

Grant L. coli

GIACINTO SCELSI (*1905-1988)

Action Music N° 1 for piano (1955) **18:01**

1	I. <i>Poco piu mosso, Veloce</i>	2:23
2	II. <i>Iniziando e subito accelerando ...</i>	1:38
3	III. <i>Lento dolce (tutto col palmo della mano)</i>	1:25
4	IV. <i>Martellato</i>	1:14
5	V. <i>Violento</i>	2:45
6	VI. <i>Brillante</i>	2:06
7	VII. <i>Pesante</i>	2:09
8	VIII. <i>Veloce</i>	1:41
9	IX. <i>Con fuoco</i>	2:35

Suite N° 8 for piano (1952) **29:51**

*(BOT-BA – An evocation of Tibet with its monasteries in the high mountains:
Tibetan rituals, prayers and dances)*

10	I. <i>Agitato</i>	4:04
11	II. <i>Non troppo sostenuto</i>	7:00
12	III.	5:29
13	IV. <i>Lento</i>	4:44
14	V. <i>Lento</i>	3:35
15	VIII. <i>Lento</i>	4:56

Bernhard Wambach *piano* **TT: 48:01**

Recording venue and date: Sendesaal Radio Bremen, 17.-20.4.2001

Recording supervisor and mastering: Andreas Heintzeler

Soundtechnics: Ulrike Franz-Heintzeler, Christoph Romanowski

Sound engineer: Klaus Schumann

Producer: Marita Emigholz

Wendezeit.

Bemerkungen zum Klavier bei Giacinto Scelsi

Berno Odo Polzer

Giacinto Scelsis Verhältnis zum Klavier ist interessant und widersprüchlich. Für kein anderes Instrument hat der italienische Komponist und Dichter so zahlreiche Werke geschrieben; mit keinem anderen Instrument scheint er persönlich und biographisch so eng verbunden gewesen zu sein; und kein anderes Instrument verschwand so abrupt und nachhaltig aus seinen Partituren wie das Klavier, das europäische Vorzeuginstrument.

Anhand des Klaviers lassen sich Bruch- und Entwicklungslinien im musikalischen Denken und Arbeiten Giacinto Scelsis verfolgen, die für das Verständnis seiner markanten kompositorischen Entwicklung von Bedeutung sind. Der Weg vom musikalisch-konformen Komponisten der 1930er und 1940er Jahre zum ästhetischen Außenseiter und kulturellen Grenzgänger der Neuen Musik bildet sich – gleichsam als Negativform – in seinem Klavierwerk ab. Scelsis Klavierwerk zählt zu den umfangreichsten des 20. Jahrhundert, und es endet ausgerechnet in jener Phase abrupt, in der Scelsi zu seinem kompositorischen Idiom findet. Dieser Bruch spiegelt eine klanglich-kompositorische Notwendigkeit, die sich aus Scelsis Neukonzeption seiner Musik ergab. Scelsi, dem Klangmystiker, als der er schließlich bekannt wurde, konnte das Klavier jene dynamische und tonale Nuan-

ziertheit nicht bieten, die er benötigte. Seine technischen Prämissen – fixierte Tonhöhen, chromatische Stimmung und starre Anschlagsdynamik – ließen dieses Instrument für Scelsis musikalische Vorstellungen ungeeignet erscheinen, verhindern sie doch gerade jene klangliche und dynamische Verfeinerung, für die seine Musik ab Mitte der 1950er Jahre steht. Als Klangerzeuger war das Klavier nutzlos geworden, auch wenn es als Instrument der Improvisation für Scelsi bis zuletzt von Bedeutung blieb.

Wie beinahe alles an Giacinto Scelsi, dessen Hang zur sinnbildhaften Verschlüsselung seiner Ansichten und mythischen Überhöhung seines Lebens ihn zu einer exzentrischen Ausnahmeerscheinung der zeitgenössischen Musik macht, ist auch der genaue Beginn dieses künstlerischen Umbruchs nur vage bestimmbar. Aus Scelsis eigenen Berichten wissen wir, daß er im Laufe der 1940er Jahre in eine etwa zehnjährige Krise geriet, die den Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik notwendig machte und ein zeitweiliges Ende seiner kompositorischen Tätigkeit zur Folge hatte. Jahrzehnte später schildert Scelsi diese Phase als eine Zeit der Reinigung vom überkommenen musikalischen Akademismus und als den Beginn seiner Suche nach dem verlorenen Klang; eine Suche, die ihn mit Hilfe des Klaviers eine neue, mehrdimensionale Vorstellung von Klanglichkeit finden ließ: „Es passierte, als ich krank war, mich in einer Klinik aufhielt. Es gibt dort immer kleine Klaviere, die in der Klinik versteckt sind. Fast niemand rührt sie an. Also spielte ich ein wenig auf einem

dieser Klaviere. C ... C ... D ... D ... Währenddessen sagte einer der anderen: „Der da ist noch verrückter als wir!“ Wenn man einen Ton sehr lange spielt, wird er groß. Er wird so groß, daß man viel mehr Harmonien hört, und er wird innerlich größer. Der Ton hüllt einen ein. [...] Der Ton eröffnet den Raum, in dem man ist, er umgibt einen, man schwimmt darin.“¹ Diese Geschichte von Scelsis Entdeckung der Klangenergie verbindet sich mit einer anderen Erzählung aus dem Scelsischen Sagenkreis, in der dem Klavier ebenfalls eine wichtige Rolle zukommt; es handelt sich dabei gewissermaßen um den Gründungsmythos der musikalischen Sozialisation Scelsis: „Im Alter von dreieinhalb bis vier Jahren habe ich angefangen, auf dem Klavier zu improvisieren. Das ging so vor sich [...]: Ich stürzte mich auf jedes vorhandene Klavier und schlug drauf, sogar mit den Fäusten oder mit den Füßen. [...] Und die Leute kamen und waren viel zu perplex, um mich vom Klavier wegzureißen. Der einzigen Person, die das jemals getan hat, einer Gouvernante, habe ich auf den Kopf, auf den Schädel geschlagen, mit einem großen Stock. Sie mußte ziemlich lange im Krankenhaus bleiben. Weil sie mich vom Klavier weggezerrt hatte. Ich hatte einen fürchterlichen Schock. Ich wußte überhaupt nicht, was ich tat. Ich war in Trance, außer mir. [...] Wenn jemand stundenlang am Klavier sitzen kann, ohne zu wissen, was er tut, und doch etwas zustandebringt, dann heißt das, daß er von einer außergewöhnlichen Kraft beseelt wird, die ihn durchströmt.“²

Die beiden Geschichten geben einen Einblick in

die charakteristische Art der Selbstdarstellung Scelsis und sind dazu angetan, sein Naheverhältnis zum Klavier anschaulich zu machen. Darüber hinaus benennen sie zwei zentrale Momente seiner Musik: Klangmystik und Improvisation.

Von einer Mystik des Klangs bei Scelsi zu sprechen, ist keine Übertreibung, versteht der Komponist unter Klang doch ein spirituell und energetisch aufgeladenes Phänomen, das über das rein Musikalische weit hinausgeht. Scelsi dachte sich den Einzelton als einen harmonischen Kosmos, als Nukleus aller potentiellen Klänge; den Kosmos begriff er als ein klingendes Phänomen und den Klang als physisch wie spirituell wirkende Kraft. Klang wird bei Scelsi zur holistischen Metapher einer Weltsicht, die von östlichen Philosophien, pythagoreischen Vorstellungen und indischen Musikanschauungen geprägt ist. Dieses Vorstellungskonglomerat „Klang“ bildet das ideelle Zentrum seiner musikalischen Welt – es in seinen Kompositionen zu bannen, war Scelsis musikalische Vision. Titel und Untertitel der *Suite Nr. 8* etwa verweisen auf diese wachsende Faszination für die östliche Welt, ihre Kultur, ihre Spiritualität, ihre Musik. So erscheint es konsequent, daß Scelsi der westlichen Musikkultur zunehmend entfremdet gegenüberstand: „Ich würde nur ganz allgemein sagen, daß die klassische abendländische Musik praktisch ihre ganze Aufmerksamkeit dem musikalischen Rahmen, der sogenannten musikalischen Form gewidmet hat. Sie hat vergessen, die Gesetze der Klangenergie zu studieren, die Musik als Energie

beziehungsweise als Leben zu begreifen. [...] Die Melodien selbst gehen von Ton zu Ton, doch sind die Intervalle leere Abgründe, da den Tönen die Klangenergie fehlt. Der innere Raum ist leer.“³

Um den „inneren Raum“ der Musik aufzufüllen, entwickelte Scelsi ab den 1950er Jahren nuancierte Techniken der Klangerzeugung und schloß die „Lücken“ der chromatischen Skala mit mikrotonalen Texturen. Auf instrumentaler Ebene erschienen nun Streich- und Blasinstrumente sowie die menschliche Stimme als adäquatere Mittel zur Diffusion des Tonraumes und zur Erforschung dynamischer Zwischenbereiche. Scelsis kompositorische Abwendung vom Klavier erscheint in diesem Zusammenhang nachvollziehbar. In dem Maße, in dem sich Scelsi, östlichen Konzeptionen folgend, seiner neuen Musikanschauung näherte, entfernte er sich vom Klavier, jenem Instrument, das wie vielleicht kein zweites die klassische Musikkultur des Abendlandes verkörpert.

Als Medium der Improvisation hingegen behielt das Klavier bis zuletzt seine Bedeutung (später ergänzt durch die Ondiolina, ein elektronisches Tasteninstrument, dessen Tonhöhen bezeichnenderweise mikrotonal verändert werden können). Vom Akt der Improvisation nimmt jeder kompositorische Prozeß im Schaffen Scelsis seinen Ausgang. Scelsi wollte sich nicht als Komponist im Sinne eines musikalischen Konstrukteurs verstanden wissen, sondern als eine Art Medium, das, im Zustand tranceähnlicher Versenkung improvisierend, zwischen dem kosmischen Klang und seiner schriftlichen

Manifestation vermittelt. So bediente er sich alternativer Methoden zur Realisierung seiner musikalischen Vision: Seine singuläre Arbeitsweise bestand darin, auf einem der beiden erwähnten Tasteninstrumente zu improvisieren, diese Improvisationen aufzunehmen, sie von Mitarbeitern transkribieren zu lassen, um auf Grundlage dieser Transkriptionen schließlich die Überarbeitungen und Instrumentierungen vorzunehmen, die den Stücken ihre letzte Gestalt verliehen. Solo-, Ensemble- und Orchesterwerke der unterschiedlichsten Besetzung – sie alle gehen auf einen improvisatorisch gewachsenen Keim zurück.

Auch bei *Action music* und bei der *Suite Nr. 8* ist von einer solchen Entstehungsweise auszugehen. Als späte Klavierkompositionen markieren sie den Übergang zu Giacinto Scelsis neuer musikalischen Sprache: die Erforschung des Einzeltons, die Tendenz zu klangenergetischer Ballung, der Gestus der Improvisation – all dies ist denn auch in beiden Werken deutlich zu vernehmen.

- ¹ Giacinto Scelsi 1987 in Gesprächen mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier (Ich bin kein Komponist). In: MusikTexte 81/82, Köln 1999, S. 69. Übersetzung aus dem Französischen: Annette Theis. [= Scelsi 1999].
- ² Scelsi 1999, S. 64
- ³ Giacinto Scelsi: *Son et musique*. Rom und Venedig 1981, S. 6f. (Im Original französisch)

Times of change.

Remarks on the piano in Giacinto Scelsi's works

Berno Odo Polzer

Giacinto Scelsi's relationship with the piano is interesting and contradictory. For no other instrument has the Italian composer and poet composed so many pieces; to no other instrument does he seem so closely attached, both personally and biographically; and no other instrument disappeared so abruptly and finally from his scores as the piano, the European showcase instrument.

With the piano, we can follow the break lines and developments in the musical thinking and works of Giacinto Scelsi, which are key to an understanding of his striking compositional development. His piano works reveal – quasi as a negative – the road he took from being a musically conformist composer of the 1930s and 1940s to the aesthetic outsider and artist of new music who crosses cultural frontiers. Scelsi's piano works rank among the most comprehensive of the 20th century, and they end abruptly just when Scelsi finds his compositional idiom. This break mirrors a tonal-compositional necessity resulting from Scelsi's new conception of his music. For Scelsi, the mystic of sound, as he ultimately became known as, the piano was unable to offer the dynamic and tonal nuances he required. His technical premises – fixed pitches, chromatic mood, and rigid dynamics of the touch – made this instru-

ment appear inappropriate to Scelsi, for they prevent precisely the tonal and dynamic sophistication for which his music stood starting in the mid-50s. As producer of sounds, the piano had become useless, even if it remained important for Scelsi as an instrument of improvisation to the very end.

As nearly everything with Giacinto Scelsi, his inclination to symbolic encryption of views and mythical heightening of his life make him an eccentric exception in contemporary music, the precise point in time when his artistic break occurred can only be vaguely made out. We know from Scelsi's own reports that he ran into an almost ten-year crisis during the 1940s, which made a stay at a psychiatric clinic necessary and temporarily ended his compositional activities. Decades later, Scelsi described this phase as a time of purging off conventional academism and as the beginning of his search for the lost sound; a search, which with the help of the piano, allowed him to find a new, multi-dimensional idea of tonality: "It happened when I was sick, when I was staying at a clinic. There are always small pianos hidden somewhere in those clinics. Almost no one touches them. So I played a little on the piano. C ... C ... D... D ... While I was doing this, someone else said: "This one is even madder than we are!" If you play a sound for a very long time, it grows. It becomes so big that you start to hear many more harmonies, and it becomes bigger inside. The sound envelops you. [...] The sound fills the room you are in, it surrounds you, you swim in it."¹ This story of Scelsi discovering the energy

of sound is associated with another also from Scelsi's saga cycle, where the piano also plays an important role; in a way, it is the founding myth of Scelsi's musical socialisation process: "When I was three-and-a-half or four years old I began to improvise on the piano. *That went on for a while* [...]: I pounced on every piano I could find and banged on the keys, even with my fists and feet. [...] And the people came, too perplexed to tear me away from the piano. The only person who ever did that was a governess and I hit her on the head, on the skull with a big stick. She had to stay in the hospital rather long. Because she had pulled me away from the piano. I suffered a horrible shock. I didn't know what I was doing. I was in a trance, in a fit. [...] When someone sits at the piano hours on end without knowing what he is doing and still manages to achieve something, then it means that this person is inspired by some exceptional power that flows through him."²

The two stories give insight into the characteristic manner with which Scelsi portrays himself and are meant to illustrate his closeness to the piano. Moreover, they designate two central moments of his music: sound mysticism and improvisation.

To speak of a mysticism of sound when referring to Scelsi is no exaggeration, since the composer considered sound to be a spiritually and energetically charged phenomenon which reaches far beyond the mere musical. Scelsi thought that the individual sound was a harmonic cosmos, a nucleus of all potential sounds; the cosmos he conceived as a sounding phenomenon

and the sound as physically and spiritually acting force. With Scelsi sound becomes a holistic metaphor, a worldview characterised by Eastern philosophies, Pythagorean ideas, and Indian views of music. "Sound", this conglomeration of ideas, forms the ideal centre of his musical world – to capture it in his compositions was Scelsi's musical vision. The title and subtitle of *Suite Nr. 8*, for instance, refer to this growing fascination for the Eastern world, its culture, its spirituality, its music. It thus seems consistent that Scelsi became ever more alienated from Western music culture: "I would say only very generally that classical Western music has devoted practically all its attention to the musical frame, to the so-called musical form. It has forgotten to study the laws of sound energy, to comprehend music as energy or as life ... The melodies themselves go from tone to tone, but the intervals are empty abysses because the tones are lacking in sound energy. The inner space is empty."³

In order to fill the "inner space" of music, Scelsi developed nuanced techniques of sound production in the 1950s and bridged the "gaps" of the chromatic scale with microtonal texture. At an instrumental level, string and wind instruments as well as the human voice now appeared as adequate to diffuse the tonal space and to explore the dynamic areas in between. In this context, Scelsi's compositional disinclination to the piano seems comprehensible. The closer Scelsi drew nearer to his new view of music, pursuing Eastern conceptions, the more removed he became to the piano, the instru-

ment, that perhaps as no other embodies the classical music culture of the occident.

As medium of improvisation, however, the piano played an important role to the last day (later on complemented by the ondiolina, an electronic keyboard instrument whose pitches characteristically could be microtonally modified). Every compositional process in Scelsi's work issues from the act of improvisation. Scelsi did not want to be considered a composer in the sense of a musical constructor, but as a type of medium that mediates between cosmic sound and its written manifestation in a state of trance-like submersion. Thus he used alternative methods to realise his musical vision. His singular working method consisted in improvising on one of the two above-mentioned keyboard instruments, to record these improvisations, have them transcribed by assistants, in order to undertake the revision and instrumentation based on these transcriptions, giving final shape to the pieces. Solo, ensemble, and

orchestral works with the most varied instrumentation – they all trace back to an improvisationally grown germ.

This genesis can also be assumed for *Action music* and *Suite Nr. 8*. As late piano compositions, they mark a transition to Giacinto Scelsi's new musical language: the exploration of the individual sound, the inclination to a sound-energetic agglomeration, the gesture of improvisation – all this is also clearly discernable in both his works.

- ¹ Giacinto Scelsi 1987, "I am not a composer", dialogs with Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni and Marc Texier (*Ich bin kein Komponist*). In: *MusikTexte* 81/82, Cologne 1999, p. 69. Translation from French: Annette Theis. [= Scelsi 1999].
- ² Scelsi 1999, S. 64
- ³ Giacinto Scelsi: *Son et musique*. Rome and Venice 1981, pp. 6-7. (French original)

Transmutation.

Remarques sur le piano dans l'œuvre de Giacinto Scelsi

Berno Odo Polzer

Le rapport de Giacinto Scelsi au piano est intriguant et ambivalent. Le compositeur et poète italien n'a écrit pour aucun autre instrument un aussi grand nombre d'œuvres ; avec aucun autre instrument, son lien personnel et biographique ne semble avoir été plus intime ; et aucun autre instrument ne disparut aussi abruptement et aussi radicalement des partitions de Scelsi que le piano, instrument européen modèle.

C'est à l'exemple du piano que se dévoilent les phases d'évolution et les lignes de rupture de la pensée et du travail musical de Scelsi, et ce sont elles qui sont marquantes pour la compréhension de son devenir de compositeur. C'est dans son œuvre pour piano que se reflète, quasi en épreuve négative, le trajet menant du compositeur des années 30 et 40, musicalement conformiste, à l'esthète marginal et au passeur de frontières culturelles de la musique nouvelle. L'œuvre pour piano de Scelsi compte parmi les plus vastes du XXI^{ème} siècle, et elle s'arrête abruptement dans la phase-même durant laquelle Scelsi en vient à son langage personnel de composition. Cette rupture reflète une nécessité à la fois sonore et de création musicale, découlant de la conception nouvelle de la musique qui s'est imposée à Scelsi. Le piano ne pouvait offrir à Scelsi, ce mystique du son (c'est

à ce titre qu'il atteignit la notoriété), le potentiel dynamique et tonal qu'il exigeait. Cet instrument paraissait inadapté à la réalisation des idéaux musicaux de Scelsi : ses contingences techniques (hauteurs de tons fixes, accordage chromatique, dynamique rigide du clavier) ne permettaient pas les raffinements sonores et dynamiques qui caractérisent la musique du compositeur dès le milieu des années 1950. Pour Scelsi, le piano s'était avéré inutile en tant que producteur de sonorités, même s'il conserva jusqu'à la fin son importance à titre d'instrument d'improvisation.

Le début exact de cet bouleversement artistique n'est datable que de manière approximative, comme tout chez Giacinto Scelsi, d'ailleurs : son penchant pour un encodage cryptique de ses idées en métaphores et sa tendance à l'exaltation mythique de sa vie font de lui une figure excentrique exceptionnelle dans la musique contemporaine. De par les récits personnels de Scelsi, nous savons qu'il connut, au cours des années 40, une crise qui dura environ 10 ans, qui nécessita un internement psychiatrique et eut pour conséquence l'arrêt temporaire de son travail de composition. Plusieurs décennies plus tard, Scelsi dépeignit cette phase comme une phase de purification, de dépassement de l'académisme musical reçu en héritage et comme le début de sa quête de la Sonorité perdue. Et c'est par le recours au piano que cette recherche a pu déboucher sur une nouvelle conception pluri-dimensionnelle de la sonorité : « Cela c'est passé lorsque j'étais malade, dans une clinique. Il y a toujours des petits pianos, cachés dans ces

clinique. Presque personne n'y touche. Alors, je jouais un peu sur l'un de ces pianos. Do. Do. Ré. Ré... Pendant ce temps, quelqu'un d'autre disait: – « Celui-là, il est encore plus fou que nous ! » C'est en jouant longtemps une note qu'elle devient grande. Elle devient si grande que l'on entend beaucoup plus d'harmonie et elle grandit en dedans. Le son vous enveloppe. [...] Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l'intérieur. »¹. Ce récit de la découverte par Scelsi de l'énergie sonore rejoint un autre récit de la légende scelsienne, dans lequel le piano se voit aussi attribuer un rôle important : il s'agit là, en une certaine mesure, du mythe fondateur de la socialisation musicale de Scelsi : « Dès l'âge de trois ans, trois ans et demi, j'ai commencé à improviser au piano. C'était ce que c'était. [...] Mais je me précipitais sur n'importe quel piano et je tapais dessus, avec mes poings et même avec mes pieds. [...] Les gens venaient et étaient assez étonnés pour ne pas m'arracher du piano. Une personne l'a fait, – c'était une gouvernante –, je lui ai cassé la tête avec un gros bâton. Elle a dû rester à l'hôpital assez longtemps. Elle m'avait arraché du piano. J'ai eu un choc terrible. Je ne savais pas du tout ce que je faisais. J'étais en transe, hors de moi. [...] Lorsque quelqu'un peut rester des heures devant un 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. »²

Ces deux récits mettent en relief la manière particulière qu'avait Scelsi de se (re)présenter et servent à démontrer le rapport d'intimité qu'il

entretenait avec le piano. De plus, ils articulent deux moments essentiels de sa musique : la mystique du sonore et l'improvisation. Il n'est pas exagéré de parler de mystique du sonore chez Scelsi puisque le compositeur conçoit la sonorité comme un phénomène à charge spirituelle et énergétique, qui dépasse de loin le domaine strictement musical. Dans la pensée de Scelsi, un son isolé est un cosmos harmonique, germe de la totalité des sonorités potentielles. Il comprend l'univers en tant que phénomène vibrant et la sonorité comme une force à effet physique et spirituel. Chez Scelsi, le timbre est la métaphore holistique d'une vision du monde empreinte de philosophies orientales, de conceptions pythagoréennes, et de perspectives musicales indiennes. Ce conglomérat conceptuel au sujet du « sonore » est le centre idéal même de son univers musical : la vision musicale de Scelsi visait à le maîtriser et le fixer dans ses compositions. Ainsi, le titre et le sous-titre de la *Suite n°8* renvoient à cette fascination grandissante pour l'Orient, sa culture, sa spiritualité, sa musique. L'impression d'aliénation croissante qu'éprouvait Scelsi face à la culture musicale occidentale semble donc logique : « Je dirai seulement qu'en général, la musique classique occidentale a consacré pratiquement toute son attention au cadre musical, à ce qu'on appelle la forme musicale. Elle a oublié d'étudier les lois d'Énergie sonore, de penser la musique en termes d'énergie, c'est-à-dire de vie [...] Les mélodies mêmes passent de sons en sons, mais les intervalles sont des abîmes vides car les notes manquent de l'énergie sonique.

L'espace intérieur est vide. »³

Dans le but d'« emplir l'espace intérieur » de la musique, Scelsi développa au cours des années 50 des techniques nuancées de production de sonorités et combla les « lacunes » de l'échelle chromatique au moyen de textures micro-tonales. Sur le plan de l'instrumentation apparemment alors des instruments à cordes et à vent, ainsi que la voix humaine, car ils semblaient être des vecteurs plus adéquats de la diffusion de l'espace tonal et des moyens pour l'exploration de régions dynamiques intermédiaires. Dans ce contexte, le fait que Scelsi se soit détourné du piano, dans ses compositions, apparaît donc compréhensible. Au fur et à mesure que Scelsi, adoptant des conceptions orientales, s'approchait de sa nouvelle vision musicale, il prenait ses distances par rapport au piano, instrument qui, comme peut-être aucun autre, symbolise la culture musicale de l'Occident.

Par contre, le piano conserva toute son importance en tant qu'instrument d'improvisation jusqu'à la fin (à lui s'ajouta par ailleurs l'ondoline, instrument à clavier électronique dont, détail significatif, la hauteur du son peut être modifiée de manière micro-tonale). Dans le travail de Scelsi, c'est dans l'acte d'improvisation que tout processus créateur prend naissance. Scelsi ne voulait pas que son identité de compositeur soit perçue comme celle d'un constructeur musical, mais plutôt en tant que médium qui, improvisant dans un état de transe

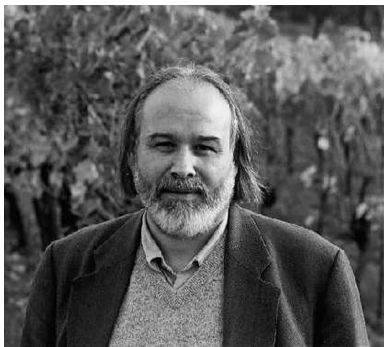
méditative, sert d'intermédiaire entre la sonorité cosmique et sa manifestation écrite. Il avait donc recours à des méthodes inusitées pour réaliser sa vision musicale : sa manière particulière de travailler consistait en une improvisation sur l'un des deux instruments à clavier mentionnés, à enregistrer ces improvisations, les faire transcrire par ses collaborateurs, pour finalement donner à ces pièces leur forme et leur instrumentation finales en retravaillant les transcriptions. Qu'il s'agisse d'œuvres pour solistes, ensembles, ou orchestres aux instrumentations les plus diverses, elles ont toutes l'improvisation pour noyau générateur.

L'on peut prendre pour acquis que *Action music* et *Suite n°8* sont le fruit de cette genèse. En tant que compositions tardives pour piano, ces œuvres marquent la transition de Scelsi vers un nouveau langage musical : exploration du son isolé, tendance à l'agglomération d'énergies sonores, la gestuelle de l'improvisation. Or, tout cela est nettement perceptible dans ces deux œuvres.

¹ Giacinto Scelsi, « Je ne suis pas un compositeur », entretien de 1987 avec Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni et Marc Texier in: MusikTexte 81/82, Cologne, 1999, pp. 69. [= Scelsi, 1999]

² Scelsi 1999 : 64.

³ Giacinto Scelsi: *Son et musique*. Rome et Venice 1981, pp. 6-7.



Bernhard Wambach

geb. 1948, studierte in Bremen und Hamburg. Er besuchte von 1973-1977 Kurse bei Friedrich Gulda. 1978-1982 Teilnehmer der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Preisträger des Int. Arnold Schönberg-Wettbewerbs in Rotterdam (1979) und des Kranichsteiner Musikpreises (1982). Konzertreisen führten ihn in die Musikmetropolen Europas sowie nach Israel, Japan, Taiwan, Korea, China und Indien. Zusammenarbeit mit Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler u.v.a. Klavierkurse bei den Int. Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, beim Centre Acanthes Avignon, beim Akiyoshidai Music Festival in Japan, in Korea, Italien, China und Taiwan. Seit

1989 ist er Professor für Klavier und Neue Musik an der Folkwang-Hochschule Essen.

Born 1948, he studied in Bremen and Hamburg. He attended courses with Friedrich Gulda from 1973 to 1977 and participated in the International Summer Courses for New Music in Darmstadt from 1978 to 1982.

Laureate of the International Arnold Schönberg Competition in Rotterdam (1979) and of the Kranichsteiner Music Award (1982). He has travelled the world, concerting in Europe as well as in Israel, Japan, Taiwan, Korea, China, and India. He worked together with composers such as Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler, and many more.

Piano courses at the International Summer Courses for New Music in Darmstadt, the Centre Acanthes Avignon, the Akiyoshidai Music Festival in Japan, in Korea, Italy, China and Taiwan. Professor for piano and new music at Folkwang College for Music in Essen since 1989.

Né en 1948, études à Brème et Hambourg. De 1973 à 1977, cours avec Friedrich Gulda. Participation aux Cours de vacances internationaux pour la musique moderne de Darmstadt (1978-1982).

Lauréat du Concours international Arnold Schönberg (Rotterdam 1979) et récipiendaire du Prix de la musique de Kranichstein (1982). Récitals dans les principales métropoles musicales européennes ainsi qu'en Israël, au

Japon, à Taïwan, en Corée, en Chine et en Inde. Collaborations avec Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Kagel, Rihm, Lachenmann, Hosokawa, Kalitzke, Huber, Stäbler et d'autres.

Responsable des cours de piano aux Cours de vacances internationaux pour la Musique moderne de Darmstadt, au Centre Acanthes (Avignon), au Akiyoshidai Music Festival (Japon), ainsi qu'en Corée, en Italie et à Taïwan. Depuis 1989, Professeur de piano et de musique moderne au Conservatoire Folkwang, Essen.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at /
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :
www.kairos-music.com

*English translations: BrainStorm translation & interpretation
Traduction française : Christian Kristen*

GEORGES APERGHIS

Crosswind • Alter ego
Rasch • Volte-face
Signaux

Geneviève Strosser
XASAX

0012942KAI

MATTHIAS PINTSCHER

sonic eclipse

Marisol Montalvo
International Contemporary Ensemble
Matthias Pintscher
SWR Vokalensemble Stuttgart
Marcus Creed

0013162KAI

HUGUES DUFORT

L'Afrique d'après Tiepolo
L'Asie d'après Tiepolo

ensemble recherche

0013142KAI

PIERRE JODLOWSKI

Drones • Barbarismes
Dialog/No Dialog

Sophie Cherrier
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0013032KAI

UNSUK CHIN

Xi

Piia Komsa • Samuel Favre
Dimitri Vassilakis
Ensemble intercontemporain
Patrick Davin • David Robertson
Kazushi Ono • Stefan Asbury

0013062KAI

FRIEDRICH CERHA

Und du...
Verzeichnis • Für K

ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Ensemble „die reihe“
Friedrich Cerha
ORF Chor
Erwin Ortner

0013182KAI

MAURICIO KAGEL

süden
a film by Gastón Solnicki

Ensemble Süden

0013172KAI - DVD

FRIEDRICH CERHA

Bruchstück • Bagatellen • Instants

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
Zebra Trio

0013152KAI

BERNHARD LANG

Die Sterne des Hungers
Monadologie VII

Sabine Lutzenberger
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

0013092KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2003 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS