e difficile, che non permetteva che lo si disturbasse prima delle sei del pomeriggio e che non lasciava Roma ormai da otto anni.

Lo rividi l'anno successivo in rare occasioni. Dapprima a un concerto e in seguito nel suo appartamento che tutti hanno definito bellissimo. A me, più che la bellezza, ha colpito l'impressione di un universo di trame appena percettibili che attraversavano incessantemente il tempo e lo spazio. A quel tempo mi parlava raramente della sua musica. Raccontava aneddoti, riferiva di viaggi fatti in gioventù, parlava di vite passate e future con la stessa dimestichezza con cui discorreva degli stati di coscienza yoga. Utilizzava con precisione i termini sanscriti dando per scontato un mondo di conoscenza precluso a pressoché tutti gli occidentali. Era molto curioso delle mie attività musicali e mi rivolgeva molte domande. Mi disse che mi riceveva con piacere perché «tutte le ragazze parlano molto bene di te. Se fosse un musicologo, o un compositore importante a parlarne bene saresti sicuramente meno interessante». Il suo sorriso celava sapientemente la sottile capacità di divertirsi, di ironizzare e al tempo stesso di credere nella verità delle sue *boutades*.

Amava farmi ascoltare vecchie registrazioni dei suoi pezzi. Le custodiva in angoli riposti del suo appartamento e con una ritualità un po' iniziatica li lasciava scoprire a me e ad altri ascoltatori occasionali. Solo più tardi ho saputo che in realtà erano nastri accatastati alla rinfusa.

L'impressione era grande. Ogni volta lasciavo Roma scosso dalla capacità che



Le choix d'un cercle (tondo) comme format de base est dicté par sa propre symbolique, c'est-à-dire espace et spiritualité, en un mot l'éther. Il se placera dans un champ magnétique formé par le rapport non arbitraire entre le carré de base et le sommet de la pyramide.

Le carré, espace de configuration stable, est symbole de matérialité — de terre —, siège où s'établiront les origines formelles de la structure de base. Chaque angle en rejoindra le point Y5 (voir fig. 1) et formera la pyramide.

La liaison des quatre angles du carré forme le centre logique A, son déplacement organique est obtenu au croisement de la ligne partant des angles 1 et 3 et de la ligne rejoignant l'angle 2 au point Y5, sommet de la pyramide, création du centre B.

La relation alchimique du centre réel A et du centre spirituel Y5 est établie par la ligne les réunissant, et donne naissance sur le côté H du carré au point C, point fondamental, lieu des origines du développement organique, puisqu'il contient le rapport spatialisé des trois centres fondateurs A, B et Y5; comme nous le constatons, sa place est obtenue non arbitrairement. Un dialogue structurel s'établit sur ce même concept. De ce point C, une ligne passant par le centre B donnera naissance au point D sur le côté N de la pyramide; de ce point D, passant par le centre A, une ligne donnera naissance au point E sur le côté H du carré, et ainsi de suite jusqu'à ce que 23 points soient obtenus; le choix de 23 points est ici purement arbitraire.

Je joindrai les 12 points situés sur le côté H du carré au point Y5; les 11 points situés sur le côté N de la pyramide rejoindront eux le centre du cercle — centre virtuel de l'œuvre.

Ce cercle est placé lui même dans un autre ayant pour diamètre la diagonale du carré de base. 26 points seront trouvés à l'intersection de sa circonférence et des lignes partant du côté H du carré au point Y5.

13 points, de 14 à 25 (voir fig. 1) rejoindront le centre virtuel de l'œuvre. 13 autres, de 1 à 13, rejoindront le centre A déplacé, devenu A2, obtenu par la liaison du centre A au centre définitif de l'œuvre, c'est-à-dire l'angle 4 du carré, et à la jonction avec la circonférence supérieure. Ainsi s'établira un champ actif mettant en relation tous les points entre eux. Quatre courants de structures organiques sont donc créés, offrant la perméabilité magnétique du milieu et donnant vie à une harmonie nouvelle de l'espace qui doit être conquis. Je considère en effet que chaque point ainsi obtenu organiquement devient virtuellement le développement des trois centres fondateurs des énergies de l'ensemble. Sur ce plan, je vais alors construire la structure définitive de l'œuvre (voir fig. 2). Un carré au centre affirmera le dialogue — esprit/matière —, ce carré étant lui même investi en son centre par un cercle qui symbolisera la résonance absolue du mouvement spirituel de l'œuvre. Peint en noir, le carré aura valeur de vide total. Telle est ma vision conceptuelle d'«OKANAGON».

Après la conception structurelle viendra la pensée picturale pure, le lieu où la couleur intrinsèquement liée à la lumière opérera l'existence poétique de cette œuvre. Un plan-partition sera dressé pour qu'elle soit totalement visualisée, avant l'exécution lyrique, pour atteindre la véritable spiritualisation de la matière picturale. L'œuvre devient vie, la recherche de la beauté pure en sera l'essence. Ainsi je vis l'acte de peindre l'audible.

Charles Delhaes

aveva quell'anziano signore dai tratti aristocratici di trasformare le sensazioni delle altre persone. Lui stesso mi parlò recentemente a proposito della vera arte: «È l'unica capace di trasformare chi ascolta. Se una cosa è ben fatta ma dopo averla vista o ascoltata sei come prima, quella cosa non è niente.»

Le musiche sembravano tenute in serbo da anni espressamente per la particolare occasione che era l'ascolto comune. Chiedeva la mia opinione, parlava dei riferimenti letterari intorno alle composizioni — che spesso erano riferimenti a leggende orali lontanissime nel tempo oppure a stati di coscienza dei modi di vita orientali — eppure non parlava mai delle partiture o delle tecniche prettamente musicali.

«Allora presentatemi il genio che ha scritto la sua musica». Così, per bocca di Patrick Szersnovicz, venni a conoscenza della leggenda abbastanza diffusa che non sia Scelsi l'autore delle proprie musiche. Era l'estate dell'84. Il numero delle mie visite alla casa di via S. Teodoro aumentava gradatamente così come l'interesse per la musica del «conte», come veniva ancora chiamato dai suoi collaboratori. Anche l'interesse per la musica extraeuropea o le forme musicali europee nelle loro vesti più arcaiche e meno note veniva nutrito sapientemente dalla capacità che egli aveva di evocare fatti e avvenimenti pur evitando di fornire riferimenti storici precisi.

Un giorno lo trovai solo ad attendermi. Sul suo divano era appoggiata una partitura di grande formato. Era *KONX-OM-PAX* per coro e orchestra. Mi fece ascoltare la registrazione che seguì con la partitura insieme a lui. Poi mi chiese, con espressione quasi infantile, il mio parere sul pezzo e sull'esecuzione. Mi indicò sulla partitura i punti che potevano venire ancora meglio e fu prodigo di suggerimenti per future esecuzioni. Mi guardò e disse: «Tu potrai fare molto meglio». All'epoca avevo già diretto due o tre pezzi per formazioni cameristiche ma fu un pò una delusione. Richiedevano una concentrazione di energia che mi sfuggiva ancora. Gli feci ascoltare quelle registrazioni e lui individuò al semplice ascolto i punti tecnicamente sbagliati. Poi disse: «Dirigerai moltissime volte i miei pezzi, anche delle prime importanti. Avrai energie sufficienti per farlo. Io ne sono sicuro perchè l'ho chiesto lassù». Indicò più volte con l'indice il soffitto. Il suo sguardo si velò di un'intesa in equilibrio tra la complicità e la furbizia. Al tempo stesso pareva traslato da un'epoca lontana, come se non appartenesse al presente. Poi, come spesso accadeva, un attimo più tardi quegli stessi occhi brillavano di commozione, tornavano al presente come attoniti da una rivelazione ineffabile.

Mai avrei sospettato che in due anni avrei diretto, e con ben altra concentrazione, l'integrale della musica per ensemble e per orchestra d'archi. Frequentavo sempre più spesso via S. Teodoro. Giacinto Scelsi oltre al personaggio seguito e rispettato divenne l'amico e il confidente.

Si accrescevano via via leggende ed episodi molte volte curiosi legati alla sua persona, aumentavano i musicisti che gli rendevano visita in numero direttamente proporzionale alla sua fama mentre lui osservava con divertito distacco il crescente successo.

All'inizio dell'87, nei momenti in cui ci sentivamo al riparo dai visitatori occasionali, cominciò una nutrita serie di discussioni sulle partiture e sul modo di interpretarle. Passammo in rassegna i pezzi per archi, i pezzi orchestrali, alcuni dei quali attendono tutt'oggi una prima esecuzione. Rimasi stupefatto per come sapeva esplicitare le idee sulla sua musica meglio di qualunque segno contenuto nelle partiture. La musica era incarnata nel personaggio stesso e sapeva custodirla attraverso una tradizione orale che superava l'impasse della scrittura. Quale copista abbia messo a punto la bella copia è un problema analogo a quello di stabilire chi abbia realizzato le seicento sonate di Scarlatti, poiché egli si limitava a suonarle al cembalo facendole copiare su carta da qualche allievo. Oppure stabilire chi abbia orchestrato gli spartiti di Prokofiev che di fatto preparava le versioni pianistiche con l'aggiunta delle annotazioni per la strumentazione facendole realizzare dai suoi allievi.

Scelsi conosceva benissimo ogni passaggio della sua musica anche senza l'apporto delle partiture. A volte mi invitava a salire dall'appartamento al primo piano, che era riservato agli ospiti, al suo, che si trovava al quarto piano, anche a mezzogiorno contraddicendo le leggende sui suoi orari che egli stesso aveva creato. Mi attendeva con una partitura che non conoscevo, alle volte con lavori dei quali, come probabilmente chiunque altro, non sospettavo l'esistenza. Parlava dapprima del viaggio attraverso vari stati di coscienza che ci doveva prefiggere affrontando quel determinato pezzo. In seguito si addentrava nei particolari musicali: la flessibilità dei tempi, le tensioni armoniche e dinamiche da trattenere o da scaricare, la descrizione precisa di un particolare effetto timbrico. A volte la sua immaginazione sonora oltrepassava il testo musicale e lui lo sapeva perché erano gli unici momenti in cui mi diceva: «Ma lì puoi fare quello che vuoi. Se dirigi tu». Mi ricordava a volte Celibidache quando parla, sebbene con un linguaggio diversissimo, della direzionalità del tempo e del punto culminante. Scelsi era sempre stato incoraggiante nel fatto che seguissi i corsi del maestro romeno, contrariamente a tutti i miei altri progetti di studi. Ed era spesso impaziente di ascoltarne i resoconti. Perché era una persona che sapeva ascoltare.

Vorrei accludere a questo breve schizzo il ricordo dei viaggi per i concerti a Royaumont, a Ginevra, a La Spezia. Infine quello del concerto di Strasburgo, al quale ci teneva particolarmente perché c'era la prima di *Yamaon* e della nuova versione dei *Funerali di Alessandro* da me preparata. Per quest'ultimo pezzo da anni cercava un suono arcaico, un «suono biblico», che non potevano assi-

curare gli strumenti a disposizione negli anni sessanta quando il brano era stato scritto. Credo di essermi avvicinato alla sua idea sonora utilizzando il sax basso che suona senza imboccatura e fa l'effetto di una tromba antica e le corde di un pianoforte eccitate da fili di nylon. Egli era entusiasta dell'idea ma non ha mai potuto ascoltare il risultato.

Perché nel frattempo un cerchio si è chiuso. La stessa persona che per prima mi parlò di Giacinto Scelsi mi dette la notizia della sua morte, nella città dove per la prima volta avevo ascoltato la sua musica. E nel Duomo di Speyer, nel concerto-omaggio del giorno dopo il funerale, ho presentato con i professori dei Ferienkurse di Darmstadt una versione di *Pranam II* vibrante per la forza delle trame segrete che magicamente ha saputo sprigionare.

Aldo Brizzi

Giacinto Scelsi: 1905-1988 - ?

Un soupçon de mauvaise conscience: on aurait pu connaître Giacinto Scelsi pendant les années soixante et soixante-dix déjà, surtout à Rome. Bien avant la publication de l'unique livre qui lui soit consacré (*Musik-Konzepte*, no 31, mai 1983), et la parution d'un premier disque, dirigé par Luca Pfaff.

Et même en Suisse, Edmond Appia créait à Genève, en 1932, la *Sinfonietta* pour orchestre; Raffaele d'Alessandro créait à Lausanne, en 1942, six pièces pour piano tirées des *Paralipomeni*, et Devy Erlih créait, à Genève, le 3^e *Divertimento* pour violon seul.

L'article «Sens de la Musique» qu'un certain «R. Scelsi» publiait, en janvier 1944, dans la *Suisse contemporaine* ne laissait en tout cas nullement entrevoir un compositeur original. Pourtant son «désir d'arriver à une compréhension plus objective de la musique» provoquait une «Lettre à Monsieur Scelsi» d'André Tanner (*ibid.*, mai 1944, pp. 424-427).

Autre réaction romande dans le *Panorama de la musique contemporaine*, Genève 1953: la critique, vraie démolition signée R.-Aloys Mooser, de *La Naissance du verbe*, jouée lors de la fête de la S.I.M.C. de Bruxelles en 1950.

Aurais-je dû connaître Giacinto Scelsi? Il ne figure pas dans la grande encyclopédie *MGG*, mais bel et bien dans l'*Encyclopédie Fasquelle* de 1961 et dans le *Riemann*.

Et voilà qu'on s'est mis à parler de lui, on a découvert Scelsi, l'«Inconnu», dont la musique serait «trop en avance sur son temps». Les clichés défilent des deux côtés du Rhin. Scelsi est même promu au rang d'un Horatiu Rădulescu et comparé à Ives, à Varèse. Les Allemands adorent les précurseurs et les outsiders: bienvenue, Signor Conte! Kompositionsauftrag, Kompositionsauftrag, trari trara, la découverte ist da!

L'histoire musicale de ces cinquante dernières années s'est écrite sans le nom de Giacinto Scelsi, comme elle

s'est écrite sans ceux d'Alberto Savinio, de Giovanni Salviucci, de Silvio Mix (pour ne parler que des Italiens). Il n'empêche que, lorsque Werner Bärtschi joue les *Quattro illustrazioni* (1953) ou Joëlle Léandre *Maknongan*, il s'en dégage une force surprenante, énigmatique.

Giacinto Scelsi — l'énigme. Après sa mort, ses œuvres seront non seulement jouées, mais éditées, bien distribuées, commentées. Cette musique qui «sonne comme si elle venait d'un autre monde, incommensurable avec le nôtre» (H.-Kl. Metzger) sera ramenée sur terre, rentabilisée. La mystification, que Scelsi a orchestrée lui-même, sera dissoute.

«Il s'est éteint comme une bougie... calme», vient de m'écrire Joëlle Léandre — mais l'énigme n'a plus droit d'asile sur terre.

Sa musique résistera-t-elle?

Jürg Stenzl

Mit frischen Ohren

In einem Zeitalter, in dem beinahe eine ganze Generation in esoterische, nicht nachvollziehbare Zahlenspiele vertieft war, gab es einen, der mit frischen Ohren lauschte, der sich dem Klang in einer neuen, intuitiven Weise näherte. Da war ein originelles Herangehen an Kontinuität und Textur, an instrumentale Technik und Klangfarben — und eine der ersten, immer noch sehr seltenen Musiken, wo Mikrotöne hörbar und intendiert sind, nicht einfach Verzerrungen oder Verzerrungen von dodekaphonischer Musik.

Die Begrenztheit des Stils (wenigstens in den etwa 10 Werken, die ich gehört habe) ist krass: wenig bis kein melodisches oder polyphones Interesse, eine eindimensionale Auffassung der Form, eine begrenzte Skala von Tempo und Bewegung. Trotzdem erstet unter diesen Zwängen (und sehr wahrscheinlich durch sie) eine sehr individuelle Stimme, mit ihrer einzigartigen, klagenden und kontemplativen Atmosphäre und ihrer erfindungsreichen Erkundung der Poesie im Klang selbst.

George Benjamin

Einige Erinnerungen an Scelsi

(in Stichworten und chronologisch)

1973

Ich höre zum ersten Mal Musik von Scelsi, diesem, wie das Gerücht geht, «in aristokratischer, publicity-scheuer Erhabenheit in Rom, dem Schnittpunkt von Abendland und Orient, still vor sich hinmeditierenden Komponisten». Carmen Fournier spielt *XNOYBIS* für Geige allein. Ich bin zuerst irritiert: Diese langen, lasziven, in Mikrointervallen sich reibenden Töne, dieses ereignislose Kreisen über die umgestimmten Saiten, diese Ein-Stimmigkeit mit heterophonischen Anspielungen geht mir etwas auf die Nerven. (Ich vermisse die klassischen Parameter: Polyphonie, Rhythmik, Entwicklung, Form im traditionellen Sinn.) Und doch trifft diese Musik einen Nerv in mir: ich bin bald fasziniert, ein-gestimmt und lasse mich

von den «Wellen», Vibrationen dieser Musik tragen.

1976

Zum 50. Jubiläum der IGNM Basel möchte ich Scelsi einen Auftrag geben. Er nimmt an; doch dann muss er ziemlich resigniert verzichten. Es fehle ihm die Kraft zu einem neuen Werk; und im übrigen hätte er so viele Stücke geschrieben, die noch nie aufgeführt worden seien ... Also engagieren wir Michiko Hirajawa. Sie singt uns *TAIAGURU* und andere eigenartige, ja fremdartige Stücke für Stimme allein: Lieder ohne larmoyant-sentimentale Lyrismen, eher «phonetische Gesten», Rufe, Schreie, Atemstöße; Hecheln, Flüstern, Stöhnen; Silben-Kaskaden, ein Teppich von Klang-Ornamenten; Linien, sich umschlingend und im Kreise wiederholend, einander ähnlich, doch nie gleich; deshalb das Naturhafte, Bewegte und Bewegende dieser Musik. Trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten: welch Unterschied zur trockenen, theoretisch-langweiligen «Repetitiven- und Minimal-Musik»!

Sommer 1977

dann mein erster Besuch bei Scelsi in Rom. Ankunft am Morgen. Er ist aber erst ab 16 Uhr zu sprechen. Ich beziehe das Appartement seiner geliebten, verstorbenen Schwester im Untergeschoss: kühl und dunkel wie in einer Gruft. Dann spätnachmittags empfängt er mich auf seiner Sonnenterrasse über dem Forum Romanum. Scelsi selbst ein «römischer Senatorenkopf» mit klaren, lebhaften Augen. Ein Sonnenanbeter; fast nackt; gesunde, braune Haut. Robust für sein Alter. Merke bald, dass er gerne schöne Frauen um sich hat, die er zum Sonnenbaden verführt, um ihre Haut und Körperformen ausgiebig bewundern zu können. Die Sinnlichkeit der Haut, ihre Elastizität, Dehnbarkeit; Haut, die atmende Oberfläche, Erregbarkeit, Vibrationen des ganzen Körpers über die Haut. Ich verstehe seine Musik besser: Töne zum Anfassen, eine «Klangmassage» sozusagen.

Am Abend im Trastevere im Garten eines Luxus-Restaurants: Scelsi als Patriarch und generöser Gastgeber. Doch er selbst scheint nicht besondere Freude am Essen und Trinken zu haben. Zu animalisch? Er genießt eher die Atmosphäre und eben den Hautkontakt.

Später die Erfahrungen beim Einstudieren seiner Werke mit Studenten und Kollegen, z.B. seine Stücke für Gitarre: Das Instrument wird nicht gezupft, sondern wie die Felle von Tabla und Banja (indische Trommeln) gestreichelt, getätschelt, geschlagen. Wichtig der Puls, der Kreislauf unter der Haut, das Strömende seiner Musik. Intensität, Konzentration, Wärme wichtiger als Ausdrucks- und Formwillen.

1981

Scelsi kommt zur Aufführung von *ANAHIT* mit dem Tonhalle-Orchester nach Zürich. Im gleichen Konzert dirigiere ich eine «Londoner»-Symphonie

Cher,

*Il est trop tard, évidemment, pour t'écrire.
Mais il est surtout trop tôt.*

Trop, pour moi.

Plaquée

*Toi qui te disais toujours plaqué par les
femmes,
je pense à toutes celles qui pensent mainte-
nant à toi, comme moi.*

*Toi qui t'entourais de bonshommes:
par méfiance d'elles, par mépris d'eux
par jeux ou gentiment
par machisme («je n'inviterais plus de
femmes, car je devrais leur tenir la porte,
et maintenant j'attends qu'on me la
tienne...») à l'italiano?*

Plaquées

Plaquée

*Toi qui confondais facilement des amis
avec des ennemis.*

*Nous aurons certainement des surprises
maintenant.*

Le savais-tu?

Plaquée

*Je n'arrive même pas à écouter ta mu-
sique.*

Je ne la cherche pas d'ailleurs.

Pas encore.

Trop

*Aujourd'hui, c'est toi qui es plus important
qu'elle.*

*C'est peut-être ce que tu attendais de moi
depuis toujours
mais ne trouvais pas les mots pour le dire.*

*Moi qui attendais que tu sois aussi absolu
que ta musique...*

Mais tu ne disais jamais

Merci — Désolé — Aimer

mais c'est vrai que tu donnais en retour.

Comment

je ne sais pas.

Words didn't come easily to you either.

*Toi avec toutes tes contradictions
coquin*

*qui nous regardes (peut-être)
et dois chicaner.*

Jamais je ne rencontrais

quelqu'un d'aussi possessif que toi,

Toi,

*avec tes grands discours
sur le détachement.*

Plaquée

(Ta mort)

Tu la préparais depuis un certain temps.

*Tu nous as tous menés à t'aider à la pré-
parer.*

*Tu nous as tous prévenus et tout prévu,
même la date*

*(et moi, je croyais bêtement que c'était
l'année du piano!)*

Tout sauf une chose

Plaquée

Tes faux unissons

terriblement émouvants

Et maintenant?

*L'unisson parfait et sa première harmo-
nique (8ve)?*

Dis-moi, s'il te plaît.

Plaquée

J'attends

Sharon Kanack

von Haydn. Scelsi Kommentar: «Com-
ment peux-tu diriger une telle
momie?!» Sein ausschliessliches Inter-
esse an seiner Musik. Andere Komponi-
sten, klassische, moderne Musik, Jazz
ignoriert er. Ein Egozentriker. Ich be-
neide ihn um diese für einen Komponi-
sten gesunde Einstellung...

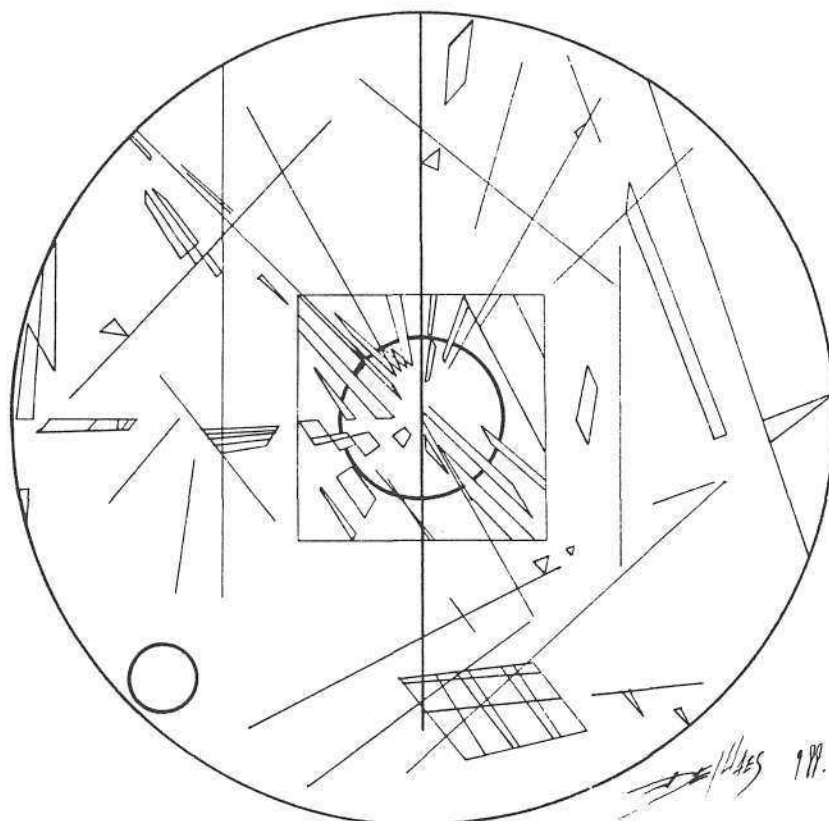
1986

Uraufführung (20 Jahre nachdem die
Werke geschrieben wurden!) von
PFHAT und KONX-OM-PAX in Frank-
furt. Ich bitte ihn, bei den letzten
Proben dabei zu sein. Er hat Ausreden
... Das Handwerk interessiert ihn
nicht besonders. Die Musik, seine
Musik immer eine Art der Meditation.
(Scelsi sieht sich ja auch nicht als Kom-
ponisten, sondern als Vermittler, sozu-

Scelsi will etwas in seinen Gemächern
holen. Er fällt hin und ruft mich zu
Hilfe. Er kann nicht mehr allein aufste-
hen. Scelsi erzählt mir von seinen
Schmerzen im Bein. Er glaubt, dass sie
verursacht wurden durch einen Kampf
vor 3000 Jahren. In dieser früheren In-
karnation sei er ein Krieger gewesen...

Im Juni 1988

dann die Aufnahmen seiner drei grossen
Orchester- und Chorwerke in Krakau.
Wir telefonieren. Er denke an uns, me-
ditiere und sende Energien, Vibratio-
nen... «Handwerklich» beunruhigt ihn
nur eins: «les 150 petites clochettes à la
fin de PFHAT (= Lichtstrahl): sois sûr
qu'elles sonnent très forte. Il faut que ça
sonne lumineux; que le ciel s'ouvre en
éclat!»



Charles Delhaes: Interprétation graphique d'OKANAGON (fig. 2)

sagen als Relais-Station zwischen der
ewigen, göttlichen Klangschöpfung und
dem Hörenden.) Nach der erfolgreichen
Aufführung kommt Scelsi aufs Podium
und bittet das Publikum, Chor und Or-
chester mit ihm in einen gemeinsamen
Meditations-Gesang über die Silbe OM
einzustimmen. John Cage, im auch
sonst illustren Publikum, sagt mir
später: «Scelsi in Frankfurt: it was so
nice to sing the OM with him; I felt like
in Sunday school.»

1988

Im Januar zum letzten Mal bei Scelsi in
Rom. Wir hören Bänder — natürlich
seiner Musik - und diskutieren die vor-
gesehene Plattenaufnahme von AION,
PFHAT und KONX-OM-PAX. Er
stimmt mir zu, dass seine Tempo-
Angaben etwas zu langsam sind und
dass das Detail immer im Gesamtklang
aufgehen muss. Seine Stücke mehr Tep-
pich als Zeichnung.

In der Kirche, wo die Aufnahmen statt-
finden, der überwältigende Eindruck
der schöpferischen Kraft des Klangs.
Wie brodelndes Magma. Akkumulation
von Energie durch Massieren, In-
Bewegung-Halten des Klangs. Eine
Musik der Vibrationen, d.h. der
Sympathie-Klänge, der «gleichen
Wellenlängen». KONX-OM-PAX: drei
Emanationen des Wortes FRIEDE.
Friede setzt Sympathie voraus...

Anfang August

Scelsi Anruf: Er lasse sich ans Meer
fahren. (Sonne / Haut.) Dann die Nach-
richt von seinem Tod.

Tod? Nein: für mich wird Scelsi in dem
Moment eins mit seinem vieldeutigen
Symbol-Signet: Q d.h. Untergang und
Aufgang, der ewige Zyklus, die ewige
Wiederkehr... Jürg Wytenbach

(Dossier établi par Jean-Noël von der
Weid)