

Giacinto Scelsi, "The Complete Works for Clarinet",  
David Smeyers, clarinetti; Susanne Mohr, flauto; Ensemble  
Avance, Zsolt Nagy, direttore.  
compact disc: cpo 999 266-2 (1997)

*Tre pezzi*, per clarinetto in mib; *Ko-Lho* per flauto e clarinetto in sib; *Ixor I-Ixor IV* per clarinetto in sib e clarinetto basso in sib; *Maknongan*, per clarinetto contrabbasso in sib; *Preghiera per un' ombra*, per clarinetto in sib; *Suite* per flauto e clarinetto in sib; *Kya* per clarinetto in sib ed ensemble.

A Giacinto Scelsi (1905-1988), il contatto con la dodecafonìa fu fatale e, come ogni avvenimento sulla strada di chi agogna l'illuminazione, molto istruttivo: «J'ai même été à Vienne à étudier la dodécaphonie avec Walter Klein, qui était l'un des élèves de Schoenberg. J'ai fait ça et plus je suis devenu malade. Bien sûr. C'est la consequence normale»<sup>1</sup>. Questi gli scarni ricordi del compositore, risalenti a un'epoca in cui, nobile *amateur* di musica, oltre a frequentare le avanguardie (futurismo, surrealismo, etc.), e il misticismo sonoro di provenienza skriabiniana, aveva provato anche ad avvicinarsi alla tecnica di Schoenberg, con conseguenze disastrose, anche a livello fisico. Eppure, a partire da quel momento problematico, Scelsi prese il coraggio per affrontare un radicale cambiamento del proprio linguaggio musicale, con il consistente contributo di *altrove* spazio-temporali (Tibet, Nepal, America precolombiana, Medioevo occidentale), idealmente rivisitati per restaurare un concetto antico, quello che intende la musica come atto sacrale. Restauro arbitrario e imperfetto quello compiuto da Scelsi, che non poteva certo contare sulla complicità dei suoi contemporanei; ma che gli consentì di avviare l'opera di liberazione del suono dai gravami di una tradizione che diveniva sempre più ingombrante, giacché di direttive univoche. La fuga dalle regole lo avvicina ad altri importanti figure del XX secolo,

---

<sup>1</sup>Da un' intervista a Radio-France/France-Musique concessa da Scelsi nel febbraio 1987, cit. in Luciano Martinis, "Art de Musique", in: *i suoni, le onde...Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, n. 3, 1992, p.9

per esempio a Edgard Varèse; ma il materismo di quest'ultimo è l'opposto delle intenzioni di Scelsi, impegnato a restituire alla musica, anzi al suono, il suo significato rituale: una vibrazione che prima di tutto deve avvolgere le corde interiori della coscienza, portare lentamente alla guarigione. Il compositore vorrebbe diventare *medium* tra sé e le entità superiori attraverso l'improvvisazione: «Lorsque quelqu'un peut rester des heures au piano sans savoir ce qu'il fait, mais en faisant quand même quelque chose, c'est qu'il est animé d'une force hors du commun, qui passe à travers lui. Mais si vous la bloquez cela en songeant à un contrepoint ou à une résolution de septième, on n'arrive à rien. Je pensais trop. Depuis ce moment-là, je n'ai plus pensé du tout. Toute ma musique et ma poésie ont été faites sans penser»<sup>2</sup>. L'utopia è rivolta ad azzerare il pensiero nella realizzazione di una forma, la quale è sempre *anche* di natura materiale: non staremo a indagare la liceità di questa operazione, ma l'idea del *medium* è una delle fonti principali della tensione creativa scelsiana. Il ripensamento dell'improvvisazione diventa invece il nucleo del processo compositivo. Per esempio la partitura, almeno all'inizio della realizzazione musicale, non ha alcuna utilità: la sostituiscono grafici sommari, progetti, abbozzi, annotazioni; solo alla fine, con la trascrizione delle registrazioni, l'autore, più sovente i suoi assistenti, stendono la musica sul pentagramma. Lo svelamento di questo sistema compositivo non ha mancato di suscitare polemiche in anni passati<sup>3</sup>, ma la riprova dell'originalità di Scelsi, è che la musica da lui ideata ha un suono inconfondibile, al pari di quella di un Ligeti o un Donatoni, per esempio: musica che sfugge a qualsiasi convenzionale catalogazione in specie e sottospecie stilistiche a cui il '900 ci ha oltremodo addestrato. Per evitare ogni polemica sarebbe giusto chiedersi se ci appaia altrettanto originale la musica prodotta autonomamente dagli assistenti di Scelsi... L'ideazione del progetto finisce per rendere secondaria la sua realizzazione materiale: a conferma di questa ipotesi serviranno

---

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Vieri Tosatti, *Giacinto Scelsi c'est moi*, in: *Il giornale della musica*, anno V, n. 35, gennaio 1989.

ulteriori studi critici degli schizzi e delle versioni finali. È vero che non tutte le opere di questo ineffabile compositore (che sembra non si facesse mai fotografare) hanno la medesima importanza. Non tutte sono al livello di *Hurqualia* per orchestra (1960) o *Pranam II* (1973) per nove strumenti. Peraltro rimangono ancora aperte alcune questioni, specie quelle concernenti l'edizione critica delle opere e, in certi casi, la loro esatta datazione.

Una frase che Scelsi amava ripetere, riportata a memoria in un articolo da Luciano Martinis era: «Non sono io che faccio la mia musica. La musica esiste già tutta, lassù (guardando e puntando l'indice verso l'alto) Je suis seulement le facteur»<sup>4</sup>. Per ritrovare una concezione del genere in Occidente bisogna risalire alla musica sacra del XV secolo e, se si vuole andare più avanti nel tempo, esplorare le zone di confine della nostra cultura, per esempio la musica bizantina, dove i suoni, come le immagini, sono archetipi invariabili, suggeriti all'uomo ispirato dalle gerarchie celesti. La conseguenza più immediata di questo atteggiamento nell'opera di Scelsi è la pratica della riscrittura, come nel caso di *Konx-Om-Pax* (1969) per orchestra in relazione ai due magnifici *In Nomine Lucis I e V* (1974) per organo. Ma spesso lo stesso compositore sfugge alle costrizioni di questa concezione musicale, infrange la regola che lui stesso ha delineato e adotta uno stile più sperimentale.

Ad arricchire la non vastissima disponibilità su disco delle opere di Scelsi giunge ora questo CD realizzato dallo straordinario clarinettista David Smeyers e dalla flautista Susanne Mohr con l'Ensemble Avance diretto da Zsolt Nagy, che raccoglie assieme per la prima volta l'intera serie di opere dedicate da Scelsi al clarinetto solo o solista. Un'interpretazione nitida e partecipata, di ottimo livello, caratterizza l'intero disco. Chiare e informative le note di copertina redatte da Wolfgang Thein, in tedesco, inglese e francese, anche grazie alla presenza di esempi musicali. Proprio tra questi ultimi va segnalato però un'inversione di titoli: a pag. 23 è indicato il titolo *Ko-Lho* invece di *Kya* e a pag. 25 viceversa.

---

<sup>4</sup>Luciano Martinis, cit. , p. 10.

Una lettura chiara e asciutta caratterizza l'esecuzione di Smeyers per *Preghiera per un' ombra* (1954) per clarinetto in si bemolle, uno dei vertici della scrittura solistica di Scelsi e forse anche il brano per clarinetto solo piú interessante di tutto il disco. Un incessante e compatto percorso che per quasi dieci minuti si snoda senza distrazioni, attraverso un virtuosismo strumentale forse poco appariscente, ma che spinge al limite le capacità non solo polmonari ma anche espressive dell'interprete. Non è inutile paragonare questa interpretazione con quella piú distesa di Eduard Brunner realizzata recentemente per la ECM (disco ecm 1599). Laddove Smeyers tende a concentrare il discorso musicale, a mostrarne le nervature, Brunner preferisce sfumarne i contorni, complice anche la riverberazione ampia, tipica della casa discografica di Manfred Eicher. Anche la differenza di durata complessiva del brano ha un peso non insignificante per focalizzare i diversi aspetti interpretativi (9'23" di Smeyers contro i 10'54" di Brunner). Due letture diverse e altrettanto valide.

Questo disco permette anche di rendersi conto delle diverse fasi creative di Scelsi. Ascoltando uno dopo l'altro la *Suite* (1953) e *Ko-Lho* (1966), entrambi per flauto e clarinetto in si bemolle, magistralmente eseguiti, ci si rende conto di quanto fu radicale durante la metà degli anni '50 la mutazione del linguaggio scelsiano. Nel primo, i due strumenti hanno una relazione ancora tradizionale, dialogante, mentre nel secondo tendono a una "orientale" fusione di sonorità. Non a caso gli anni intorno al 1955 sono, nella biografia scelsiana, un periodo di svolta. Fu allora che il compositore decise di stabilirsi a Roma, viaggiò moltissimo in tutto il mondo e scrisse una grande quantità di musica per vari tipi di strumento a fiato solo, prima di assumersi il coraggioso compito di realizzare i *Quattro pezzi per orchestra* (1959) ciascuno su una nota sola. I *Tre pezzi*, per clarinetto in mi bemolle e *Ixor I-IV* appartengono, come la *Preghiera*, a questo gruppo di opere solistiche e furono scritti nel 1954. Si tratta di un periodo di transizione – lo confermano anche alcune incertezze compositive – come se Scelsi fosse davanti al problema di combinare una tecnica compositiva fatta

di riproposizioni e dilatazioni motiviche con i richiami sacri del suono primordiale. *Ko-Lho* è alla fine di questo percorso: la singolarità di Scelsi vi appare affermata pienamente, ma già a partire dal brano per clarinetto ed ensemble, *Kya* (1959), si respira un'altra atmosfera: la "malattia" dodecafonica è diventata solo un ricordo.

La breve *Maknongan* (1976) prevede l'uso di un qualsiasi strumento o voce grave e ci porta agli ultimi anni di attività del maestro: uno scarno percorso sonoro attorno alla nota Sol#, privo di qualsiasi ornamento. In questo disco Smeyers ne ha data una lucida versione con il clarinetto contrabbasso. Potrebbe essere questa l'epigrafe finale alla ricerca scelsiana sul suono.

Luca Conti