

Giacinto Scelsi



Een Holland Festival / De IJsbreker - uitgave 1986

Giacinto Scelsi

Redactie en samenstelling: Joël Bons,
Niels Cornelissen en Jessica de Heer

Inhoudsopgave

Colofon	2
Programmaoverzicht	4
Inleiding	6
Biografie	7
Ohne Titel door Giacinto Scelsi	9
Op zoek naar de verloren klank door Henk de Velde	11
Giacinto Scelsi: energie in de klank door Harry Halbreich	16
De betekenis van muziek door Giacinto Scelsi	21
Over een paar jaar zul je Brahms schitterend maar absoluut overbodig vinden door Frances-Marie Uitti	27
Werkenlijst	30
Geschriften van Giacinto Scelsi	36
Bibliografie	37
Discografie	39

Colofon

Redactie en samenstelling:
Joël Bons, Niels Cornelissen en Jessica de Heer
Vertalingen: Paul van Emmerik en Nienke Meuleman
Layout: José Hulskes
Zetwerk: W. Groot, Amsterdam
Druk: G.C.A., Amsterdam
© 1986 bij de verschillende auteurs

Partituur © 1983 Editions Salabert, Paris
Overige illustraties overgenomen uit
le parole gelate, no. 2; Rome,
eerste kwartaal 1985

Programmaoverzicht

Een middag met Giacinto Scelsi

Introductie op de muziek van Scelsi door Harry Halbreich

Michiko Hirayama (sopraan) zingt **Hô** (1960)

Frances-Marie Uitti (cello) en Michael de Roo (slagwerk)
spelen **Riti: I funerali di Carlo Magno (AD 814)** (1962) *

De componist leest eigen gedichten voor

Michiko Hirayama zingt **Taiagarû** (1962)

Gesprek tussen Giacinto Scelsi en Harry Halbreich met
gelegenheid tot discussie

Presentatie van bibliofiele uitgaven van en over Scelsi
door Luciano Martinis van de uitgeverij *Le Parole Gelate*.

zondag 15 juni

15.00 uur

De IJsbreker

Nederlands Blazers Ensemble Slagwerkgroep Den Haag

dirigent: Arturo Tamayo

Giacinto Scelsi
– **I presagi** (1958)
– **Hurqualia** (1960) *

Goffredo Petrassi
– **Inno** (1984)

Armando Gentilucci
– **Un mutevole intreccio** (1983)

Paolo Renosto
– **Reflex** (1983)

Giacinto Scelsi
– **Aiôn** (1961)

maandag 16 juni

21.00 uur

Paradiso

herhalingen:

vr 20 juni – Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, 23.30
do 26 juni – Oostkerk, Middelburg, 20.30 uur

Radio Kamerorkest

dirigent: Ernest Bour
soliste: Vera Beths

Camillo Togni
– **Some other where** (1977)

Fabio Vacchi
– **L'usgnol in vatta a un fil** (1985)

Aldo Clementi
– **Das alte Jahr** (1983-85)

Giacinto Scelsi
– **Quattro pezzi per orchestra** (1959)
– **Anâgâmin** (1963)
– **Anahit** (1965)

zondag 22 juni

21.00 uur

Paradiso

Arditti String Trio | Arditti String Quartet

Sylvano Bussotti
– **Phrase à trois** (1960)

Gilberto Cappelli
– **Trio d'archi** (1985)

Goffredo Petrassi
– **Trio** (1959)

Mario Garuti
– **...e l'altro** (1983)

Gabriele Manca
– **Come i fogli strappati da un album** (1984)

Giacinto Scelsi
– **Quartetto nr. 4** (1964)
– **Quartetto nr. 5** (1984)

zaterdag 21 juni

21.00 uur

De IJsbreker

herhaling:

zo 22 juni – Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, 20.15 uur

Inleiding

Scelsi, in eigen land nog steeds verguisd, is internationaal een van de grote ontdekkingen van de laatste jaren. Hij is een absolute eenling die onverdroten zijn muzikale weg is gegaan, zichzelf daarbij meer als intermediair dan als componist beschouwend. Zijn muziek fascineert door haar tijdloze, transcendente karakter en is sterk beïnvloed door oosterse denkbeelden.

Vaak onderzoekt Scelsi de klank van één toon, die hij als het ware onder een microscoop legt. Hij blijkt daarmee een voorloper te zijn van de 'spectrale' componisten rond de Franse groep l'Itinéraire, van wie in het Holland Festival ook werk te horen is (Dufourt, Grisey, Murail).

Scelsi, die zijn leven lang de publiciteit geschuwd heeft, komt bij hoge uitzondering naar Nederland om enkele nog nooit uitgevoerde werken te kunnen horen.

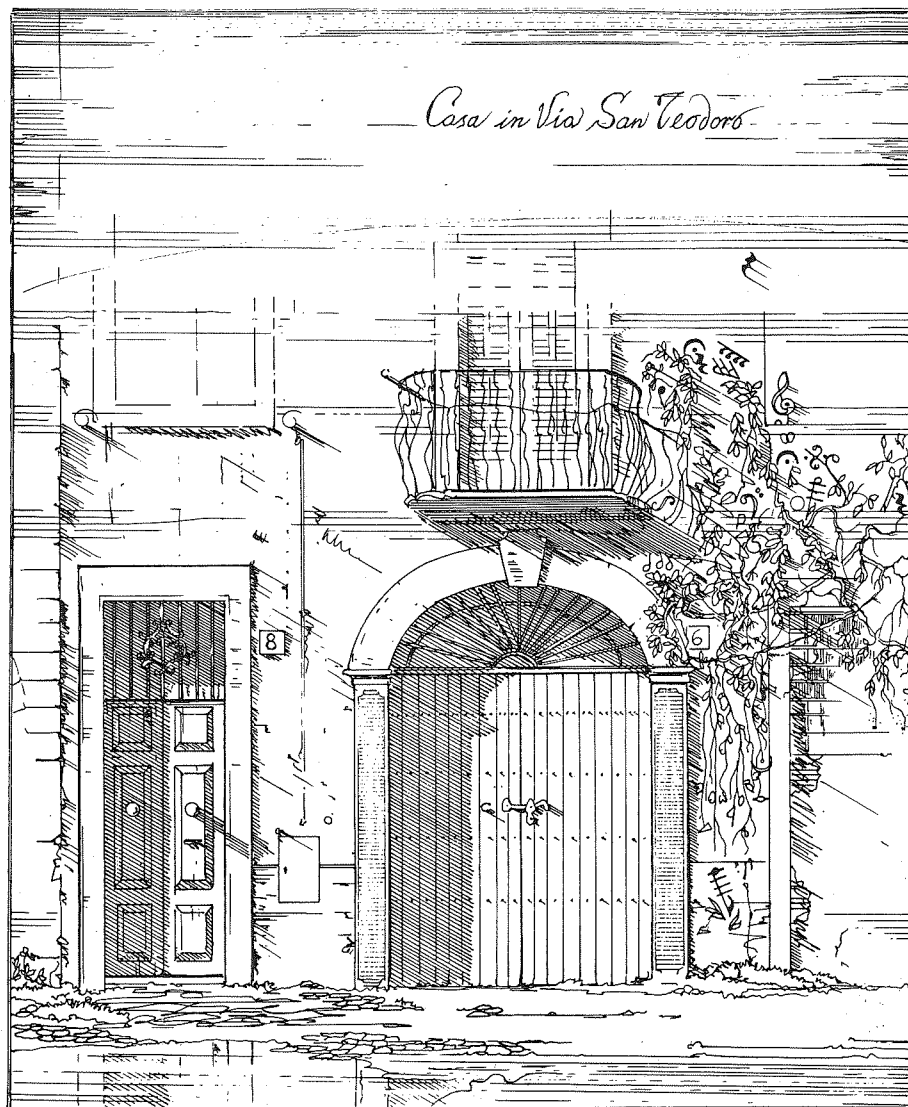
Quartetto no. 4

Biografie

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905) is van adellijke komaf. Als kind bleek hij uitzonderlijk muzikaal begaafd. Ondanks het feit dat muziek maken tot zijn opvoeding behoorde leerde hij van zijn leermeester Giacinto Sallustio niet veel meer dan de rudimentaire beginselen van de traditionele harmonieleer. Tijdens het Interbellum verbleef hij langdurig in het buitenland en werd daardoor nauwelijks beïnvloed door de Italiaanse muziek uit die tijd. Scelsi studeerde bij Egon Koehler en bij Walter Klein (een leerling van Schönberg) die hem de twaalftoonstechniek bijbracht. Pas sinds 1951 woont hij weer in Rome en organiseerde daar tot voor kort concerten met hedendaagse muziek. Hij schreef enkele muziek-filosofische essays, die echter voor het merendeel niet zijn gepubliceerd. Zijn drie bundels in het Frans geschreven gedichten werden in Parijs uitgegeven. Muziek is voor Scelsi de intuïtieve verbinding met het transcendente, waarbij de persoonlijke wil in het creatieve proces is uitgeschakeld. De talloze veranderingen van stijl, die aan het omvangrijke oeuvre van Scelsi een niet-professioneel karakter lijken te geven, worden hierdoor verklaard: deze stijlveranderingen behoren bij een spiritueel proces, waarvan de essentie onveranderlijk is.

In de jaren vijftig richtte Scelsi zich in toenemende mate op het ascetisme van de oosterse kunst. Ook technisch betekende dit een belangrijke wending. In *Quattro pezzi per orchestra* (1959) is deze gedachte tot in het extreme doorgevoerd. Elk deel is gebaseerd op één enkele toon, waarbij de aandacht wordt gericht op de kleinste variaties in ritme, dynamiek en toonhoogte; het geheel roept associaties op met mediteren.

Uit Scelsi's werk blijkt een duidelijke verwantschap met de anti-rationele tendensen in de Nieuwe Muziek. Vandaar – en dit betekent het einde van een levenslange periode van isolatie – dat hij meer en meer gesteund wordt vanuit radicale kringen in Italië, maar vooral in het buitenland en belangstelling geniet van componisten als Ligeti en Feldman. Scelsi schreef meer dan 100 werken voor uiteenlopende bezettingen.



Ohne titel

Every composer should be locked in, but in a comfortable way of course.

There has to be a luxurious house, or just a very plain one; they're free to choose.

They're allowed to entertain friends, to have women and beverage, everything they like.

But, they shouldn't be let loose, so that they could corrupt music, by living in an obtuse way and by having the stupid habit of having photographs made of themselves and showing themselves with their blunt noses.

Of course, not every nose is blunt. There are intelligent, shy and insistent noses as well.

In Rome are two parks with busts of celebrities, who are all missing either their head or their nose.

Once I met an old man, who was repairing those noses. He told me, he was a professor in noses, and he answered to my questions:

Look, noses really tell me everything. By studying noses I'm able to get acquainted with their character, even with their lives. Some people presume it's the chin, but it is the nose.

An other time in Rome, I met an old man again. He was measuring some walls with a measuring-staff.

I was rather surprised since, there are a lot of other devices to measure walls and distances, which I told him.

There's nothing like handwork. I see, I answered, I think that you must know these walls and houses very well. As he turned, I noticed, he wore a small grey board and he had penetrating eyes.

Yes, he said, I knew them before I started measuring, but now I don't anymore.

Just then I realised, he looked like Lao Tsje.

This is Rome. Rome is the boundary between East and West. South of Rome, the East starts, and north of Rome, the West starts. This border-line now, runs exactly over the Forum Romanum. There's my house, this explains my life and my music.

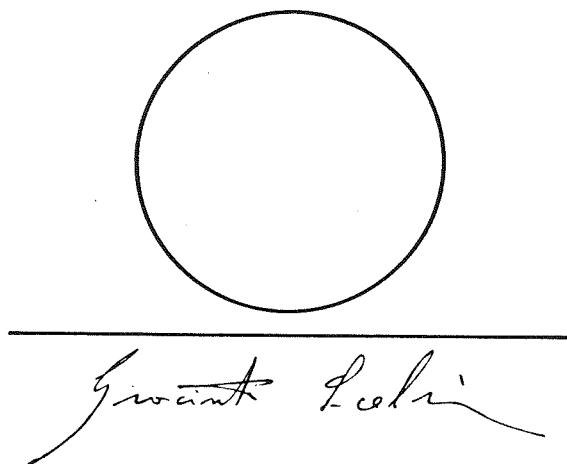
I don't think I have more to tell.

Tekening van Francesco Pennisi van het huis van Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi schrijft niet over zichzelf, noch over zijn werk. Een Chinees gezegde citerend zegt hij: 'degene die op zijn tenen gaat staan verliest gemakkelijk het evenwicht'. Hij stuurt dus ook geen foto's. Het hierbij afgedrukte symbool vertegenwoordigt hem en kan eventueel als zijn beeltenis worden gepubliceerd.

Technische verhandelingen over muziek zijn vreselijk vervelend voor het publiek. Soms suggereren ze fantasieën die bij het luisteren kunnen helpen, maar dat is subjectief. Er blijft dus niets anders over dan toe te horen en daarna te applaudiseren of te fluiten. Goedkeuring en afkeuring zijn geoorloofd.

Giacinto Scelsi



Op zoek naar de verloren klank

De muzikale werken van Giacinto Scelsi geven, hoewel zij veelal jaren na hun ontstaan in het openbare muziekleven doordrongen, aanleiding tot discussies die al sinds de Klassieke Oudheid gevoerd worden. De uitspraak *panta rhei* (alles is voortdurend in beweging) van Heraclitus werd door zijn tijdgenoten reeds als bedreigend ervaren. Men noemde hem dan ook 'de duistere'. Voorvechters van een zuiver verstandelijke benadering van de werkelijkheid worden er niet graag aan herinnerd dat zij ongrijpbaar is; is het streven naar ware kennis immers niet een poging om de ban van een als overweldigend en demonisch ervaren natuur te breken? De Pythagoreïsche leerstelling dat de kosmos naar het getal is ingericht heeft zijn fascinatie behouden sinds Plato hem uitbouwde tot een coherent filosofisch systeem. In de overheersende wereld- en muziekbeschouwing werden op basis van dit principe de empirisch gefundeerde theorieën van Aristoteles, Aristoxenos en andere denkers slechts gedeeltelijk verwerkt. In de Middeleeuwen begon men de leer niet alleen theoretisch uit te breiden maar ook in de praktijk toe te passen. Het gregoriaans offensief van de zevende eeuw, een van de grootste muziekpolitieke operaties uit de geschiedenis – verbreidde over Europa een uniforme, gecodificeerde, kortom rationele muziek. Voor eeuwen was het pleit beslecht: de (harmonische) relaties tussen de tonen vormden de zonzijde van de muziek; de wereld in zijn totaliteit, de substantie, de klank daarentegen haar duistere kant.

Als er al sprake is van een renaissance van de klank in de Europese muziek dan hebben de Italianen in deze tegenbeweging een belangrijke rol gespeeld. In de negentiende eeuw al was het toonsysteem door een aantal factoren onder druk komen te staan. Een daarvan was de buitengewone belangstelling voor de klank, die Berlioz en later Debussy aan de dag legden. Niettemin verliepen de ontwikkelingen die de twintigste eeuw inluidde schoksgewijs. Ronduit revolutionair was het pleidooi van Busoni voor een nieuwe esthetica van de vrij zwevende 'klinkende lucht' en niet minder hard kwamen de agressieve proclamaties van de Italiaanse futuristen aan, een bacchantisch onthaal van de geluiden uit het nieuwe industriële tijdperk. Hoewel muzikaal gezien niet erg bevredigend, waren de ruis-experimenten van de schilder Luigi Russolo van verstrekkende betekenis voor de muziek. Het is in het werk van zijn vriend Edgard Varèse – geboren uit Frans-Italiaanse ouders en leerling van Busoni – waar deze tendensen op zeer indringende wijze hun neerslag vonden. Varèse karakteriseerde zijn muzikale programma als 'de bevrijding van de klank'.

Het serialisme van na de Tweede Wereldoorlog, sterk geworteld in de tra-

ditie, is een poging tot inlijving van de klank door hem aan dezelfde rigoreuze controle te onderwerpen als de andere zogenaamde 'parameters'. De aritmetische uitgangspunten mogen dan in de loop der jaren danig zijn ondergraven, er wordt nog steeds en niet zonder allure aan de constructie gewerkt. Het IRCAM in Parijs is een imposante kathedraal van de nieuwe muziek geworden en de Stockhausen-toren van het serialisme reikt wel haast tot in de hemel.

De weg van Giacinto Scelsi heeft deze opwaartse spiraal echter niet gevolgd. In het werk van deze illustere Italiaan is de schaduwzijde van de Europese muziek in het volle licht komen te staan. Het systeem van een afstandelijke rationele controle werd in de jaren vijftig doorbroken om plaats te maken voor een subtiel sensorische, bijna organische binding met de wereld van de klank. De componist heeft als het ware de touwtjes van het constructieve werk uit handen gegeven en het oor te luisteren gelegd.

In *I presagi* doemt de nieuwe wereld als een schim op. Het uit drie delen bestaande werk is geschreven voor een bezetting van acht koperblazers en tenorsaxofoon, waaraan in het slotdeel slagwerk en 'geruis (als de wind)' worden toegevoegd. Zoals Varèse een opening naar de klank forceert, wordt hier het muzikale materiaal bevrijd uit de greep van het toonsysteem. Een opvallend verschil met Varèse is dat Scelsi in zijn latere werk veelvuldig gebruik maakt van kwarttonen en *glissandi*. Evenals het verloop van de toonhoogte is dat van dynamiek en timbres uiterst gedifferentieerd. In de partituur van *I presagi* worden een zestal dempers en twee graden van *vibrato* voorgeschreven. Het eerste deel verloopt volgens een proces van in elkaar grijpende melodische fragmenten die in verschillende stadia van ontbinding verkeren, nu eens zacht aangezet met het timbre van een of meer andere instrumenten, dan weer sterk gebundeld en tenslotte getransformeerd tot klankmassa. De bewegingen resulteren in een uitputtende instrumentatie van slechts twee tonen, waardoor deze als het ware met klank worden overladen. In het middendeel voltrekt zich vervolgens de ultieme concentratie: het toonsysteem is hier ineengeschrompeld tot een enkele toon. Met het oog op de wending die Scelsi's werk zal nemen is het profetische muziek, een orakelspreuk. Het raadselachtig geruis dat nu volgt (en waarin ook de blazers een aandeel hebben) versterkt het numineuze karakter van het werk, dat afstevent op een turbulente finale.

Met de *Quattro pezzi* voor kamerorkest wordt het gebied betreden, dat al in *I presagi* werd ontsloten. Elk van deze vier stukken is geconcipieerd op 'een enkele noot', zoals de titel met een mengeling van ironie en baldadigheid luidt. In werkelijkheid namelijk komt de noot als gefixeerde, numerieke waarde op losse schroeven te staan. Wij zijn hier ver verwijderd van het ingenieuze contrapuntische weefsel dat Henry Purcell construeerde in zijn gelijknamige *Fantasia upon One Note*. Bij Scelsi gaat de toonhoogte in de ruimte zweven. De toon stroomt als het ware in een toongebied en maakt wendingen, die we voordien alleen te horen kregen als 'nog-niet-muziek' aan het begin

van een concert. Ook worden die interferenties, die optreden wanneer meerdere tonen elkaar treffen in één toongebied, gewoonlijk vermeden, terwijl dit spel van aantrekking, afstoting en versmelting juist de muziek van Scelsi die typerende energie en radiatie geeft. Als *timbre* komt de toon in zijn werk tot leven als nooit tevoren. Het klankspectrum van één stationaire toon is, hoe complex ook, relatief stabiel. Het Scelsiaanse drama van verglijdende tonen daarentegen schept een klankuniversum van een oneindige spectrale rijkdom, waarin het geheel nooit gelijk is aan de som der delen en de wetten van oorzaak en gevolg niet gelden. Gefascineerd tast de componist in deze microkosmos de tendenties af, die tenslotte ook nog samenhangen met de articulatie, dynamiek en speelwijze van de tonen. 'Als een boventoon' stond al bij een noot in de partituur van *I presagi* vermeld. Het mimetisch componeren kan elke spectraaltoon metaforisch doen oplichten. Op dezelfde wijze kunnen periodieke patronen – het gehele continuüm van trillingen en *vibrati* dat Scelsi voorschrijft – klinken 'als zwevingen'. Koesterde Varèse al niet de definitie van muziek als 'de belichaming van de in de klank besloten intelligentie'? 'Su una nota sola' is een gigantisch *understatement*. Het reëel tot klinken komende *mysterium tremendum* tart elke beschrijving.

Scelsi heeft de exploratie van de binnenwereld van de klank in een groot aantal werken en met inzet van zeer uiteenlopende middelen voortgezet. Een zeer karakteristiek voorbeeld hiervan is *Hurqualia*, een vierdelig werk voor groot orkest. Dit orkest telt naast een uitgebreide batterij slagwerk drie elektrisch versterkte instrumentale groepen, waarvan de verschillende dynamische curves door een 'tweede dirigent' vanachter een paneel geregeld worden. In de permanent veranderende 'ééntonige' klankmassa's doen zich in het eerste deel plotseling krachtige erupties voor, die gepaard gaan met een signaalachtige, veelal verdubbelde melodiek en een onstuimige, obsessieve ritmiek. Ook in het derde deel is dit contrast aanwezig, maar door zijn vloeiende, omspelende lijnen heeft het een veel minder gespannen karakter. In het tweede en vierde deel wordt de toon relatief ongestoord afgetast. Het lijkt of de muziek van Scelsi in de loop van de jaren zestig langzaam in rustiger vaarwater terecht komt. De concentratie op de klank doet de geagiteerde uitbarstingen op de achtergrond raken. Dat is bijvoorbeeld het geval in *Anàgamin* voor twaalf strijkers en in *Anahit* voor viool en achttien instrumenten. Het contrast tussen solo en ensemble is in het laatste werk teruggebracht tot het domein van het timbre: de viool komt tevoorschijn uit de totale klank om er vervolgens weer in te verdwijnen. Ook *Aiôn*, een vierdelig werk voor orkest, heeft een overwegend meditatief karakter. De onophoudelijke fluctuaties in het harmonisch veld geven een iriserende werking aan de klank. Opvallend in *Aiôn* zijn de heel geleidelijke modulaties naar ver(der) verwijderde toongebieden: de toonexploraties zijn stadia geworden.

Het flexibele karakter van de strijkinstrumenten, die ondanks alle rationalisering in het Westen nooit van fretten zijn voorzien, stelde Scelsi in staat de sonore differentiatie maximaal op te voeren. Zijn produktie voor de onwrik-

bare piano daarentegen breekt aan het eind van de jaren vijftig abrupt af en pas jaren later gebruikt hij het instrument opnieuw, maar dan elektrisch vervoemd. Met zijn strijkkwartetten leverde Scelsi opnieuw een van de belangrijkste bijdragen aan het genre sinds de kwartetten van Bartók. Karakteristieke resonanties van het klankcorpus worden opgezocht door elke snaar zodanig te verstemmen, dat er uiteindelijk een ensemble van zestien timbres ontstaat. Elk van de snaren wordt steeds op één systeem genoteerd met een ongekend aantal aanwijzingen voor toonhoogte, dynamiek, articulatie en stokvoering: een stilistische diversiteit waardoor veel van de strijd om expressie en zakelijkheid in de muziek van de laatste honderd jaar is achterhaald. Het negentiende-eeuwse, subjectief geladen *espressivo* wordt in veel hedendaagse muziek angstvallig gemeden. In Bartóks *Vierde kwartet* staan *vibrato* en *non vibrato* echter al dialectisch tegenover elkaar; tenslotte gaan ze in de synthese van Scelsi naadloos in elkaar over. Bewegingen zijn de manifestatie van de *anima animans* in Scelsi's klanken.

Hô en *Taigaru* zijn voorbeelden van een nieuw type vocale muziek, waar toe bij sommige componisten, met name bij Varèse al aanzetten zijn te vinden. Dit soort muziek gebruikt geen tekst in de traditionele zin en kent diengevolge ook niet het probleem van woord en muziek. Zij speelt zich af in dat schemergebied van de taal, waar de klanken nog geen functionele, aan een object gebonden betekenis hebben. Het verloop van de klanken, die evenals sommige titels van Scelsi naar hun evocatieve eigenschappen zijn gevormd, is nauwkeurig vastgelegd. De stem belichaamt dus een klankstroom, waarin de fonetische curve verstrengeld is met de melodische lijn.

Het werk van Giacinto Scelsi verraaft duidelijk grote vertrouwdheid met sommige Aziatische culturen. Het verzinken in de klank en de elastische opvatting van de toon herinneren aan de muziek van India. Dit is niet het geval met de vreedzame coëxistentie van twee of meer tonen, die in elkaars nabijheid een welhaast tropisch zinderend klankbeeld veroorzaken. Die zwevende en zwevingen oproepende tonen treft men aan in de oude Koreaanse hofmuziek, evenals de soms ruwe vervorming van de toonkwaliteit en het *vibrato lentissimo 'pulsato molto'* dat in *Riti: I funerali di Carlo Magno (A.D. 814)* wordt voorgeschreven. Zo is er nog wel meer verre verwantschap te ontdekken. Maar van enig exotisch eclecticisme is bij Scelsi geen spoor te bekennen. Ook in dit opzicht betoont hij zich een erfgenaam van Debussy en Varèse. De introspectie van de klank vereist tijd en concentratie. Het gevaar van verslapping ligt op de loer. Desondanks weet Scelsi zijn poëtische beeld in menig werk vast te houden en zeeën van tijd te omspannen. Een kenmerk van de ware meester.

De excentrische positie van Scelsi's scheppende arbeid is niet de neerslag van een vlucht naar het Morgenland, maar van een radicale esthetische vernieuwing, een *Umwertung aller Werte* van de Europese muziek. Hij gebruikt westerse instrumenten, noteert met seismografische precisie en bedient zich van alle technische middelen die de twintigste eeuw biedt – inclusief elektro-

nische – maar heeft zich aan het dictaat van rationele beheersing onttrokken. Een stille revolutie. Zonder martiaal machtsvertoon doet hij met grote schoonheid de westerse toonkunst op haar grondvesten schudden. Volgens Lao Tse's methode van de geheime verlichting zegeviert het zwakke over het sterke door hetgeen men wil verzwakken eerst sterk te laten worden. Geen componist heeft de toon zo'n kracht gegeven, geen componist ook heeft zijn macht zo gebroken. Zo heeft Scelsi de westerse muziek nieuw leven ingeblazen. De speurtocht naar de verloren klank heeft hem echter steeds verder van de hoofdstroom van de westerse cultuur afgeleid. Het rijk van Scelsi ligt in dat nog betrekkelijk ongerept gebied, aan gene zijde van de heersende geluidswereld die langzaam oprukkend de hele wereld koloniseert. De essentie ervan houdt de mensheid nu in de hand: de pieptootjes van het zakrekenmachientje, een volkomen afgestroopt universum van maat en getal.

Henk de Velde

Giacinto Scelsi: Energie in de klank

Om zichzelf en ons te bevrijden heeft Giacinto Scelsi zich veel ontzegd: in de eerste plaats het snelle succes van een maatschappelijke carrière, Scelsi heeft er nauwelijks belangstelling voor. Wat hem interesseert is de energie die schuilt in het binnenste van de klank. Zelf zegt hij: 'Wie niet in het innerlijk, het hart van de klank doordringt is misschien wel een voortreffelijk vakman, maar een echt kunstenaar, een waar musicus zal hij nooit zijn.' Zo'n hard oordeel sluit zeer veel componisten van naam en faam uit.

Dit is in het kort het probleem: als zijn muziek werkelijk waardevol en belangrijk is, dan moet men 90% van het werk van zijn tijdgenoten beschouwen als nutteloos. Daarom boezemt Scelsi angst in: hij kleedt de 'keizers' van de hedendaagse muziek uit tot zij naakt, spiernaakt zijn. Ook zijn muziek maakt bang, omdat zij ongehoorde oerkrachten vrijmaakt en zelfs in staat is de klankwereld door atoomsplitsing van de klank op te blazen!

Zulke krachten ontketent Scelsi in alle stilte, rust en bescheidenheid. Zijn muziek is meestal zacht en vraagt zelden om een grote bezetting. Hij legt er steeds opnieuw de nadruk op dat hij geen componist is in de traditionele zin van het woord, maar een tussenpersoon, een bode, een 'besteller van brieven' tussen twee werelden.

Met Scelsi begint inderdaad een volledig nieuwe manier van muziek maken, zoals men in het Westen nog niet kende. Slechts zeer weinig componisten uit de twintigste eeuw voldoen aan zijn hoge standaard: Debussy natuurlijk, Varèse, Ives, de Ligeti van de jaren zestig, componisten van de Tweede Weense School met enkele zeer belangrijke werken (Bergs en Weberns opus 6, Schönbergs opus 16), recenter vooral Xenakis en Radulescu...

Tot aan het eind van de jaren vijftig waren er als alternatief voor het seriële dwangbuis maar weinig uitwegen die niet terugvoerden naar het verleden. Toen kwam in 1960/'61 de schokkende ontdekking van *Apparitions* en *Atmosphères* van Ligeti. Maar weinigen wisten in die tijd dat Friedrich Cerha met zijn orkestcyclus *Spiegel* al soortgelijke resultaten had bereikt, omdat deze stukken pas zo'n tien, twaalf jaar na hun ontstaan werden gepubliceerd en gespeeld. En al helemaal niemand wist dat er een componist was die hetzelfde pad op een veel radicalere wijze was ingeslagen – en dat al enige jaren eerder: Giacinto Scelsi.

Wij weten meer over de meest afgelegen melkwegstelsels dan over hetgeen zich een paar kilometer onder onze voeten afspeelt. Eén ding zien wij steeds over het hoofd: vooruitgang richt zich ook naar binnen. In de muziek wil dat zeggen onderzoek van het innerlijk van de klank; iets dat net zo goed een verschrikkelijke, onuitputtelijke energie kan ontketen.

In de twintigste-eeuwse muziek tekenden zich steeds duidelijker twee hoofdstromingen af, de dialectisch-structuralistische en de metafysisch-biologische richting. Bij de eerste richting gaat het om het organiseren, het steeds verschillend combineren van elementen. De aard van de elementen doet daarbij op zich niet echt ter zake. In sommige gevallen is de kwaliteit van de elementen, van het materiaal, zelfs onbelangrijk of in ieder geval ondergeschikt aan het organiseren. Ik zie in deze richting niet te slechten hindernissen. Er zijn namelijk grenzen aan ons vermogen om wat gehoord wordt te analyseren en te verklaren.

De metafysisch-biologische of organische richting onderzoekt nieuwe klanken. Sinds Debussy is bekend dat deze stroming aansluit op al veel langer op de klank gerichte buiten-Europese muziekculturen. Via het onderzoeken van nieuwe klankmiddelen moest dit spoor wel leiden naar de onderzoeken van de klank zelf, dat wil zeggen van het innerlijk van de klank en daarmee werd het stadium bereikt van het *spectrale* componeren. Er is geen componist die de stap van het concept van de *toon* – dat de westerse muziek tot dan toe had beheerst – naar het concept van de *klank* radicaler heeft gezet dan Scelsi.

Het seriële denken bracht de autonomie tot stand van de verschillende parameters van de klank. Het spectrale componeren – de exploratie van het innerlijk van de klank – leidt precies in tegenovergestelde richting: die van versmelting en synthese van de parameters. De grenzen tussen toonhoogte en toonduur, tussen toonsterkte en klankkleur worden opgeheven; er worden nieuwe categorieën ingevoerd als gladheid/ruwheid, dichtheid en ruimtelijkheid van de klank. Het seriële denken handhaaft punten en lijnen, in het spectrale denken is iedere toon een klank op zichzelf en heeft de toon dimensies als diepte en volume. Hij kan en moet in deze bestanddelen gesplitst worden.

Al in het begin van de jaren vijftig zette Scelsi zijn eerste schreden op het nog onontgonnen terrein van het spectrale componeren. Hij was met het seriële componeren in een impasse geraakt. Dat hij vertrouwd was met de oosterse cultuur – zowel met de muziek al met de denkwereld ervan – hielp bij het nemen van deze beslissing. Niet voor niets zegt hij dat zijn huis in Rome precies op de grens ligt tussen oost en west.

Voor Scelsi is een klank een levend wezen met een oneindig complex en verfijnd organisch bestaan; een levend en dus vooral *beweeglijk* wezen. Hij haalt in dit verband graag de volgende zin aan: 'De klank is de eerste beweging van het onbeweeglijke' en voegt daar aan toe: 'dit is het begin van de schepping.' In rust is de klank bolvormig, maar door zijn dynamiek kan hij elke vorm aannemen en wordt daardoor meerdimensionaal. In het innerlijk van de klank schuilt oneindig veel *energie*, niet alleen energie in natuurkundige zin, maar ook geestelijke energie, kortom scheppende *kracht*. De klank leeft en beweegt, hij *verplaatst zich* in de ruimte; hij *trilt* als plasma, heeft diepte en dikte; hij is in ruimte onbegrensd, zelfs wanneer we daar maar een klein gedeelte van kunnen zien. De componist onderzoekt de klankruimte. Het ge-

deelte wat we horen in zijn compositie is te vergelijken met wat we zien in de lichtbundel van een schijnwerper. Dat we verder (lager, hoger, harder, zachter...) niets kunnen horen betekent echter geenzins dat de klank daarbuiten niet bestaat. Het *trillen* binnen de bolvormige klank wordt door clusters, trillers, tremoli, glissandi, verschillende speelwijzen en contrasten tussen ruwheid en gladheid waarneembaar gemaakt. In de eerste plaats manifesteert het trillen zich echter door het snelle, brede vibrato, dat het spoor van een toonhoogte verbreedt van een straal tot een bundel. Horatiu Radulescu werkte in deze richting verder en ontwikkelde op basis hiervan zijn theorie van de 'Narrow Frequency Band' (NFB).

Tussen toonhoogten bestaan er bijgevolg geen grenzen, ook niet tussen micro-tonen. Henk de Velde heeft, zinspelend op Adorno's uitspraak over Alban Berg, Scelsi eens *de meester van de nog kleinere overgang* genoemd. Inderdaad is zijn muziek niets *dan* overgang; het begrip verliest in de context van een continuüm zelfs iedere betekenis. Net zo min als toonhoogten worden bij Scelsi ritmiek, dynamiek, klankkleur of grote vorm op welke wijze dan ook *gearticuleerd*. Toch kan men zijn muziek geenszins *vormloos* noemen. Ik geloof trouwens dat zoiets als vormloosheid helemaal niet bestaat. Dat een structuur zich onttrekt aan onze formele indelingsdrang betekent nog niet dat de structuur geen vorm heeft. Tussen wiskunde en biologie gaapt geen kloof, het is hoogstens een verschil in schaal. Het onderzoek naar de vormstructuur in de biologie leidt naar het microscopisch kleine, ja zelfs naar de oneindig complexe structuren van de *organische* chemie.

Als wij Scelsi's rijke en belangrijke oeuvre van zuiver eenstemmige composities even buiten beschouwing laten en ons beperken tot wat hij geschreven heeft voor ensemble, koor of orkest, dan biedt zijn muziek toonhoogten, maar geen melodie; toonduren, maar geen gearticuleerde, regelmatige, metrische ritmiek; veel samenklanken, maar geen polyfonie of harmonie in de traditionele zin van het woord; evenzoveel spanning en ontspanning wat betreft dynamiek en klank, maar geen overzichtelijke vorm of tot modellen herleidbare structuren. Juist in dit opzicht sluit de muziek van Scelsi nauw aan bij de werkelijkheid van het universum, bij de eeuwige en onuitputtelijke voorbeelden die de natuur ons biedt.

De toekomst van de kunst en op de eerste plaats die van de muziek ligt in een zich volkomen aanpassen aan de werkelijkheid van de natuur met haar onvoorstelbare rijkdom aan vormen en structuren. En het geheim van de muziek van Scelsi heet *energie*.

Zijn voorliefde voor polariseren rond een enkele toonhoogte deelt Scelsi met Egard Varèse die, hoewel een generatie ouder dan Scelsi, al op zijn manier met kracht de in de klank sluimerende *energie* ontketende. Als erfgenaam van Varèse noemt men in dit opzicht gewoonlijk Xenakis. Dat klopt ook: van alle levende componisten bewondert Scelsi tegenwoordig Xenakis het meest. Horatiu Radulescu – de stoutmoedigste en meest radicale voortzetter van de richting van 'de levende klank' van het klinkende *plasma* – uit

op zijn beurt zijn bewondering voor Scelsi en Xenakis.

Alle parameters van de klank kunnen in laatste instantie tot één enkel begrip, tot de *tijdsduur*, worden teruggebracht. Want wie trilling zegt, zegt tijd. Het grote mysterie, de grote paradox is nu, dat juist deze ene parameter van de klank, de *tijd*, de enige is die ook buiten de klank bestaat. In tegenstelling tot toonhoogte, luidheid, klankkleur enzovoort is de tijd ook visueel, ook met het intellect waar te nemen. Sommige van de meest ingewikkelde en boeiende voorbeelden van tijdsstructuren in de natuur zijn van visuele en niet van akoestische aard. Ons bewustzijn van tijd is veel relatiever en subjectiever dan de wijze waarop wij een van de andere parameters beleven: er is de tijd van de bacterie, de tijd van de mens, van de planeet, de tijd van het universum en er zal een einde der tijden zijn, terug in de eeuwigheid van God.

Ik maak graag de vergelijking met een rivier. Al naar gelang de omgeving stroomt zij langzaam of snel, soms zelfs met verschillende snelheden op het zelfde moment, wanneer men de stroming langs de oever vergelijkt met die in het midden van de rivier. De verschillende snelheden creëren zo een indeling van de tijd, een ritme, maar dan wel een vlak ritme zonder puls of articulatie. Wanneer de rivier echter een paar maanden per jaar bevroren is, dan hebben wij te doen met een gearticuleerd ritme met een puls, dat zich evenwel afspeelt op de tijdschaal van een planeet en door ons niet kan worden waargenomen. De muziek van Scelsi gedraagt zich in haar naadloze, ongearticuleerde continuïteit als een klinkende rivier, of beter als een klinkende sterrenevel; of men kan zijn muziek vergelijken met een bewolkte lucht, waarin wolken van verschillende dichtheid zich met wisselende snelheden in allerlei richtingen verplaatsen.

Scelsi's muziek beweegt zich buiten de tonaliteit en gangbare stemming en toch klinkt zij nooit agressief of dissonerend. Zij speelt zich namelijk af in het gehele spectrum dat alle boventonen – ook de gemakkelijkst waar te nemen eerste boventoon – omvat. In dit boventoonspectrum ligt de toekomst, de echte, nieuwe consonantie.

In het eindeloos zweven van haar klinkende sterrenevels leidt de muziek van Scelsi soms tot toevallige ontmoetingen, voorbijgaande momenten waarin consonanten, ja zelfs gewone drieklanken te horen zijn. Het is alsof de wolken plotseling ruimte maken voor de zon om in al haar helderheid te schijnen en zich dan weer geleidelijk samen trekken.

In het Scelsi-nummer van de reeks *Musik-Konzepte* heeft Martin Zenck het over de kern en de schil van de klank. Dit brengt ons weer bij het concept van atoomsplitsing van de klank als een bron van onbegrensde energie. Door een onmerkbaar verglijden kan de schil van een klank de plaats innemen van de kern van een volgende klank: steeds weer het idee van bewegingen aan een rand die gemakkelijk tot midden kan worden, om dan aan de andere kant van dat midden opnieuw rand te worden.

Algemeen wordt de plasma-achtige, biologische muziek van Scelsi *statisch*

genoemd in tegenstelling tot de dynamische, gesticulerende dialectiek van de muziek die gebaseerd is op het combineren en variëren van elementen. Dit zou ik willen bestrijden. De dynamiek van Scelsi's muziek ligt in de klinkende materie zelf. Zijn muziek is een onophoudelijk stromen van energie. Daartegenover is de punctuele muziek kunstmatig, de energie van dit soort muziek komt mij voor als van buiten opgelegd.

Het gebruikelijke beeld van een 'muziek van het *zijn*, van een *toestand*' (Scelsi en anderen) tegenover een 'muziek van de *actie*, van de *daad*' (het serialisme en aanverwante stromingen) zou ik willen vervangen door een mijns inziens meer nauwkeurig idee: de muziek van Scelsi is niet zozeer muziek van het *zijn*, maar veeleer muziek van het *worden*. Haar onbegrensde energie ontstaat uit organische groei, uit voortdurende, ononderbroken metamorfose, kortom juist uit *worden* in plaats van uit *zijn*. De exploratie van het oneindig kleine raakt aan de eeuwigheid van de opgeheven tijd. Het oneindige en het eeuwige: de muziek van Giacinto Scelsi brengt ons nader tot de oorsprong van alle energie en alle leven, nader tot God.

Harry Halbreich

Voetnoot voor het Nederlandse publiek: in dit artikel komen onder andere Varèse en Xenakis ter sprake. Ook Nederland kende een dapper strijder voor de bevrijding van de vitale energie in de klank, Matthijs Vermeulen.

De betekenis van muziek

Het is gebruikelijk concertbezoekers en radioluisteraars in een programma-toelichting wat aanwijzingen te geven over de esthetiek of de techniek van een onbekend werk. Het publiek, dat op deze manier iets te weten is gekomen over de stijl en de achtergronden van het werk – klassiek, romantisch of modern – is daar kennelijk tevreden mee en daarmee is het bestaansrecht van deze toelichtingen ruimschoots aangetoond. Omdat muziek enerzijds bestaat uit klank en anderzijds, zoals trouwens iedere kunstvorm, een projectie is van beelden of gemoedstoestanden, zegt het bijna niets als de vorm of de architectuur van een werk ontrafeld wordt, als men praat over het diatonische of chromatische karakter, over akkoorden, harmonieën, polyfonie, atonaliteit of polytonaliteit. Evenmin dragen algemene opmerkingen over de 'nobeles en diepe gedachten' van de componist, zijn 'natuurlijkheid', zijn 'aangrijpende accenten', zijn 'spontaniteit' of 'verstandelijkheid', bij aan een werkelijk begrip van het werk. Welk verband kan het publiek leggen tussen deze gevoelsmatige omschrijvingen en de technische uitleg? In welk opzicht is het tweede een resultaat en een weergave van het eerste? Zonder de waarde van veel geschriften over muziek of musici te onderschatten en de studies over de bron van hun inspiratie en hun intieme gevoelens teniet te doen, vind ik de daarin geboden interpretaties om de hierboven genoemde redenen meestal onbevredigend. Zolang men de verbanden die de basis vormen voor het begrip van alle muziek – of die nu oud of nieuw is – niet heeft onderkend en aangetoond, lijkt iedere poging om de werkelijke betekenis van een compositie te achterhalen uitzonderlijk moeilijk. Met verbanden bedoelen we de relaties tussen de elementen waaruit de muziek bestaat en de verzameling van beelden die door de componist geprojecteerd worden in het klankmateriaal. De huidige kennis staat toe deze relaties aan te tonen en te komen tot een exacter en objectiever begrip van de muziek.

Zonder te pogen een samenvatting te geven van het onderzoek dat de moderne psychologie naar scheppende activiteit of verbeeldingskracht verricht heeft, kan men vier primaire elementen onderscheiden waarmee de mens deelneemt aan het universum: ritme, affectiviteit, intellect en psyche. Het wezen van deze primaire krachten kennen we niet, maar ze lijken in onderbroken vibraties van variabele snelheid door de mens te stromen. Met zijn zintuigen neemt de mens een groter of kleiner deel van deze vibraties waar en herkent of identificeert ze als sensaties, emoties, gemoedstoestanden of als beelden. In werkelijkheid zijn het slechts virtuele beelden. Dit geldt overigens ook voor dat deel van de vibraties dat niet herkend of geïdentificeerd wordt en zelfs voor dat deel dat niet geregistreerd wordt. De vibraties kun-

nen namelijk soortgelijke gemoedstoestanden teweegbrengen en elk moment van het onderbewustzijn in het bewustzijn overgaan.

Het is daarom niet onjuist de term *beeld* toe te passen op de muziek. Als muziek niet identificeert of definieert omdat ze niet door de zeef van het intellect gaat, drukt ze toch een deel uit – en misschien wel het grootste deel – van de beelden die de scheppende krachten in het bewustzijn oproepen.

Alvorens de verschillende categorieën van beelden nader te beschouwen, kunnen we vaststellen dat deze uitsluitend worden voortgebracht en uitgedrukt door de vier hierboven genoemde elementen.

In iedere kunstuiting vindt men terug dat de scheppende krachten zich in de meest uiteenlopende verschijningen manifesteren. Beperken we ons tot de muziek dan kunnen we zeggen dat ritme, affectiviteit, intellect en psyche tot uiting komen en gerealiseerd worden in het ritme, de melodie, de constructie of architectuur en in de harmonie.

Het ritme – dat men in zijn essentie kan definiëren als een afwisseling van schokken – is muzikaal gesproken een afwisseling van klank en stilte; het is tevens de oerimpuls: zonder ritme geen leven, geen kunst. Het is denkbaar dat in de allereenvoudigste vorm van organisch leven één of meer van de andere elementen ontbreken: de afwezigheid van het ritme, van de 'levensklop' is echter onvoorstelbaar. Dit is de reden dat het ritme in de muziek tot op zekere hoogte onafhankelijk van andere elementen kan bestaan (bij voorbeeld een ritme geproduceerd door het herhaaldelijk en zonder begeleiding slaan op een trommel, een stuk hout, een gong). De ritmische taal is dan de expressie van diepere ritmes die plotseling opduiken vanuit de vitale energie. Maar het ritme drukt ook de 'subjectieve' beleving van de tijd uit. Terwijl het ritme dus de eerste voorwaarde is voor het bestaan van de mens of van een kunstwerk, verbindt het door zijn eigenschappen tevens de persoonlijke en relatieve tijd van de scheppende kunstenaar en de door hem opgeroepen beelden met de kosmische duur van de tijd, de absolute tijd. Het is duidelijk dat een intellectuele constructie, een willekeurige aaneenschakeling van ritmische cellen niets meer te maken heeft met de ware aard van het ritme: een essentiële fysieke, voortstuwende kracht.

De melodie is de expressie van de affectiviteit. Ze is ouder en in zekere zin eenvoudiger dan de harmonie en drukt de emotionele reacties uit waarvan de mens zich – na die van de ritmische orde – het meest direct en het gemakkelijkst bewust is. Ik bedoel met emotionele reacties, reacties die tot het gebied van de affectiviteit behoren. Deze affectieve emoties zijn veel rechtstreeks en hebben een duidelijker causaal karakter dan emoties die voortkomen uit het verstandelijke en het psychische areaal. Melodie zonder ritme is ondenkbaar: zoals het affect de puls van het leven nodig heeft, zo heeft de melodie de bezieling van het ritme nodig.

De harmonie geeft uitdrukking aan het element psyche. Het gaat hier natuurlijk niet om de '*harmonie*' die voortkomt uit de ontmoeting van twee of meer melodische of ritmische lijnen.

Akkoorden en combinaties die bewust gevormd worden door middel van de *harmonieleer* of het contrapunt maken deel uit van de intellectuele constructie en zijn dus geen rechtstreekse en werkelijk psychische uitingen. Harmonie is de expressie van vagere, moeilijker te identificeren beelden. Dit zijn bovendien beelden die onverwacht naar boven komen en verwarring stichten, niet alleen omdat het droomachtige beelden of beelden van zuiver psychische aard zijn en nogal makkelijk herkenbaar, maar ook omdat het vaak sensaties en beelden zijn van ritmische en affectieve aard die ooit zijn opgeslagen in het onderbewuste en daaruit later weer naar boven komen als resultaat van resonantie of van niet te controleren wederzijdse beïnvloeding. Deze beelden komen dus niet alleen onverwacht en verwarrend naar boven in de tijd maar ook in de ruimte, dat wil zeggen in hun vorm. Met andere woorden: als affectieve beelden beschouwd kunnen worden als directe beelden, dan zijn de psychische beelden indirect.

Het intellect komt tot uitdrukking in de architectuur. Als element van identificatie herkent het, legt het verbanden en tendeeft zodoende, door opeenvolgende rationale handelingen, naar een constructie en hierdoor naar een architectuur. Dit intellectuele element kan dus – net als het ritme of de harmonie – tot op zekere hoogte onafhankelijk van andere elementen optreden. Met behulp van louter rationale operaties kan uit een ritme of een willekeurig gegeven een constructie, een architectuur worden afgeleid door namelijk tussen de geïdentificeerde objecten steeds weer nieuwe verbanden te leggen die vervolgens karakteristieke, mentale bewerkingen ondergaan, eigen aan het intellect. Dit gebeurt hetzij door van te voren opgestelde schema's op deze objecten toe te passen, hetzij door constructies te maken die gebaseerd zijn op fysieke wetten of imitaties daarvan. Het zou dus mogelijk moeten zijn grootse architectonische bouwsels te ontwerpen die de integrale uitdrukking van het intellectuele element belichamen.

Als de vier genoemde elementen afzonderlijk te herkennen en te analyseren zijn dan is het evident dat er geen duidelijke scheiding of breuk tussen hen bestaat. Sterker nog, men constateert een voortdurende interferentie, wederzijdse afhankelijkheid en beïnvloeding.

We hebben gezegd dat het ritme tot op zekere hoogte onafhankelijk van de andere elementen kan bestaan. In werkelijkheid produceert één enkele toon al een serie boventonen die in zekere zin een melodisch element in zich hebben. Daar komt nog bij dat door intensiteitsverschillen binnen een klank toonhoogteschommelingen ontstaan, die interfereren met het melodische element, waardoor een andere verhouding ontstaat. Zodra een ritme niet meer op één zelfde noot wordt geslagen ontstaat er een weliswaar rudimentaire, maar waarneembare melodie (denk bijvoorbeeld aan twee trommels van verschillende grootte). Tegelijkertijd vormen de respectievelijke boventoonreeksen door het kruisen en bij elkaar komen van melodielijnen een soort polyfonie. De klanken die hierdoor ontstaan veroorzaken opnieuw interferenties tussen het ritme en de andere elementen. Ook manifesteert het

ritmische element zich niet noodzakelijkerwijs integraal: hoewel het de grondslag vormt voor de werkzaamheid van elk ander element, kan het ondergeschikt lijken aan de affectiviteit, het intellect en de psyche. In dat geval verliest het ritme zijn ware karakter, betekenis en kracht; maar door de eerste impuls van de ritmische oercellen en in zijn hoedanigheid van 'subjectieve' tijd legt het ritme in ieder geval een onontbeerlijke basis voor de expressie van de andere elementen.

Ook tussen het melodische element en de andere kunnen alle mogelijke evenwichtsverhoudingen bestaan. Wanneer de affectieve expressie nauw gerelateerd is aan het meer fysieke gebied of hier een onderdeel van wordt, smelten het melodische interval en de ritmische energie samen en lijken gelijkwaardig te worden. Benadert het daarentegen het intellectuele of psychische vlak, dan maken de melodische intervallen zich tot op zekere hoogte los van de ritmische energie en resulteren soms in geheel op zichzelf staande melodielijnen, zoals ook de menselijke emotie onafhankelijk van het leven kan optreden. De aard van de melodie laat dus oneindig veel schakeringen toe: een heel spectrum dat zich uitstrekt van de affectieve expressie die het intellectuele en het psychische element het meest benadert.

De wederzijdse beïnvloeding van melodie en harmonie is natuurlijk ook aanwijsbaar in de relatie tussen melodie en ritme: iedere melodie vormt akkoorden of harmonieën en elk akkoord bevat op zijn beurt een melodie. Daar komt nog bij dat een melodie meestal een harmonie suggereert, haar als het ware oproept (zoals uit harmonieën melodieën naar boven schijnen te komen). Het verband tussen harmonie en melodie komt dus overeen met het verband tussen affectieve en psychische emoties. Er zijn nog subtielere verbanden die te maken hebben met associaties van beelden. De wetten waarvan deze associaties en overeenkomsten zijn onderworpen kennen we niet, maar het resultaat lijkt een transpositie van taal te zijn.

Deze hele scala van verbanden bestaat ook tussen het ritme en de harmonie. Aangenomen dat ritme de basis vormt voor iedere activiteit – het is immers de oerimpuls – dan is de harmonie daar minder aan onderworpen dan de melodie. Hetzelfde zien we ook bij de menselijke psyche die minder dan de affectiviteit afhankelijk is van fysiologische activiteit. De harmonie bergt het ritme in zich en als een akkoord op het eerste gezicht onafhankelijk van het ritmische element lijkt op te treden, komt dat doordat men uit het oog verliest dat het hier gaat om een uiting van psychische beelden die gerelateerd zijn aan de 'subjectieve' tijd. Maar door de aaneenschakeling van de harmonieën in de tijd wordt de hele scala van mogelijkheden en verbanden opnieuw zichtbaar. Wanneer de psychische beelden het fysiologische, aardse gebied benaderen, of als ze samensmelten met beelden die uit het ritmische element zijn opgekomen, ziet men harmonie en ritme beurtelings domineren of in karakteristieke opeenstapelingen verschijnen. Wanneer echter de beelden volledig psychische aard zijn kunnen de akkoordverbanden of klankgroepen geheel van hun energie ontdaan lijken. Ze staan dan

losser van het ritme dan de melodie ooit kan zijn. In dat geval komen de harmonie – door haar karakter – en het ritmische principe weer samen in de 'subjectieve' tijd.

De betrekkingen tussen harmonie en melodie zijn niet minder subtiel. Als de psychische beelden het affectieve element benaderen, valt er een infiltratie van het melodische element in de akkoorden te bespeuren die zich zowel in hun samenstelling als in hun opeenvolging manifesteert. Als daarentegen de psychische expressie volledig is, dat wil zeggen als ze voor zover dat mogelijk is op zich zelf staat, lijkt de harmonie zich zowel van de ritmische energie als van de melodie los te maken. Dan schijnt de samenstelling van haar klankgroepen en hun opeenvolging en aaneenschakeling volledig irrationeel te zijn.

De relatie tussen het intellect en de andere elementen wordt gekenmerkt door dezelfde voortdurende wederzijdse beïnvloeding, die we hebben aangevoeld tussen ritme, melodie en harmonie. Alle evenwichtsverhoudingen worden mede bepaald door deze elementen.

De variabele intensiteit van het aandeel of de interventie van het intellectuele element komt tot uiting in de rol die de architectuur in een kunstwerk speelt, of omgekeerd, in de mate waarin de andere elementen zich manifesteren. Dat wil zeggen, de mate waarin hun taal zich los heeft gemaakt van de intellectuele zeef en de rationele elementen. Als het ritme of de psyche de dominerende elementen zijn (en dat is bij de meeste kunstuitingen van deze tijd het geval), dan lijken de architectuur en elke intellectuele constructie op de tweede plaats te komen. De beelden worden dan geprojecteerd zonder de zeef en de bewerkingen van het verstand ook zelfs maar gepasseerd te zijn. In het meest extreme geval behouden deze beelden dus hun eigen beperkingen en eigenschappen of deze nu logisch of onlogisch zijn. In dit geval blijft de rol van het intellect beperkt tot het identificeren en vaststellen van verbanden en het ontwikkelen van methoden die het optreden en de realisatie van de andere elementen mogelijk maken. Dit zijn functies waarbij het intellect zich slechts ten dele waarmaakt, maar die tot zijn gebied behoren en de basis vormen van zijn activiteit. Want het intellect zoekt van nature naar de constructie, naar het 'systeem', naar de architectuur.

Men kan natuurlijk blijven luisteren naar muziek, haar mooi vinden of niet, haar begrijpen en interpreteren zonder zich te storen aan de wezenlijke betekenis van de compositie. In dat geval lijkt me iedere uitleg van de muziek overbodig – misschien met uitzondering van de descriptieve muziek – omdat ze door haar aard vanzelf inwerkt op het gevoel van de luisteraar. Maar wil men tot een objectiever begrip van de mens komen, en zich dus niet beperken tot intuïtieve impressies, maar nauwgezet onderzoek doen naar het menselijk functioneren om een exactere interpretatie aan zijn meest uiteenlopende handelingen te kunnen geven, dan is ook een exactere kennis nodig van de artistieke uitingen die leidt tot het objectieve begrip van hun wezen en hun werkelijke betekenis.

Tot besluit zei opgemerkt dat iedere kunstvorm – of het nu gaat om verbale of muzikale vormen of om beeldende kunst – slechts de projectie is van beelden die voortgebracht zijn door de primaire elementen. Door een kunstwerk op deze elementen te analyseren worden de creatieve impulsen blootgelegd waaraan de artiest in het kunstwerk vaste vorm heeft gegeven. De schommelingen in intensiteit van elk der primaire elementen zijn er de oorzaak van dat hun onderlinge evenwichtsverhoudingen steeds veranderen. Iedere keer bepaalt een ander evenwicht een unieke menselijke oriëntatie waardoor verschillende artistieke uitingen ontstaan. Met andere woorden ieder werk, elke esthetiek, iedere kunstvorm wordt bepaald door de projectie van beelden die voortkomen uit het specifieke evenwicht tussen de vier primaire elementen.

Vanuit dit oogpunt moeten niet alleen de uitdrukkringskracht en de karakteristieken van de afzonderlijke kunstwerken onderzocht worden, maar ook die van elke algemene of collectieve richting in de loop van de evolutie van de kunst.

Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi:

*‘Over een paar jaar zul je Brahms schitterend,
maar absoluut overbodig vinden’*

In het begin van de zeventiger jaren speelde de scene van veel van de meest opwindende manifestaties van de Italiaanse avant-garde zich af in een klein krakkemikkig basementtheater in een van de arbeiderswijken van Rome. De artistieke elite was daar voortdurend aanwezig om de theatrale en muzikale gebeurtenissen die daar op het scherp van de snede plaatsvonden mee te maken. Op een zeker moment repeteerde ik daar voor een concert met muziek van de ‘Weense’ school, toen er een kleine man binnenkwam, die eigenlijk alleen omschreven kan worden als een berg van bont. Hij slofte snel met zeer kleine pasjes op me af, en twee uiterst lichtblauwe ogen doorboorden me vanonder een Russische kozakkenmuts. De eigenaar van dit alles vroeg: ‘Speel je goed liefde?’ Ik antwoordde: ‘Maestro, u hebt ongeveer één minuut om dat zelf te beoordelen, aangezien Webern niet veel langer duurt.’ Ik geloof dat ik het goed deed want kort daarna bekeek ik zijn partituren in z’n stoffige, roze appartement.

Muziek als die van Scelsi had ik nog nooit eerder onder ogen gehad: bezeten, intens, emotioneel en zeer sterk. Hij daagde me uit dingen te spelen die vele anderen voor technisch onmogelijk hielden, en ik raapte de handschoenen op. Dit werd het begin van een levenslange vriendschap. Een aantal weken werkte ik aan niets anders dan zijn muziek. ‘Liefde, op dit moment ben je een *Boccherini*- en Brahms-speler, maar over een jaar zul je veranderd zijn en zul je deze werken schitterend, maar absoluut overbodig vinden.’ Toen ik na weken studeren hem eindelijk durfde voor te spelen, bevond ik me in een staat van diepe depressie en had zelfs nachtmerries. Zijn reactie was echter: ‘Je begint deze werken te begrijpen, want het tweede deel is een dodenmars.’

De hele hete lente van Rome werkten we door in zijn kleine appartement dat uitziet op de Palatino-heuvel. Eens vroeg hij me het voor mij meest kostbare voorwerp in zijn kamer aan te wijzen, een ruimte gevuld met Chinees porselein, ivoeren beeldjes, relikwieën uit India etcetera. Ik koos twee schitterende schilderijen van Dali, ingelijst in de vorm van een mannen- en een vrouwenhoofd. In reactie daarop zei hij dat zijn keuze het schilderij in de vrouwenlijst zou zijn aangezien daarin, in tegenstelling tot het meer gevulde schilderij in de mannenlijst, alleen maar lucht met een paar wolken te zien was. Hij gaf toe dat deze schilderijen inderdaad heel bijzonder waren, maar voor Scelsi was het meest kostbare voorwerp in zijn kamer ongetwijfeld een bijna amorf, gezichtsloos, zeer oud Tibetaans boeddhabeeldje.

Toen de repetities bijna afgelopen waren, gingen we tapes met zijn muziek beluisteren en spraken we, terwijl het schemerig begon te worden, urenlang over muziek, filosofie en religie. Nu, ruim 14 jaar later, lijkt het bijna op een

* Oorspronkelijke titel: *Le sens de la musique in Suisse Contemporaine* no. 1; Lausanne, januari 1944.

hyperromantisch beeld dat nu ontstaat, maar zo ging het werkelijk: van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat repeteren, luisteren, musiceren en discussiëren.

Hij werd in die dagen nooit moe om over de rol van een werkelijk kunstenaar te spreken. Voor hem kwam dat neer op een streven jezelf te ontwikkelen tot het perfecte kanaal voor het ontvangen van hogere gedachten. Scelsi wilde nooit componist genoemd worden ('hij die dingen samenstelt'), maar zag zichzelf liever als een ontvanger. Soms sprak hij met ongeduld over de nietige, menselijke bezigheden, van hen die voortdurend in de weer zijn met hun kleinigheden. Vaak sprak hij over het hoogste voorrecht een kunstenaar te zijn en de mogelijkheid te hebben een zijnstoestand (state of being) te perfectioneren.

Voor Scelsi is het kruis het symbool van de religie (verticaal) in contrast met de mens (horizontaal). Zijn interesse gaat nadrukkelijk uit naar het verticale pad van de mystieke kennis boven het horizontale pad van wereldlijk succes. Mede daarom moest voor hem een kunstenaar een perfect kanaal zijn, een vertaler, een doorgever als het ware. Een opvatting die volgens hem alleen mogelijk is indien iemand zijn leven sterk laat beïnvloeden in de richting van ontvankelijkheid voor een hoger proces.

Scelsi gelooft dat geluid de belangrijkste bron van kracht is ('alle materie is vibratie, en geluid is in staat om via de vibratie de materie te transformeren'), en het is volgens hem de verantwoordelijkheid van de musici om, door middel van muziek, hogere zijnstoestanden op te roepen, en niet slechts uiterlijk succes en persoonlijk voordeel na te streven. Hij stelde dat geluid de kracht heeft om als instrument te dienen voor verlichting of vernietiging. Als voorbeeld gebruikte Scelsi graag Tibetaanse jagers die hun prooi kunnen doden door middel van gericht geluid van een zeer hoge frequentie. Gedurende die avonden sprak Scelsi vaak over Sri Aurobindo, Madame Blavatsky, over zijn eigen ervaringen met meditatie en het uitroepen van het magische woord Om. Via San Theodoro 8 werd gedurende twee jaren m'n huis, want na zijn zusters dood nodigde Scelsi me uit haar vroegere appartement te betrekken. Als tegenprestatie hielp ik hem met de organisatie van het publiceren van zijn composities. Dit bleek een gigantisch karwei te zijn, want het betrof meer dan 100 werken, variërend van orkestwerken en kamermuziek tot solowerken et cetera, met als gevolg dat zijn gehele oeuvre nu beschikbaar is bij Edition Salabert. Door dit werk kreeg ik een totaaloverzicht van zijn gehele ontwikkeling; een gegeven dat een enorme invloed op mij heeft gehad. De vroege Preludes en Poemi voor piano uit de jaren dertig zijn opvallende voorbeelden van lyriek, in een vrije chromatische taal. Vervolgens kampte hij vele jaren met ernstige gezondheidsproblemen, en componeerde hij überhaupt niet. Daarna rond de vijftiger jaren, keerde hij terug in de muziek met turbulente werken, geladen met een energieke vitaliteit en spontaniteit. In die tijd ontstaat zijn fascinatie door tooncentra, wat later leidt tot zijn merkwaardige één-noot-composities. Deze één-noot-composities vormen de cul-

minatie van zijn meesterschap, want werken in een extreem gelimiteerde begrenzing leidt bij Scelsi tot stukken die de toehoorder volledig biologeren. Wie anders zou de moed hebben lange stukken te schrijven zonder melodie, zonder harmonie en zonder ritme? Het is werkelijk tovenarij.

Zijn vocale werken, die alle opgedragen zijn aan de formidabele Japanse zangeres Michiko Hirayama, behoren ongetwijfeld tot de meest originele bladzijden uit de gehele westerse muziekliteratuur.

In de loop der jaren werd ik een steeds enthousiaster 'Scelsi-ite', en hield mij bijvoorbeeld bezig met het ontwerpen en produceren van speciale dempers voor zijn strijkkwartetten. Vanuit mijn diepe geloof in zijn muziek was het logisch dat ik me op tal van plaatsen in de wereld inzette voor het uitvoeren van Scelsi's muziek.

We spraken in die vroege jaren zeventig veel over reïncarnatie. In verband daarmee vroeg ik hem eens: 'Giacinto, wie was Bach?' Scelsi: 'Liefje, Bach was de geniale architect van de Grote Piramide.'

Een kwestie moet nog vermeld worden: Scelsi wil niet gefotografeerd worden. Evenals de Indianen gelooft hij dat er met iedere foto iets van je geest afgenomen wordt. Bij veel mensen lijkt zo iets op extravagantie. Bij hem evenwel dwingt het respect af.

Frances-Marie Uitti

Uit 'Muziek en dans' (no. 5/6 mei '86)

Werkenlijst

1929

ROTATIVE symfonisch gedicht voor 3 piano's, blazers en slagwerk
CHEMIN DU COEUR voor viool en piano

1930

SUITE NO. 2 voor piano
SCHERZO voor piano

1930-40

40 PRELUDES voor piano
6 stukken uit PARALIPOMENI voor piano

1931

NOTTURNO voor orkest
RAPSDIA ROMANTICA voor orkest
DANSE voor piano

1932

SINFONIETTA voor orkest
DIALOGO voor cello en piano

1933

TRE CANTI DI PRIMAVERA (Sibilla Aleramo) voor stem en piano
L'AMOUR ET LE CRANE (Charles Baudelaire) voor stem en piano
TRE CANTI (uit 'Poema paradisiaco' van Gabriele d'Annunzio) voor stem en piano
POEMA ROMANO voor orkest
A L'IMERAD (Arabische gedichten) voor stem en piano
CHANSON (Charles Silvestre) voor stem en piano

1934

CONCERTINO voor piano en orkest
TOCCATA voor piano
SONATE voor viool en piano
OVERTURA voor orkest

1935

SUITE NO. 5 voor piano
CAPRICCIO voor piano

1936

PRELUDIO, ARIOSO e FUGA voor orkest
TRIO NO. 1 voor viool, cello en piano
TROIS VOCALISES SUR DES MELODIES NÈGRES (zonder tekst) voor stem en piano

1936-39

QUATTRO POEMI voor piano

1937

PERDUS (G. Wahl) voor vrouwenstem en piano

1938

ROTATIVE (1929) versie voor 2 piano's en slagwerk

1938-1939

SUITE NO. 6 (I Capricci di Ty) voor piano

1939

HISPANIA triptychon voor piano
SONATE NO. 2 voor piano
SONATE NO. 3 voor piano
SUITE NO. 7 voor piano
TRIO NO. 2 voor viool, cello en piano

1940

VARIATIONEN voor piano

1941

SONATA NO. 4 voor piano
VARIATIONEN UND FUGE voor piano

1943

BALLATA voor cello en piano

1944

QUARTETTO NO. 1 voor strijkkwartet
MUSICA PER ORCHESTRA D'ARCHI voor strijkorkest

1945

INTRODUKTION UND FUGE voor strijkorkest

1948

LA NASCITA DEL VERBO (G. Scelsi) voor gemengd koor en orkest

1952

SUITE NO. 8 (Bot-Ba- een evocatie van Tibet met zijn kloosters in het hooggebergte: Tibetaanse rituelen, gebeden en dansen) voor piano

QUATTRO ILLUSTRAZIONI (vier illustraties van de metamorfosen van Vishnu) voor piano

CINQUE INCANTESIMI voor piano

SUITE NO. 9 (Ttai – een reeks episoden, die afwisselend de tijd – of preciezer: de tijd in beweging – en de mens, zoals hij zich in kathedralen en kloosters symboliseert, door klank van het heilige 'Om' uitdrukken) voor piano

PICCOLA SUITE voor fluit en klarinet

1954

SUITE NO. 10 (Ka – het woord Ka heeft verschillende betekenissen, maar de belangrijkste betekenis is: Essentie) voor piano

DIVERTIMENTO NO. 2 voor viool

PWYLL voor fluit

TRE STUDI voor es-klarinet

PREGHIERA PER UN'OMBRA voor bes-klarinet

1954-58

YAMAON voor bas en 5 instrumenten

1955

DIVERTIMENTO NO. 3 voor viool

DIVERTIMENTO NO. 4 voor viool

COELOCANTH voor altviool

HYXOS voor altfluit, gong en cowbell

ACTION MUSIC voor piano

1956

DIVERTIMENTO NO. 5 voor viool

TRE STUDI voor altviool

QUATTRO PEZZI voor trompet

TRE PEZZI voor saxofoon of bastrombone

QUATTRO PESSI voor hoorn in F

IXOR voor bes-klarinet

SUITE NO. 11 voor piano

1957

MANTO voor altviool

TRE PEZZI voor trombone

RUCKE DI GUCC voor piccolo en hobo

1957-65

TRILOGIA (de drie levensfasen van de mens: Triphon, Dithome en Ygghur) voor cello

1958

ELEGIA PER TY voor altviool en cello

TRIO voor viool, altviool en cello

I PRESAGI voor 11 instrumenten

TRE CANTI POPULARI voor 4 stemmen of 4-stemmig gemengd koor

TRE CANTI SACRI voor 8-stemmig gemengd koor

1959

QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLA voor kamerorkest

KYA voor bes-klarinet en 7 instrumenten

1960

HURQUALIA (Een ander rijk) voor 4 slagwerkers, pauken, orkest en elektrisch versterkte instrumenten

HÔ (vier melodieën) voor sopraan

WO-MA voor bas

1961

AIÒN (vier episodes uit een dag van Brahma) voor 6 slagwerkers, pauken en orkest

QUARTETTO NO. 2 voor strijkkwartet

1962

QUARTETTO NO. 1 (1944) bewerking voor strijkorkest

LILITU voor vrouwenstem

TAIAGARÛ (5 invocaties) voor sopraan

KHOOM (7 episodes uit een ongeschreven vertelling over liefde en dood in een ver land) voor sopraan en 6 instrumenten

RITI: I FUNERALI D'ACHILLE voor 4 slagwerkers

RITI: I FUNERALI D'ALESSANDRO MAGNO voor tuba, contrabas, contrafagot, elektrisch orgel en slagwerk

1962-72

20 CANTI DEL CAPRICORNO voor sopraan

1963

QUARTETTO NO. 3 voor strijkkwartet
HYMNOS voor orgel en 2 orkesten
CHUKRUM voor strijkorkest
OLEHÖ voor sopraan en 2 gongs (1 uitvoerder)

1964

QUARTETTO NO. 4 voor strijkkwartet
XNOYBIS (het vermogen van de 'energie' naar de geest op te stijgen) voor viool
YLIAM voor vrouwenkoor

1965

ANAHIT (poème lyrique dédié à Venus) voor viool en 18 instrumenten
ANAGÄMIN (degene die kiest al dan niet terug te keren) voor 12 strijkers
DUO voor viool en cello (bewerking voor viool en contrabas door Fernando Grillo en 1977)

1966

OHÖI (de creative principes) voor 16 strijkers
UAXUCTUM (de legende van de Maya-stad die zich om religieuze redenen zelf verwoestte) voor gemengd koor, 7 slagwerkers, pauken, orkest en Ondes Martenot
KO-LHO voor fluit en bes-klarinet

1967

NATURA RENOVATUR voor 11 strijkers
KO-THA (drie dansen van Shiva) voor gitaar (versie voor contrabas in 1972, versie voor cello in 1978)
CKCKC voor sopraan met mandoline
KÖVIRÜGIVOGERÜ voor sopraan
RITI: I FUNERALI DI CARLO MAGNO (AD 814) voor cello en slagwerk

1968

TKRDG voor 6 mannenstemmen, elektrisch versterkte gitaar en 2 slagwerken
OKANAGON (Okanagon is op te vatten als een ritme en zo men wil als de hartslag van de aarde) voor harp, tamtam en contrabas

1969

KONX-OM-PAX (drie aspecten van de klank: als eerste beweging van het onbeveeglijke, als creatieve kracht, als de lettergreep 'Om' die de onpersoonlijke waarheid betekent) voor gemengd koor, orgel en orkest
OGLLOUDOGLU voor mannen- of vrouwenstem en slagwerk

1970

ANTIFONA (SUL NOME GESÜ) voor mannenkoor en solotenor
THREE LATIN PRAYERS voor solostem of unisono-koor
IL EST GRAND TEMPS (Grégoire de Nazaire) voor tenor
MÈME SI JE VOYAIS (anoniem) voor tenor

1972

PRANAM I voor sopraan, 12 instrumenten en tape
C'EST BIEN LA NUIT/LE RÉVEIL PROFOND voor contrabas

1973

SAUH I en II (twee liturgieën) voor sopraan en tape of twee vrouwenstemmen
SAUH III en IV (1973?) voor 4 vrouwenstemmen of 4-stemmig vrouwenkoor
L'ÂME AILÉE/L'ÂME OUVERTE voor viool
PRANAM II voor 9 instrumenten
ARC-EN-CIEL voor 2 violen

1974

PFHAT ('Un éclat... et le ciel s'ouvrit') voor gemengd koor, groot orkest, orgel en ca. 60 tafelbellen
AITSÏ voor piano
IN NOMINE LUCIS (alla memoria di Franco Evangelisti) voor orgel
VOYAGES (Il allait seul/Le fleuve magique) voor cello
ET MAINTENANT C'EST À VOUS DE JOUER voor cello en contrabas
MANTO (per quattro) voor sopraan, fluit, trombone en cello
TO THE MASTER (twee improvisaties) voor cello en piano (in samenwerking met Victoria Parr)

1975

LITANIE voor 2 vrouwenstemmen of stem en tape
DHARANA voor contrabas en cello
KSHARA voor 2 contrabassen

1976

MAKNONGAN voor een geprepareerd basinstrument of bas-stem

1984

QUARTETTO No. 5 voor strijkkwartet

Geschriften van Giacinto Scelsi

- LE SENS DE LA MUSIQUE, in *Suisse Contemporaine*, no. 1, Lausanne, 1944
- LE POIDS NET, gedichten, Parijs, 1949
- L'ARCHIPEL NOCTURNE, gedichten, Parijs, 1954
- LA CONSCIENCE AIGUE, gedichten (1955), Parijs, 1962
- BRIEF van 11.12.1977 aan Michela Mollià, *Autobiografie della Musica Contemporanea*, Cosenza, 1979, pag. 254 e.v.
- SON ET MUSIQUE (1953-54), Rome/Venetië, 1981
- ART ET CONNAISSANCE (1953-54), Rome/Venetië, 1982
- IL SOGNO IOI. IL PARTE RITORNO (1980), Rome/Venetië, 1982
- EXTRAITS DE SON JOURNAL (1928), Rome/Venetië, 1983
- EINE ART AUTOBIOGRAPHIE (augustus 1984) in: *Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik*, 1985 (Duitse vertaling)
- EINE ART SELBSTPORTRAIT ALS DIALOG (maart 1985) in: *Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik*, 1985
- Programmatoelichting bij de première van 'Aion', Keulen, 12 oktober 1985
- Programmatoelichting bij de première van 'Quartetto no. 3' in de catalogus *Europa 50/80: Generazioni a confronto*, Biennale della musica contemporanea, Venetië, 1985

Bibliografie

- ANNIBALDI, Claudio, 'Scelsi, Giacinto', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, deel 16, ed. Stanley Sadie, London, 1980
- BORTOLOTTI, Mario, 'Intervista con Morton Feldman', *Lo spettatore musicale*, januari 1969, pag. 12
- BOSCHI, Carlo, 'Per Scelsi', *Alfabeta*, no. 57, februari 1984, pag. 31
- BRENNECKE, Wielfried, 'Giacinto Scelsi: eine Art Selbstporträt als Dialog (März 1985)', *Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik* 1985, Witten 26/28 april 1985
- HALBREICH, Harry, hoestekst bij de plaat Artistique RC 350 FY 103
- JOHNSON, Tom, 'Notes (and Noises) from the Rine', *The Village Voice*, april 1981
- METZGER, Heinz-Klaus, RIEHN, Rainer (red.), 'Giacinto Scelsi' *Musik-Konzepte*, no. 31, München, 1983 (met bijdragen van Giacinto Scelsi, Heinz-Klaus Metzger, Hans Rudolf Zeller, Martin Zenck, Henk de Velde, Claudio Annibaldi en Rainer Riehn)
- METZGER, Heinz-Klaus, hoestekst bij de plaat Fore 13/14
- MOLLIÀ, Michela, 'Giacinto Scelsi', *Autobiografia della musica contemporanea*, Cosenza, 1979, pag. 332 e.v.
- MOLLIÀ, Michela, 'Giacinto Scelsi: Ohne Titel' *Perspectives of New Music*, fall-winter 1983/spring-summer 1984, pag. 265 e.v.
- MURAIL, Tristan, *La Voie solitaire de Giacinto Scelsi*, manuscript 1958
- PRIEBERG, Fred K., 'Giacinto Scelsi' *Lexikon der Neuen Musik*, Freiburg /München
- THEIN, Wolfgang, 'Drama und Katharsis - Giacinto Scelsi's Quartetto No. 3, 1963', *Melos*, 4/1985, pag. 34-46
- WALL, Bengt V., 'Giacinto Scelsi: The Most Original Talent of Italian Music?', *Musik Revy*, no. 1, Stockholm, 1975
- WEID von der, Jean-Noël, hoestekst bij de plaat RC 350-RCA FY 119

WYTTENBACH, Jürg, programmatoelichting bij 'Anahit', Zürich, 14 oktober 1980

ZACCARO, Gianfranco, 'Un Musicien hors du Temps: Giacinto Scelsi', manuscript

Speciale aflevering van het tijdschrift *Le Parole Rampanti* t.g.v. de tachtigste verjaardag van Giacinto Scelsi, Rome

Discografie

PRANAM I/KHOOM/HÔ – Michiko Hirayama (sopraan) – Ananda nr. 5

CANTI DEL CAPRICORNO nr. 1, 3, 8, 17 en 20/SAUH I / TALAGARÛ / SAUH II – Michiko Hirayama (sopraan) – Ananda nr. 5

STRIJKKWARTET No. 4 – Quartetto Nuova Musica – Mainstream MS 5009

TRILOGIE/KO-THA – Frances-Marie Uitti (cello) – Fore 80/Six

QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLA / PRANAM II / OKANAGON / KYA – Ensemble 2E2M o.l.v. Luca Pfaff – Artistique RC 350-RCA FY 103

STRIJKKWARTET no. 1, 2, 3, 4, / ARC EN CIEL / DUO – Arditti String Quartet – Fore 13/14

ANAHIT – Paul Zukofsky (viool), Kenneth Moore (dirigent), CP 2/6 recordings

MUSIQUE SACRÉE: IN NOMINE LUCIS / ANTIFONA / THREE LATIN PRAYERS / TRE CANTI SACRI – o.a. Groupe Vocal de France o.l.v. Michel Tranchant RC 350- RCA FY119

AITSI – Werner Bärtschi (piano) – Recommended Records Music 04

Bovenstaande gegevens over Giacinto Scelsi zijn overgenomen uit WOLFGANG THEIN, 'Drama und Katharsis, Giacinto Scelsi's Quartetto no. 3', *Melos*, 4/1985, pag. 34 e.v.