



## GIACINTO SCELSE (1905–1988)

- |           |  |              |
|-----------|--|--------------|
| 1         | <i>Streichquartett Nr. 4</i> (1964)  | 14:00        |
| 2         | <i>Elohim</i> (1965/67)<br>für Streichquartett, zwei Soloviolen<br>und je zwei elektrisch verstärkte<br>Violinen und Violoncelli | 4:39         |
|           | <i>Duo für Violine und Violoncello</i> (1965)  |              |
| 3         | 1. Satz  | 6:53         |
| 4         | 2. Satz  | 7:12         |
| 5         | <i>Anagamin</i> (1965)<br>für zwölf Streichinstrumente   | 8:20         |
| 6         | <i>Maknongan</i> (1976)<br>für Bassinstrument oder -stimme.<br>Fassung für Kontrabass  | 4:05         |
| 7         | <i>Natura renovatur</i> (1967)<br>für elf Streichinstrumente   | 12:59        |
| <b>TT</b> |  | <b>58:59</b> |
- Streichquartett des Klangforum Wien  
Annette Bik, Violine  
Andreas Lindenbaum, Violoncello  
Uli Fussenegger, Kontrabass  
Klangforum Wien  
Hans Zender

### **Streichquartett Nr. 4:**

Annette Bik, Violine  
Gunde Jäch-Micko, Violine  
Dimitrios Polisoidis, Viola  
Andreas Lindenbaum, Violoncello

### **Duo für Violine und Violoncello:**

Annette Bik, Violine  
Andreas Lindenbaum, Violoncello

### **Maknongan:**

Uli Fussenegger, Kontrabass

### **Klangforum Wien**

Gunde Jäch-Micko, Violine (1, 2, 3)  
Aileen Dullaghan, Violine (1, 2, 3)  
Florian Bartussek, Violine (1, 2, 3)  
Christian Eisenberger, Violine (1, 2, 3)  
Annelie Gahl, Violine (2, 3)  
Esther Haffner, Violine (2, 3)  
Dimitrios Polisoidis, Viola (1, 2, 3)  
Michael Gieler, Viola (1, 2, 3)  
Esther Haffner, Viola (1)  
Andreas Lindenbaum, Violoncello (1)  
Benedikt Leitner, Violoncello (1, 2, 3)  
Markus Pouget, Violoncello (1, 2, 3)  
Uli Fussenegger, Kontrabass (2, 3)

*Elohim* (1), *Anagamin* (2), *Natura renovatur* (3)

Die Musik kann nicht ohne den Klang existieren,  
aber der Klang existiert sehr wohl ohne die Musik.  
Also scheint es, daß der Klang wichtiger sei. Damit können wir beginnen. <sup>1</sup>

Habe ich Ihnen schon die Geschichte von der Laus erzählt?  
Es gibt jemanden, der das Bogenschießen erlernen möchte. Das ist eine Zen-Disziplin.  
Er geht also zu einem Meister und sagt zu ihm:  
„Meister, ich möchte das Bogenschießen erlernen.“ –  
„Ja, das ist möglich. Aber zuerst müssen Sie lernen, das Herz einer Laus zu sehen.“ –  
„Wie bitte?“ – „Das ist ganz einfach: Sie nehmen zwei Stöcke; Sie stellen sie in einer Entfernung  
von einem bis ein Meter fünfzig voneinander auf.“ – „Ja, das kann ich tun.“ –  
„Danach nehmen Sie einen Bindfaden, den Sie an den beiden Stöcken befestigen. Dann  
nehmen Sie eine Laus, es gibt hier viele davon, und setzen Sie auf den Bindfaden. Die Laus  
wird dann auf dem Bindfaden entlangmarschieren, etwa so, bis zum Ende, dann kommt  
sie wieder nach vorn zurück, und so weiter. Sie wird die ganze Zeit weitergehen, bis sie stirbt.  
Sie kann nicht darüber hinauskommen, sie kann nicht fliegen.“ –  
„Ja, das kann ich tun.“ – „Danach legen Sie sich darunter, unter den Bindfaden.  
Sie betrachten die Laus, die ununterbrochen wandert.“ – „Wie lange, Meister?“ –  
„Nun ja, lange, lange, bis Sie das Herz der Laus schlagen sehen.“  
Gut, der Mann sagt sich, daß er es versuchen wird. Er legt sich unter den Bindfaden.  
Er betrachtet die Laus, die ununterbrochen auf- und abgeht. Nun wissen Sie aber alle, daß,  
wenn man irgendeinen Gegenstand lange betrachtet, dieser wächst. Man sieht viele Details.  
Der Mann bleibt da, lange, sehr lange. (Chinesische Geschichten dauern Jahre!)  
Dann, eines Tages, sieht er, wie die Laus wächst, größer wird, aber weiterhin auf und  
abmarschiert. Dann, an einem anderen Tag, sieht er etwas, das schlägt, einfach so,  
in der Laus. Durch das lange Betrachten der Laus ist diese sehr groß geworden,  
und er sieht etwas schlagen: das Herz der Laus. –  
Genau so hört man den Ton. Ich habe diese Erfahrung für mich selbst gemacht, ohne die  
Geschichte gelesen zu haben. 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 erfüllt den  
Raum, in dem man ist, er umgibt einen, man schwimmt darin. Aber der Ton ist sowohl Schöpfer  
als auch Vernichter. Er ist therapeutisch. Er kann einen heilen, aber auch zerstören. [...]  
Wenn man in einen Ton eintritt, umgibt er einen. Man wird zu einem Teil dieses Tons. Nach  
und nach wird man von diesem Ton verschlungen, und man braucht keinen weiteren Ton. [...]  
Alles ist darin, bereits in diesem einen Ton ist der ganze Kosmos, der den Raum füllt.  
Alle möglichen Klänge sind bereits in ihm enthalten. <sup>2</sup>

Sie haben keine Vorstellung davon, was in einem einzigen Ton steckt!  
Es gibt sogar Kontrapunkte, wenn man so will, Verschiebungen verschiedener Klangfarben.  
Es gibt sogar Obertöne, die vollkommen verschiedene Effekte ergeben, im Inneren,  
und die nicht nur aus dem Ton heraustreten, sondern ins Zentrum des Tons eindringen.  
Es gibt nach innen und nach außen gerichtete Bewegungen in einem einzigen Ton.  
Wenn dieser Ton sehr groß geworden ist, wird er zu einem Teil des Kosmos.  
So winzig klein er auch erscheinen mag, es ist alles darin enthalten. <sup>3</sup>

Außerdem ist der Ton kugelförmig, obwohl er beim Hören nur zwei Dimensionen zu haben  
scheint: Höhe und Dauer – die dritte Dimension, die Tiefe, entgeht uns in gewisser Hinsicht  
immer, obwohl wir wissen, daß sie existiert. Die Obertöne und die Untertöne –  
letztere hören wir weniger heraus – geben uns manchmal den Eindruck, daß der Ton  
umfassender und komplexer zu bestimmen sei als nur durch Höhe und Dauer,  
aber es ist für uns schwierig, diese Komplexität wahrzunehmen. Im übrigen wüßten wir gar  
nicht, wie sie musikalisch zu notieren wäre. In der Malerei erfand man die Perspektive,  
die den Eindruck von Tiefe erzeugt, aber in der Musik hat man es trotz all der Experimente mit  
der Stereophonie und anderen Versuchen aller Art bis heute nicht geschafft,  
den beiden Dimensionen Dauer und Höhe zu entkommen und den Eindruck einer wirklich  
kugelförmigen Gestalt des Tons zu vermitteln. <sup>4</sup>

Der Klang ist sphärisch, er ist rund. [...] Alles, was sphärisch ist, hat ein Zentrum.  
Das läßt sich wissenschaftlich beweisen. Nur wer in den Kern des Klangs vordringt, ist ein  
Musiker. Wenn das nicht gelingt, der ist ein Handwerker. Ein musikalischer Handwerker  
verdient Respekt. Aber er ist kein wahrer Musiker und auch kein wahrer Künstler. <sup>5</sup>

*Künstlerische Schaffenskraft. Was ist das?*

*Es ist die Fähigkeit, die Bewegung anzuhalten, einen Augenblick der Dauer zu kristallisieren, aus sich herauszureißen – und diesen Moment durch eine Anstrengung des ganzen Wesens in eine verbale, klangliche oder plastische Materie zu übertragen.* <sup>6</sup>

*Kunst ist sehr einfach oder sie ist es nicht.* <sup>7</sup>

*Ich bin kein Komponist [...] Komponieren heißt:*

*Etwas mit etwas anderem zusammenfügen, componere, das tue ich nicht.* <sup>8</sup>

*Meine Musik ist nicht dies und nicht das. Sie ist nicht dodekaphon. Sie ist nicht pointillistisch. Sie ist nicht minimalistisch. Also: Was ist sie dann? Man weiß es nicht.*

*Die Töne sind nur Kleider, Gewänder. Aber das, was in einem Kleidungsstück steckt, ist doch eigentlich viel interessanter, oder etwa nicht?* <sup>9</sup>

*Ob man meine Musik nun spielt oder nicht, ist mir ganz egal:*

*Es ist sehr schwierig, das verständlich zu machen, denn normalerweise will ein Komponist, daß seine Musik gespielt wird. Ich will das nicht herbeizwingen.*

*Wenn man mich spielt, umso besser. So ist die Musik.*

*Wenn sie einmal gespielt worden ist, reicht mir das vollkommen. Ich will nicht,*

*daß man wiederholt, daß man noch eine andere Aufführung macht.*

*Es bleibt dabei, es bleibt dabei. Sie haben vielleicht noch keine sehr klare Vorstellung von meinen eigenen Ideen (Lachen).*

*Vielleicht sind sie ganz und gar persönlich; vielleicht wahr, vielleicht falsch; aber es sind jedenfalls meine eigenen.* <sup>10</sup>

*Die Partituren werden übrigbleiben, leider. Sie werden aufgeführt werden, und meistens schlecht. Ich hätte das alles wirklich nie schreiben sollen. Es hätte einfach dort, im Verborgenen, bleiben sollen, Sei's drum. Ja, ich kann sie auch zerstören. Aber es wäre schwierig, das Verlagshaus von Salabert abzubrennen. Jedem seine Wahrheit ...* <sup>11</sup>

*Unser Leben ist auch eine Musik, mit ihren Harmonien, mit ihren Disharmonien, ihren verschiedenen Akzenten, starken oder schwachen, mit Andante und Allegro, meditativen, rhythmischen und lebhaften Tempi, mit geplanten, intuitiven und improvisierten Formen ... auch das ist Musik, oder?* <sup>12</sup>

*Im Alter von dreieinhalb bis vier Jahren habe ich angefangen, auf dem Klavier zu improvisieren. Das ging so vor sich (zu dieser Zeit waren Tonbandaufnahmen noch nicht möglich): Ich stürzte mich auf jedes vorhandene Klavier und schlug drauf, sogar mit den Fäusten oder mit den Füßen. Aber niemand hat mir jemals gesagt: „Was machst du denn da, du machst ja das Klavier kaputt. Hör doch auf!“ 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. Das wußte sie nicht. [...]*

*Später wurde ich dazu gezwungen, Musik zu studieren. Man sagte zu mir: „Schließlich mußt du veröffentlichen, du hast doch Talent“ und so weiter.*

*Ich bin sogar in Wien gewesen, um die Zwölftontechnik zu studieren, bei Walter Klein, einem der Schönberg-Schüler. Sogar das habe ich getan, und dann bin ich krank geworden. Natürlich, das war die ganz normale Folge. 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. Aber wenn das blockiert wird, weil er an einen Kontrapunkt oder an eine Septimenauflösung oder an ähnlichen Quatsch denken muß, ist das sinnlos, so kommt man zu gar nichts. Das hat mich krank gemacht, vier Jahre lang. Ich dachte zu viel nach. Seither habe ich nie wieder nachgedacht. Meine ganze Musik und meine Dichtung sind fast gedankenlos entstanden.* <sup>13</sup>

*Ich habe etwas mehr als drei Monate in Indien verbracht, und zwar im Winter. Zu dieser Zeit interessierte ich mich vor allem für Transzendenz, für die Wege zum Transzendentalen.* <sup>14</sup>

*Ich fühle mich näher an den orientalischen Philosophien, die gegen Gewalt, gegen Manifestationen des irdischen Lebens auf der praktischen Ebene sind. Ich ziehe es vor, auf anderen Ebenen zu denken und zu leben, soweit das möglich ist.*<sup>15</sup>

*Die Musik ist auch ein Weg dahin, ein Weg zur Erkenntnis, vorausgesetzt, man versteht sie auf eine gewisse Weise. Es gibt viele Wege. Es gibt die christliche Mystik, die hinduistische Mystik, die chinesische Mystik. Jede Form von Mystik ist ein Weg zur Transzendenz. Es gibt die Gnosis, es gibt den Zen. Es gibt eine ganze Anzahl von Wegen zur Erkenntnis, darunter auch die Kunst, vorausgesetzt, daß man sie in diesem Sinne versteht, und nicht als einen Beruf oder eine Möglichkeit, berühmt zu werden oder ein Mittel, Geld zu verdienen oder sonst irgendetwas. Die Kunst ist ein sehr wichtiger Weg. Unter all diesen Wegen ist die Musik vielleicht der am leichtesten zugängliche. Man kann auch malen, ohne zu sehen, was man malt. [...] In der Musik kann man auch singen, ohne zu wissen, was man singt, und sogar spielen, ohne zu wissen, was man spielt. Ein Zustand der Inspiration, um dieses alte Wort zu verwenden, der nichts anderes nötig hat.*<sup>16</sup>

*Man kann den Ton als eine kosmische Kraft ansehen, die allem zugrunde liegt. Es gibt dafür die schöne Definition: Der Ton ist die erste Bewegung des Unbeweglichen, und dies ist der Beginn der Schöpfung.*<sup>17</sup>

## Berno Odo Polzer „Arbeit am Mythos“ – Notizen zu Giacinto Scelsi \*

Die hier zusammengetragenen Äußerungen Giacinto Scelsis öffnen einen Blick in die eigenartig und geheimnisvoll anmutende Gedankenwelt des italienischen Komponisten und Dichters, der seit seinem Bekanntwerden ein Dorn im Auge der Neuen Musik ist. Selten geschah es, daß ein Komponist bei Kritikern wie Hörern, „Kollegen“ wie Musikologen solches Aufsehen erregt hat. Fast könnte man von einem „Phänomen Scelsi“ sprechen angesichts der emotionalisierten Reaktionen, die – positiv wie negativ – die Scelsi-Rezeption in zwei Lager spalten, in bedingungslose Gefolgschaft und radikale Ablehnung. Nicht zu sprechen von den Perspektiven, die seine mit nichts zu vergleichenden Klanggebilde der zeitgenössischen Musik eröffnet haben. Scelsi selbst, der zum Zeitpunkt seiner hinlänglich späten „Entdeckung“ Ende der 70er Jahre über sechzig Jahre alt war und praktisch zu komponieren aufgehört hatte, begegnete der neugierig gewordenen Öffentlichkeit mit dem ihm eigenen Gestus der gelassenen Verweigerung. Die obige Textsammlung ist nur ein Auszug aus den scheinbar ewig währenden, mäandrierenden Monologen des Giacinto Scelsi. Ein fremdartiger Hauch weht einen aus diesen Gesprächen an: Als memorierte einer lediglich den ins Mythische übergegangenen Bestand seines eigenen Lebens, seiner Musikanschauung und Phi-

losophie; als arbeite einer – ohne es zu müssen – am Mythos. An seinem eigenen nicht zuletzt.

Eines fällt bei der Suche nach Ursachen für dieses „Phänomen Scelsi“ besonders auf: die Omnipräsenz einer mystisch-mythischen Gestimmtheit. Sie besteht nicht im Scelsi-Kult, nicht darin, daß mancher Apologet mit mystifizierenden Darstellungen einen Flor esoterischer Entrücktheit um sein Leben und Werk gesponnen hat. Scelsi selbst und seine Haltung sind es, die diesen Eindruck vermitteln.

Der kulturelle, gedankliche und lebenspraktische Hintergrund der westlichen Welt, in der die Neue Musik „erfunden“ wurde, macht ein Übersetzen dieser bzw. in diese Gestimmtheit nicht eben einfach. Eine Frage des Umfeldes: Innerhalb der westlichen (Musik)Kultur beschreibt das Scelsische (Musik)Denken einen verlassenen Distrikt. Er steht, als Kontrastmittel zum abendländischen Rationalismus, inmitten jener Kultur, deren signifikantes Anliegen es seit Jahrhunderten war und ist, alles in ihren Augen Obskure und Mysteriöse – die wie auch immer geartete „andere Wirklichkeit“ –, wenn nicht zu verbannen, so zumindest einzudämmen und zu kanalisieren. Scelsis Verbindung zu dieser „anderen Wirklichkeit“ aber ist vital, darin besteht sein für die westli-

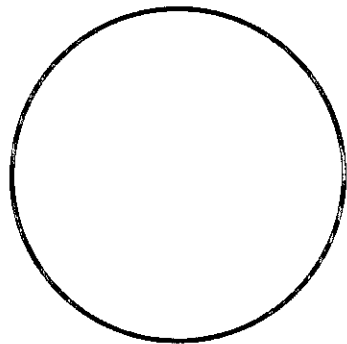
che Welt irritierendes, ja provokatives Potential. Angesichts dieses Potentials scheiden sich die Geister der zeitgenössischen Musikwelt, spalten sich auf in jene, die in Scelsi ihren ungestillten metaphysischen Durst stillen zu können hoffen, und in jene, deren aufgeklärt-kritisches Bewußtsein die Möglichkeit einer „anderen Wirklichkeit“ nicht mehr in Betracht zieht.

Gerade das, was unter den Vorzeichen einer rationalisierten (Musik)Auffassung ernst zu nehmen schwer fallen mag, sind aber die Eckpfeiler der Scelsischen Gedanken- und Vorstellungswelt: sein vitales Verhältnis zum Religiösen, die Praxis sogenannter bewußtseinserweiternder Techniken wie Trance und Meditation, sein Glaube an die Reinkarnation. Lebendig – und davon zeugt die obige Textauswahl – ist Scelsis Verhältnis zum Mythos, selbstverständlich sein Umgang mit transzendentelem Erleben, von zentraler Bedeutung seine Nähe zu Östlichen Philosophien. Gleichgültig, wie man zu allgemein religiösen Fragen oder zur Frage der Kompatibilität von westlichem und östlichem Denken steht – all dies bildete den Hintergrund für Scelsis Entwicklung seiner eigenen Musikan-schauung.

In den 1940er-Jahren erst vollzog sich im Denken Giacinto Scelsis jener tiefgreifende Wandel, dessen Resultat die oben gesammelten Äußerungen andeuten. Zuvor hatte sich seine Arbeit in den regelrechten Traditionsbahnen abendländischen Komponierens bewegt: Harmonielehre- und Kontrapunkt-Studien bei

Giacinto Scelsi in Rom; Anregungen von Ottorino Respighi und Alfredo Casella; Kompositionsunterricht bei dem Schönberg-Schüler Walther Klein in Wien und bei Egon Köhler in Genf; Kontakte zu surrealistischen Kreisen in Paris (jener künstlerischen Bewegung des modernen Europa mithin, die „andere Wirklichkeiten“ zu ihrem zentralen Arbeitsfeld erklärten). Scelsi entwuchs den bildungsmäßigen und ästhetischen Standards seines westlichen Umfeldes. Was sich in der darauffolgenden weltanschaulichen Metamorphose mit verwandelte, war seine Vorstellung dessen, was Musik sei, seine Klangvision. Doch Scelsi wird kein gänzlich anderer. Er bleibt Komponist auf der Höhe seiner Zeit, er bleibt „westlicher Komponist“ im Sinne eines Klangforschers, im Sinne einer künstlerischen Persönlichkeit, die ihre – die westliche – Kunst weiterzuentwickeln sich zur Aufgabe gemacht hat.

Es ist nicht möglich, den „Mystiker“ Scelsi vom „Avantgardisten“ Scelsi zu trennen. Die Werke der späteren Jahre, für die Scelsi bekannt geworden ist – und dazu gehören auch die Stücke dieser Einspielung –, sind das Ergebnis einer glücklichen Verbindung. Scelsis Leistung besteht in seinem Grenzgang, besteht darin, Teil von beidem geworden und auch geblieben zu sein. Das ist der Moment der Scelsischen Befruchtung der Neuen Musik. Er hat etwas Fremdes in sie hineingetragen, ohne sich ihr zu entfremden. Er blieb, so könnte man sagen, mit seiner antisystemischen Haltung systemimmanent – die Bedingung jeder Art von Einflußnahme.



„Ich schreibe niemals über mich oder meine Musik, noch verschicke ich irgendwelche Photographien. Sie werden sie in keinem Konzertprogramm in Italien oder im Ausland finden. Ich kann Ihnen jedoch eine Zeichnung geben, wie ich es auch bei anderen Anfragen getan habe; es ist mein Symbol. Es kann als ein ZEN-Symbol interpretiert werden, oder als SONNE über dem Horizont, oder als große, unterstrichene NULL. Wie man will!“ (Giacinto Scelsi)

„I never write about myself or my music, and I don't send any photographs either. You will find none in any concert programme, in Italy or abroad. I could, however, give you a drawing, as I have done in reply to other requests before; it is my symbol. It could be interpreted as a ZEN symbol, or a SUN above the horizon, or a large, underlined ZERO. However you choose!“ (Giacinto Scelsi)

« Je n'écris jamais sur moi ou sur ma musique, pas plus que je n'envoie de photographies. Vous n'en verrez jamais dans des programmes de concert en Italie ou ailleurs. Je peux cependant vous donner un dessin, ce que j'ai fait pour d'autres demandes semblables. Il s'agit de mon symbole. Il peut être interprété comme un symbole ZEN, ou bien comme un SOLEIL au-dessus de l'horizon, ou comme un grand ZÉRO souligné. Comme on veut ! » (Giacinto Scelsi)

Music cannot exist without sound, but sound can exist without music. Thus it seems that sound is more important. Let us begin with this. <sup>1</sup>

Have I told you the story of the louse yet? Once, there was someone who wanted to learn archery. Archery is a Zen discipline. So he goes to a Zen master and says to his master: "Master, I want to learn archery." – "Yes, that can be done. But first you must learn to see the heart of a louse." – "How's that?" – "It's very easy: You take two sticks; place them on the ground at a distance of one to one-and-a-half meters from each other." – "Yes, I can do that." – "Then take a string and attach it to both sticks. You then take a louse, there are many around here, and place it on the string. The louse will then crawl along the string, like this, to the end, then it will return back to where it started, etc. It will continue to crawl until it dies. It cannot move beyond that, it cannot fly." – "Yes, I can do that." – "Then lie down underneath the string. Observe the louse as it relentlessly crawls on." – "For how long, Master?" – "Well, for a long, long time, until you are able to see the heart of the louse beat."

Alright, the man tells himself that he'll try it. He lies down under the string. He observes the louse crawling up and down the string without pause. Now, you all know that when you look at an object for a long time, the object grows. You start to see many details. The man stays there, for a long, long time. (Chinese stories take many years!) Then, one day, he sees the louse grow, becoming bigger, but it continues to march back and forth. Then, on another day, he sees something beating, just like that, in the louse. By watching the louse for such a long time, the louse has become bigger and he sees something beat: the heart of the louse.

That is how you hear a sound. I have experienced this myself, without having read the story. 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. But the sound is both creator and destroyer. It is therapeutical. It can heal, but it can also destroy. [...] When you enter a sound, it surrounds you. You become part of this sound. Gradually, you are devoured by this sound and you need no other sound. [...] It's all in this sound, the entire universe is in this one sound that fills the room. All possible sounds are contained in this sound from the start. <sup>2</sup>

You have no idea what is inside one single sound! There are even counter points, if you like, displacements of various tone colours. There are even overtones that produce completely different effects inside and do not just come out of the tone but penetrate to its very centre. One single tone has movements travelling toward the inside and outside. When this sound has become very big, it becomes part of the universe. As minute as the sound may appear, it contains all. <sup>3</sup>

Besides, sound is spherical, although it seems only two-dimensional when you listen to it. Pitch and duration – its third dimension, depth, always escapes us in some way, although we know it exists. The overtones and undertones – we hear less of the latter – sometimes give us the impression that the sound is more complex and comprehensive than can be described by pitch and length. We find it difficult, however, to appreciate this complexity. Besides, we would not even know how to score it. In painting, perspective was invented to create an impression of depth, but in music, in spite of all the experiments with stereophony and various other experiments, no one has successfully overcome the two dimensions of length and pitch yet to create the impression of a truly sphere-shaped sound. <sup>4</sup>

A sound is spherical, it is round. [...] All that is spherical, has a centre. This can be proven scientifically. Only he who penetrates to the core of a sound is a musician. He who does not succeed, is a craftsman. A musical craftsman merits respect. But he is no true musician and no true artist. <sup>5</sup>

Artistic creativity. What is it? It is the ability to stop movement, to crystallise a moment of time, to extract it – and to translate this moment into a verbal, tonal, or plastic material with all one's soul. <sup>6</sup>

Art is very easy or it is not. <sup>7</sup>

I am not a composer [...] Composing is: Combining different things, componere, that's not what I do. <sup>8</sup>

*My music is not this or that. It is not dodecaphonous. It is not pointillistic. It is not minimalist. Well: What is it then? One does not know. Sounds are only clothes, garments. But what's inside a piece of clothing is much more interesting, don't you agree? <sup>9</sup>*

*Whether my music is played or not, I do not care: It is difficult to make people understand this, because normally a composer wants his music to be played. I don't want to force it to happen. If my music is played, so much the better. That's music. For me it's enough, if it is played once. I don't want it to be repeated, to be performed again. That's the way it is, that's the way it is. You may not have a very clear idea of my own thoughts yet [laughs]. Maybe they are completely personal; perhaps they are true, perhaps wrong; but in any case they are mine. <sup>10</sup>*

*The scores will remain, unfortunately. They will be performed, and badly in most cases. I should not have written any of this. It should have stayed there, concealed, what the heck. Yes, I could also destroy it. But it would be difficult to burn down the Salabert publishing house. Everyman his truth ... <sup>11</sup>*

*Our life is also music with its harmonies, with its disharmonies, its various accents, strong and soft, with Andante and Allegro, meditative, rhythmic, and vivacious tempi, with planned, intuitive, and improvised forms ... that's also music, no? <sup>12</sup>*

*When I was three-and-a-half or four years old I began to improvise on the piano. That went on for a while (at the time, taped recordings were not yet possible): I pounced on every piano I could find and banged on the keys, even with my fists and feet. but no one ever said to me: "What are you doing, you're breaking the piano. Stop it!" 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. She didn't know that. [...]*

*Later I was forced to study music. I was told: "After all, you'll have to publish, you've got talent" and so on. I even came to Vienna to study twelve tone music with Walter Klein, a Schönberg student. I even did that and then I fell ill. Naturally, that was to be expected. 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. But when this is blocked because he must think of a counter point or of how to resolve a seventh or some other nonsense, it's useless, you won't achieve a thing. That made me sick, for four years. I was thinking too much. I haven't done any thinking ever since. All my music and my poetry have come about almost without any thinking. <sup>13</sup>*

*I spent a little more than three months in India, in the winter. At the time, my main interest lay in transcendence, the ways to the transcendental. <sup>14</sup>*

*I feel more affinity for the oriental philosophies that speak against violence, against manifestations of earthly life on a practical level. I prefer to think and live on other levels, as much as possible. <sup>15</sup>*

*Music also leads there, a way of insight, provided you have a certain understanding of music. There are many ways. There is Christian mysticism, Hindu mysticism, Chinese mysticism. Every form of mysticism is a way to transcendence. You have gnosis and you have Zen. There are many ways to enlightenment – art is one of them, provided you see art from this perspective and not as a profession or way of becoming famous or as a means of earning money or something else. Art is a very important way. Among all these ways, music, perhaps, is the most easily accessible. You can also paint without seeing what you are painting. [...] In music you can also sing without knowing what you are singing or even play without knowing what you are playing. A state of inspiration, to use this old word, that needs nothing else. <sup>16</sup>*

*You can consider sound to be a cosmic power that is the foundation of all. There is a beautiful definition: A sound is the very first movement of the unmovable, and this is the beginning of creation. <sup>17</sup>*



**Berno Odo Polzer**  
**“Work on Myth” – Notes on Giacinto Scelsi \***

The comments of Giacinto Scelsi collected here, reveal the strange and mysterious thoughts of the Italian composer and poet, who, ever since he became known, has been a thorn in the side of New Music. Rarely before has a composer caused such a commotion among critics and listeners, “colleagues” and musicologists alike. You could almost call it the “Scelsi phenomenon” in view of the emotionalised reactions – both positive and negative – that split the Scelsi reception into two camps – unconditional loyalty and radical rejection. Not to speak of the perspectives that his incomparable sound images of contemporary music have opened. Scelsi himself, who at the time of his rather late “discovery” in the late 70s was over 60 years of age and had practically stopped composing, met the now curious public with his very own gesture of composed denial. The above collection of texts is only an excerpt of Giacinto Scelsi’s seemingly endless, meandering monologs. An unfamiliar wind stirs from these conversations: As if he were memorising merely that part of his life, ideas on music, philosophy that has become mythical; as if he were working – without being compelled to do so – on Myth. Not least on his own.

There is one thing that is rather striking when probing for the causes of this “Scelsi phenomenon”: the omnipresence of a mystical-

mythical mood. This does not consist of the Scelsi cult, nor in the fact that a good many apologists have thrown a veil of esoteric rapture over his life and works by creating mystified portrayals. Scelsi himself and his attitude convey this impression.

The cultural, philosophical, and real-life practical background of the Western world, where the New Music was “invented” does not really make the translation thereof or into this mood very easy. A question of the environment: Within Western (music) culture, Scelsian (music) thoughts describe an abandoned district. As a contrast medium to western rationalism, he stands in the midst of the culture whose noticeable endeavour for centuries has been to ban, or at least check and channel, all it deems obscure and mysterious – the “other reality” in whatever form. Scelsi’s link to this “other reality”, however, is vital. Here lies his provocative potential, so irksome for the Western world. There is no agreement in the world of contemporary music in view of this potential – on the one hand, those who hope to appease their unquenched metaphysical thirst and, on the other hand, those who in their enlightened and critical mind no longer consider the possibility of the “other reality” an option.

It is precisely the signs that are so difficult to take seriously in view of the harbingers of a

rationalised (musical) understanding that form the pillars of Scelsian thought and imagination: his vital relationship to the religious, the practice of so-called mind-expanding exercises such as trance and meditation, his belief in reincarnation. Full of life – and the above selection of text gives ample evidence thereof – is Scelsi’s relationship to the myth, natural his way of coping with transcendental experience, and vital his proximity to Eastern philosophies. No matter what your stance is on general religious issues or the issue of compatibility between Western and Eastern thought – all this forms the backdrop against which Scelsi developed his own ideas on music.

Not until the 40s did Giacinto Scelsi’s ideas undergo radical change, resulting in the above collection of notes. Prior to this, his work actually was more in line with traditional Western composition: Harmony and counter point studies with Giacinto Sallustio in Rome; ideas from Ottorino Respighi and Alfredo Casella; composition with Schönberg student Walther Klein in Vienna and Egon Köhler in Geneva; contacts to the Surrealists in Paris (that art movement of modern Europe that made the

“other reality” its central field of activity). Scelsi outgrew the instructed and aesthetic standards of his Western environment. A change in his idea of music, his sound vision accompanied the subsequent ideological metamorphosis. Scelsi, however, doesn’t turn into an entirely different person. He stays a composer at the peak of his life, he stays a “Western composer” in the sense of a sound researcher, in the sense of an artistic personality who has made it his task to further develop – Western – art.

It is impossible to separate Scelsi the “mystic” from Scelsi the „avantgardist“. The works of his later years, for which he then became famous, – and the pieces of this recording figure among them – result from a happy liaison. Scelsi’s achievement is his walk on the edge, his having been and remaining part of both worlds. That is the moment of Scelsian fertilisation in New Music. He introduced something foreign into it without becoming alienated from it. You could say that he remained system-immanent with his antisystemic approach – the precondition for exercising any kind of influence.

*Übersetzung ins Englische: BrainStorm*



Foto: Scelsi, Stiebler und Cage 1987 in Köln. © Gisela Gronemeyer

„[...] Dann fügte er hinzu, was alle schon wußten, daß es kein einziges Bild von ihm gebe. Er verbat sich, fotografiert zu werden. Selbst wenn es zufällig geglückt war, ließ er die Klischees überbelichten, und alle, die es ohne sein Wissen versucht hatten, erhielten nur verwickelte Klischees.“ (Marc Texier)

“[...] Then he added what everyone already knew, that there is not a single picture of him. He did not allow his picture to be taken. Even if by luck a picture was successfully taken, he had the clichés overexposed and all who tried to take pictures without his knowing got blurred clichés.” (Marc Texier)

« (...) Il a alors poursuivi avec ce que l'on savait tous, qu'il n'existe pas une seule photo de lui. Il avait interdit qu'on le photographie. Et même si par chance on y arrivait, il faisait surexposer le cliché et tout ceux qui avait essayé à son insu n'obtenaient qu'un résultat flou. » (Marc Texier)

*La musique ne peut exister sans le son, mais le son peut très bien exister sans la musique. On pourrait commencer ainsi. <sup>1</sup>*

*Vous ai-je raconté l'histoire du pou? C'est quelqu'un qui voulait apprendre le tir à l'arc. C'est une activité zen. Alors il se rend chez un maître et lui dit: « Maître, je voudrais apprendre le tir à l'arc. » – « Oui. Vous apprendrez cela, mais avant il faut que vous sachiez voir le cœur d'un pou » – « Comment? » – « C'est facile, vous prenez deux bâtons. Vous les plantez par terre à une distance d'un mètre, un mètre cinquante à peu près. » – « Oui. Cà, je peux le faire. » – « Après, vous prenez une ficelle que vous attachez sur les deux bâtons. Puis vous prenez un pou, il y en a beaucoup ici. Vous le posez sur la ficelle. Le pou marchera comme ça, sur la ficelle, jusqu'au bout du bâton, puis il tournera en arrière et ainsi de suite. Il marchera tout le temps jusqu'à ce qu'il meure. Il ne peut pas aller au delà, il ne peut pas voler. » – « Oui. Cà, je peux le faire. » – « Après, vous vous étendez dessous, sous la ficelle. Vous regardez le pou qui marche sans cesse. » – « Pendant combien de temps, Maître? » – « Eh bien, jusqu'à ce que vous voyiez battre le cœur du pou. »  
Bon. L'homme se dit qu'il va essayer. Il se met dessous, les bâtons, la ficelle. Il regarde le pou qui marche sans cesse. Or, vous savez tous que si on regarde longtemps n'importe quel objet, celui-ci grandit. On voit beaucoup plus de détails. Le type reste là longtemps, très longtemps. Les histoires chinoises durent des années! Puis un jour, il voit le pou qui grandit, qui devient plus gros, mais qui continue à marcher d'avant en arrière. Puis, un autre jour, il voit quelque chose qui bat, comme ça, dans le pou. A force de regarder le pou, il est devenu très gros et il voit battre quelque chose. C'était le cœur du pou.  
C'est ainsi que l'on entend un son. J'ai fait cette expérience pour moi-même, sans avoir lu l'histoire. Cela c'est passé lorsque j'étais malade, dans une clinique. Il y a toujours des petits pianos, cachés dans ces cliniques. Presque personne n'y touche. Alors, je jouais un peu sur l'un de ces pianos. Do. Do. Ré. Ré. Ré... Pendant ce temps, quelqu'un d'autre disait: – « Celui-là, il est encore plus fou que nous! »  
C'est en rejouant 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. Mais le son est créateur tout aussi bien que destructeur. Il est thérapeutique. Il peut vous guérir, comme il peut vous détruire. [...] Pour conclure l'histoire, c'est que lorsque l'on rentre dans un son, celui-ci vous enveloppe. Vous devenez une partie de ce son. Peu à peu, vous êtes englouti par le son et vous n'avez pas besoin d'un autre son. [...] Tout est là-dedans. Il y a déjà dans ce son-là, tout le cosmos entier qui remplit l'espace. Tous les sons possibles sont contenus en lui ... <sup>2</sup>*

*Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son! Il y a même des contrepoints si on veut, des décalages de timbres différents. Il y a même des harmoniques qui donnent des effets tout à fait différents, qui ne sortent pas seulement du son, mais qui entrent au centre du son. Il y a des mouvements concentriques et divergents dans un seul son. Ce son-là devient très grand. Cela devient une partie du cosmos, aussi minime qu'elle soit. Il y a tout, dedans. <sup>3</sup>*

*De plus, le son est sphérique, bien que pour l'auditeur il ne semble qu'en deux dimensions : la hauteur et la durée – la troisième dimension, la profondeur, nous échappe toujours d'une certaine manière, bien que nous savons qu'elle existe. Les harmoniques et les résonances inférieures – nous percevons moins bien ces dernières- nous donnent parfois l'impression que le son est plus étendu et plus complexe qu'une simple question de hauteur et de durée mais il nous est difficile de percevoir cette complexité. Du reste, nous ne saurions pas comment la transcrire musicalement. Dans la peinture, on a découvert la perspective qui produit un effet de profondeur mais dans la musique, malgré les expériences avec la stéréophonie et d'autres essais, nous ne sommes toujours pas parvenus à aller au-delà des deux dimensions, durée et hauteur, et de procurer une véritable représentation sphérique du son. <sup>4</sup>*

*Le son est sphérique, il est rond. [...] Toute chose qui est sphérique a un centre. On peut le démontrer scientifiquement. Il faut arriver au cœur du son, alors on est musicien. Si non on est un artisan. Être un artisan de la musique, c'est très respectable. Mais on est pas un véritable musicien, ni un véritable artiste. <sup>5</sup>*

*L'énergie créatrice artistique. Qu'est-ce que c'est ? C'est la capacité d'arrêter le mouvement, de cristalliser l'instant de la durée, de l'arracher et de le traduire par un effort de tout son être en un matériau verbal, sonore ou plastique. <sup>6</sup>*

*L'art est très simple ou il n'est pas. <sup>7</sup>*

*Je ne suis pas un compositeur. Composer veut dire mettre une chose avec une autre. Je ne fais pas cela. <sup>8</sup>*

*Ma musique n'est ni ceci, ni cela. Elle n'est pas dodécaphonique. Elle n'est pas pointilliste. Elle n'est pas minimaliste ... Alors qu'est-ce que c'est? On ne sait pas. Les notes, les notes, ce ne sont que des habits, des robes. Mais ce qu'il y a dans la robe est généralement plus intéressant, non? <sup>9</sup>*

*Qu'on joue, ou qu'on ne joue pas ma musique m'importe peu. C'est difficile de faire comprendre cela, parce que normalement, un compositeur veut que l'on joue sa musique. Je ne veux pas forcer cela. Si on me joue, tant mieux. La musique, c'est cela. Une fois qu'elle a été jouée, cela me suffit tout à fait. Je ne veux pas qu'on répète, qu'on fasse encore une autre exécution. Ça reste là! Vous n'avez peut-être pas encore une idée très claire de mes propres idées. Elles sont peut-être tout à fait personnelles. Elles sont peut-être vraies ... ou fausses, mais elles sont miennes en tout cas. <sup>10</sup>*

*Il restera les partitions, malheureusement. Elles vont être jouées. La plupart du temps, elles seront mal jouées. D'ailleurs je n'aurais jamais dû écrire ça. Ça aurait dû rester comme ça, dans la cache. Tant pis. Oui, je peux aussi les détruire. Mais ce serait difficile de brûler l'immeuble de Salabert. Chacun sa vérité. <sup>11</sup>*

*Notre vie est aussi une musique, avec son harmonie, ses dissonances, ces accents variés, forts ou doux, andante et allegro, avec des tempi méditatifs, rythmiques et animés, avec des formes planifiées, intuitives et improvisées... c'est de la musique aussi, n'est-ce pas? <sup>12</sup>*

*Dès l'âge de trois ans, trois ans et demi, j'ai commencé à improviser au piano. C'était ce que c'était. A cette époque-là, il n'y avait pas d'enregistrement possible. Mais je me précipitais sur n'importe quel piano et je tapais dessus, avec mes poings et même avec mes pieds. Mais personne ne m'a jamais dit: « Mais qu'est-ce que tu fais, tu casses le piano? » 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. Elle ne savait pas. [...] Plus tard, on m'a forcé à étudier la musique. On m'a dit: « Mais enfin, il faut que tu publies des partitions, tu as du talent », etc. J'ai même été à Vienne étudier la dodécaphonie avec Walter Klein, qui était l'un des élèves de Schoenberg. J'ai fait ça et puis je suis devenu malade, bien sûr. C'est la conséquence normale. 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. Mais si vous bloquez cela en songeant à un contrepoint ou à une résolution de septième, on n'arrive à rien. Ça m'a rendu malade pendant quatre ans. 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>13</sup>*

trois mois, en hiver. A cette époque, j'étais beaucoup plus  
s voies de la transcendance. <sup>14</sup>

ies orientales, qui sont anti-violence, anti-manifestation de  
e préfère vivre sur d'autres plans, si cela est possible. <sup>15</sup>

transcendance, une voie de connaissance, si on l'entend  
de voies ...Il y a la mystique chrétienne, la mystique  
les mystiques sont des voies de transcendance. Il y a la  
de voies de connaissance, puis il y a l'art aussi.

tte façon là, et non pas comme un métier, ni une façon de  
us, ou autre chose. C'est une grande voie, l'art. Parmi  
est peut-être celle qui s'approche le plus facilement. On  
ue l'on peint. [...] Dans la musique aussi, on peut chanter  
ne jouer sans savoir ce que l'on joue. Un état d'inspiration,  
besoin de rien d'autre. <sup>16</sup>

cosmique qui est à la base de tout. Il y a à ce propos  
hier mouvement de l'immuable, et c'est le début de la

**Berno Odo Polzer**

**« Travail sur le mythe » – Notes sur Giacinto Scelsi \***

Les propos du compositeur et poète italien Giacinto Scelsi rassemblés ici ouvrent une fenêtre sur la pensée unique et mystérieuse de celui qui, depuis sa découverte, est en quelque sorte l'empêcheur de tourner en rond de la nouvelle musique. Il est peu fréquent qu'un compositeur fasse autant sensation, tant auprès des critiques que des auditeurs, chez ses « collègues » comme chez les musicologues. On pourrait presque parler d'un « phénomène Scelsi » tant l'accueil – tant positif que négatif – réservé à sa musique a suscité deux réactions bien distinctes: soit une approbation inconditionnelle, soit un rejet radical. Sans parler de la perspective sans équivalent au point de vue sonore qu'il a introduite dans la musique contemporaine. Scelsi, qui au moment de sa découverte tardive vers la fin des années soixante-dix avait plus de soixante ans et avait pratiquement cessé de composer, a vécu cette soudaine popularité avec une attitude qui avait toujours été la sienne, le détachement flegmatique. Les textes cités ici ne constituent qu'un extrait des monologues tortueux de Giacinto Scelsi. Un souffle étrange émane de ces propos: comme si sa vie, sa conception de la musique et sa philosophie se trouvaient simplement mythifiées et comme s'il travaillait – sans y être contraint – sur le mythe. À son propre mythe surtout.

Ce qui frappe quand on recherche les causes de ce « phénomène Scelsi », c'est l'omniprésence d'un « état » mystico-mythique qui ne relève pas d'un culte de Scelsi où des disciples tissent une trame faite de détachement ésotérique de sa vie et de son œuvre. C'est plutôt Scelsi lui-même et son attitude qui suscitent cette impression.

Le contexte culturel, intellectuel et pratique de l'Occident dans lequel la nouvelle musique s'insère rend difficile une transposition de cet « état ». D'abord pour une question de contexte, nommément celui de la culture (et dans le cas qui nous intéresse, de la musique) occidentale, la pensée (la musique donc) de Scelsi décrit un lieu déserté. Elle apparaît, en contraste avec le rationalisme occidental, dont la culture depuis plusieurs siècles et encore aujourd'hui, demande que tout ce qui passe pour obscur ou mystérieux – comme « l'autre réalité » toujours perçue comme différente –, soit sinon condamné, du moins endigué et canalisé. Le lien de Scelsi avec cette « autre réalité » est cependant vital et c'est pourquoi sa musique possède un potentiel dérangeant, voire provoquant pour l'Occident. Et face à ce potentiel, les instances du monde de la musique contemporaine se divisent: ceux qui espèrent pouvoir épancher leur soif métaphysique inassouvie avec Scelsi et ceux qui, avec leur

conscience rationnelle-critique, ne peuvent envisager la possibilité d'une « autre réalité ». C'est précisément cette « autre réalité », qu'il peut être difficile de mesurer à l'aune d'une conception rationnelle (de la musique), qui est le pilier de la pensée de Scelsi et de sa représentation du monde: sa relation vitale avec la religion, la pratique de techniques visant soûdissant à étendre la conscience comme la transe et la méditation ainsi que sa croyance en la réincarnation. La relation de Scelsi avec le mythe est vive – comme l'attestent les textes présentés ici. Il est également clair que sa fréquentation de l'expérience transcendante occupe une position fondamentale dans son intérêt pour la philosophie orientale. Indépendamment de notre position par rapport aux questions religieuses en général ou sur la compatibilité entre la pensée occidentale et orientale, il demeure que tout cela constitue le fond sur lequel se construit le développement de la conception de la musique chez Scelsi.

La pensée de Giacinto Scelsi s'est profondément modifiée au cours des années 1940 et le résultat se vérifie dans les textes cités ici. Auparavant, son travail s'était effectué à l'intérieur des normes de la tradition musicale occidentale: étude de l'harmonie et du contrepoint avec Giacinto Scialustio à Rome, encouragements de Ottorino Respighi et d'Alfredo Casella, étude de composition avec un disciple de

Schoenberg Walter Klein à Vienne et avec Egon Köhler à Genève, contacts avec les surréalistes à Paris (dont le mouvement artistique à l'intérieur de l'Europe moderne a fait de l'« autre réalité » leur domaine). Scelsi est sorti des standards culturels et esthétiques occidentaux. Cette transformation de sa conception du monde a également entraîné une transformation de sa conception de ce qu'est la musique ainsi que de sa vision du son. Mais Scelsi ne s'est pas totalement transformé. Il demeure un compositeur « de son temps », un « compositeur occidental » c'est-à-dire un travailleur du son et une personnalité artistique qui s'est donné comme devoir de continuer à développer son art – l'art occidental.

Il n'est pas possible de séparer le Scelsi « mystique » du Scelsi « avant-gardiste ». Ses œuvres tardives pour lesquelles il est devenu célèbre – dont les œuvres du présent enregistrement font partie – sont le résultat d'une conjonction heureuse. L'exploit de Scelsi est d'avoir réussi à atteindre ce point-limite du « devenir » et du « demeurer ». Et c'est ce qui constitue l'apport de Scelsi à la nouvelle musique: il y a introduit quelque chose d'étranger sans l'aliéner. Il demeure, pourrait-on dire, malgré son anti-systématisme à l'intérieur du système, la condition même de toute influence.

*Übersetzung ins Französische: Jean-Pascal Vachon*

## **Streichquartett des Klangforum Wien**

Annette Bik, Violine  
Gunde Jäch-Micko, Violine  
Dimitrios Polissoidis, Viola  
Andreas Lindenbaum, Violoncello

Die MusikerInnen sind Ensemblemitglieder des Klangforum Wien, treten jedoch als selbständiges Streichquartett seit 1993 in Erscheinung. Ihr Repertoire umfaßt als Hauptgewicht zeitgenössische Quartett-Literatur und Werke des 20. Jahrhunderts, darunter viele für sie geschriebene Werke und Uraufführungen. Bisherige Stationen des Quartetts: u. a. Wien Modern '94, Wiener Festwochen 1995, Warschauer Herbst '94, Contemporary Music Festival Huddersfield '94, Salzburger Festspiele 1996, musikprotokoll '97

The musicians are ensemble members of Klangforum Wien but have been performing as an independent string quartet since 1993. Their repertoire comprises mainly contemporary quartet literature and works of the 20th century, among them many pieces and premieres specially written for the Quartet. Some of the Quartet's highlight performances: i. a. Wien Modern Festival '94, Vienna Festival 1995, Warsaw Autumn Festival '94, Contemporary Music Festival Huddersfield '94, Salzburg Festival 1996, musikprotokoll '97

Les musiciens sont membres de l'ensemble du Klangforum Wien et se produisent également

en quatuor autonome depuis 1993. Leur répertoire est principalement consacré à la littérature contemporaine pour quatuor à cordes et aux œuvres du 20<sup>e</sup> siècle, notamment plusieurs œuvres écrites spécialement pour eux et plusieurs créations. Parmi les étapes importantes dans le parcours de ce quatuor, mentionnons sa participation à plusieurs festivals comme celui de Wien Modern (1994), les Wiener Festwochen (1995), l'Automne de Varsovie (1994), le Contemporary Music Festival Huddersfield (1994), le Festival de Salzburg (1996) et musikprotokoll en Styrie (1997).

## **Annette Bik, Violine**

Geboren 1962, Studium am Mozarteum in Salzburg bei Helmut Zehetmair, wo sie auch mit Auszeichnung diplomierte. Bis 1987 war sie Mitglied des Hagen-Quartetts, mit dem sie Preise bei großen internationalen Wettbewerben erhielt, prämierte Schallplatten einspielte und weltweite Konzerttourneen unternahm. Anschließend studierte sie noch zwei Jahre an der Wiener Musikhochschule bei Ernst Kovacic. Sie übt eine rege Konzerttätigkeit als Solistin und als Kammermusikerin aus, wirkt bei zahlreichen Musikfestivals – wie zum Beispiel Lockenhaus – mit und spielt mit namhaften Künstlern wie Gidon Kremer, Heinrich Schiff und Thomas Zehetmair. Annette Bik ist seit 1989 Mitglied des Klangforum Wien.

Annette Bik, born in 1962, studied with Helmut Zehetmair at the Mozarteum in Salzburg. She graduated from his class with high honours. She was a member of the Hagen-Quartet until 1987, with whom she received prizes at large international competitions, recorded award-winning albums, and went on worldwide concert tours. Subsequently, she studied with Ernst Kovacic at the Wiener Musikhochschule for another two years. She is very active as a soloist and chamber musician, playing in various concerts, participating in numerous music festivals – such as Lockenhaus for instance – and performing with renowned artists such as Gidon Kremer, Heinrich Schiff, and Thomas Zehetmair. Annette Bik has been a member of Klangforum Wien since 1989.

Née en 1962, Annette Bik étudie avec Helmut Zehetmair au Mozarteum de Salzburg où elle obtient un diplôme avec mention. Jusqu'en 1987, elle est membre du Quatuor Hagen avec lequel elle remporte plusieurs compétitions internationales, participe à des enregistrements qui seront primés et effectuée de nombreuses tournées à travers le monde. Après avoir quitté le quatuor, elle étudie encore deux ans à la Wiener Musikhochschule avec Ernst Kovacic. Annette Bik participe à de nombreux concerts tant comme soliste que comme chambriste. Elle se produit également dans plusieurs festivals, notamment celui de Lockenhaus, et joue avec des solistes aussi réputés que Gidon Kremer, Heinrich Schiff et Thomas Zehetmair. Depuis 1989, Annette Bik est membre du Klangforum Wien.

#### Andreas Lindenbaum, Violoncello

Geboren 1963 in Detmold/Deutschland. Studium in den Fächern Violoncello und Komposition an der NWD Musikhochschule Detmold. 1986 ermöglichte ein Stipendium der „Rotary-Foundation International“ Studien an der School of Music Bloomington/USA in der Klasse von Janos Starker. Seit 1989 Mitglied des Klangforum Wien. Unterrichtet (seit 1990) am Konservatorium der Stadt Wien.

Born 1963 in Detmold/Germany. Studied violoncello and composition at NWD Musikhochschule Detmold. In 1986, a grant awarded by the "Rotary Foundation International" gave Andreas Lindenbaum the opportunity to study at the School of Music Bloomington/USA in the class of Janos Starker. Since 1989, the year he moved to Vienna, he has been a member of Klangforum Wien. He has been teaching at the Conservatory of the City of Vienna since 1990.

Né à Detmold en Allemagne en 1963, Andreas Lindenbaum poursuit des études de violoncelle et de composition à la Musikhochschule NWD de Detmold. Grâce à la bourse du « Rotary-Foundation International » qu'il obtient en 1986, il se joint à la classe de Janos Starker à l'École de musique de Bloomington aux États-Unis. En 1989, il s'installe à Vienne et devient membre du Klangforum Wien. Depuis 1990, il enseigne au Conservatoire de Vienne.

#### Uli Fussenegger, Kontrabass



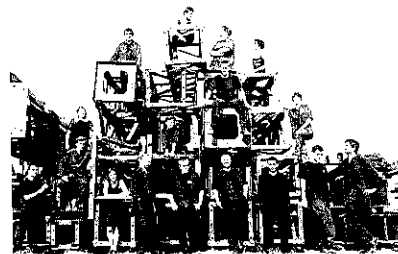
Geboren 1966. Kontrabass-Studium am Konservatorium Feldkirch. Unterricht bei Francesco Petracchi. Seit 1987 Mitglied des Klangforum Wien. Lehrtätigkeit von 1987–1989 bei den Meisterkursen der Accademia Chigiana in Siena. 1995 Gründung des unabhängigen CD-Labels DURIAN Records. Seit 1997 E-Bassist der Gruppe Shabotinski. Solistische Auftritte u. a. bei den Salzburger Festspielen, Wien Modern, Ars Musica Brüssel, Schleswig-Holstein Musikfestival, Hörgänge Wien.

Born 1966. Studied double bass at the Conservatory Feldkirch. Student of Francesco Petracchi. Member of Klangforum Wien since 1987. Between 1987–89, teacher of master courses at Accademia Chigiana in Siena. In 1995, foundation of the independent CD label DURIAN Records. Electric bass player of the

Shabotinski group since 1997. Solo performances at Salzburg Festival, Wien Modern Festival, Ars Musica Brussels, Schleswig-Holstein Music Festival, Hörgänge Wien.

Il est né en 1966 et poursuit des études de contrebasse au Conservatoire de Feldkirch. Il étudie également avec Francesco Petracchi. Depuis 1987, il est membre de l'ensemble du Klangforum Wien. Il enseigne au cours de maître de l'Accademia Chigiana de Sienne de 1987 à 1989. En 1995, il fonde l'étiquette indépendante CD DURIAN Records. Depuis 1997, il tient la basse électrique dans le groupe Shabotinski. Il se produit en soliste notamment au Festival de Salzburg, au festival Wien Modern ainsi qu'à Ars Musica de Bruxelles, au festival musical de Schleswig-Holstein et lors des Hörgänge de Vienne.

#### Klangforum Wien



1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Weltweite Konzerttätigkeit, Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie zahlreiche CD-Einspielungen.

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. A democratic forum with a core of 24 members. Worldwide concerts, music theatre, film, TV productions and CD-recordings.

Fondé en 1985 par Beat Furrer comme ensemble de solistes et consacré surtout à la musique contemporaine. Plat-forme démocratique formée autour d'un noyau de 24 membres. Tournées en monde entier, productions relevant du domaine du théâtre musical, du film et de la télévision ainsi que des enregistrements sur disc compacte.

## Hans Zender



Hans Zender wurde 1936 in Wiesbaden geboren. Nach dem Meisterklassenabschluß in den Fächern Klavier, Dirigieren und Komposition verbrachte Zender als Dirigent seine ersten Theaterjahre in Freiburg. Nach Chefpositionen in Bonn, Kiel und am Saarländischen Rundfunk war er von 1984 bis 1987 Generalmusikdirektor von Hamburg sowie der Hamburgischen Staatsoper und von 1987 bis 1990 Chefdirigent des Radio-Kamerorkest des Niederländischen Rundfunks. Seit 1988 hat er die Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main inne. Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen die Opern „Stephen Climax“ (1979/84) und „Don Quijote de la Mancha“ (1989-91) sowie „Shir Hashirim – Lied der Lieder“ (1992/1996) und die „Schumann-Fantasie“ (1997).

Hans Zender was born in Wiesbaden in 1936. After graduating in piano, conducting and com-

position, Zender gathered his first theatrical experience as a conductor in Freiburg. After filling several leading positions in Bonn, Kiel and with the Saarland Broadcasting Corporation, he worked as musical director at Hamburg as well as at the Hamburg State Opera from 1984 to 1987. This was followed by his work as chief conductor of the Radio Kamerorkest of the Dutch Broadcasting Corporation from 1987 to 1990. Since 1988, he has been professor of composition at the State Academy for Music and Interpretative Arts in Frankfurt/Main. His most important compositions include the operas "Stephen Climax" (1979/84) and "Don Quijote de la Mancha" (1989/91) as well as "Shir Hashirim – Lied der Lieder" (1992/1996) and "Schumann-Fantasie" (1997).

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après avoir terminé les classes supérieures en piano, en direction et en composition, Hans

Zender fit ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Après avoir rempli des positions de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk », station de radiodiffusion de la Sarre, il travaillait, de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hamburg ainsi qu' à l'Opéra d'Etat de Hamburg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait la fonction de Premier chef (Chefdirigent) du Radio-Kamerorkest (Orchestre de Chambre) de la radio Hollandaise. Depuis 1988, il enseigne comme professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Francfort/Main. Parmi ses compositions les plus importantes comptent les opéras « Stephen Climax » (1979/84) et « Don Quijote de la Mancha » (1989/91) ainsi que « Shir Hashirim – Lied der Lieder » (1992/1996) et « Schumann-Fantasie » (1997).

## Giacinto Scelsi: Quellen der Zitate / Sources of citations / Sources des citations

- 1 Giacinto Scelsi in einem Gespräch 1953/54 (*Son et musique*). In: Programmbuch *Giacinto Scelsi* im Auftrag der Philharmonie Hamburg herausgegeben von Susanne Litzel und Corinna Hesse, Hamburg 1992, S. 15f. [= Scelsi 1992] Giacinto Scelsi in an interview 1953/54 (*Son et musique*). In: Programme *Giacinto Scelsi* commissioned by the Philharmonie Hamburg and edited by Susanne Litzel and Corinna Hesse, Hamburg 1992, p. 15f. [= Scelsi 1992] Giacinto Scelsi, *Son et musique*, entretien de 1953/54, in: *Giacinto Scelsi*, programme de concert pour la Philharmonie de Hambourg, édité par Susanne Litzel et Corinna Hesse, Hambourg, 1992, pp. 15-16. [= Scelsi, 1992]
  - 2 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. 68f. Übersetzung aus dem Französischen: Annette Theis. [= Scelsi 1999]. Giacinto Scelsi in an interview 1987 with Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni and Marc Texier (*Ich bin kein Komponist*). In: *MusikTexte* 81/82, Cologne 1999, p. 68f. Translation from French: Annette Theis. [= Scelsi 1999]. 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. 68-69. [= Scelsi, 1999] – Les références bibliographiques des citations 2, 3, 5, 8 à 11 et 13 à 16 renvoient à la traduction allemande publiée dans *MusikTexte* alors que le texte français provient de la transcription originale de l'entretien de Franck Mallet.
  - 3 Scelsi 1999, S. 68. / Scelsi 1999, p. 68. / Scelsi, 1999: 68.
  - 4 Scelsi 1992, S. 15f. / Scelsi 1992, p. 15f. / Scelsi, 1992: 15f.
  - 5 Scelsi 1999, S. 64. / Scelsi 1999, p. 64. / Scelsi, 1999: 64.
  - 6 Giacinto Scelsi in einem Gespräch 1953/54 (*Art et connaissance*). In: Scelsi 1992, S. 20 Giacinto Scelsi in an interview 1953/54 (*Art et connaissance*). In: *Scelsi 1992*, p. 20 Giacinto Scelsi dans un conversation tenue en 1953/54 (*Art et connaissance*). In: Scelsi, 1992: 20
  - 7 Giacinto Scelsi auf die von Jean-Noël von der Weidt gestellte Frage „Wie arbeiten Sie?“. In: Scelsi 1999, S. 71. Giacinto Scelsi in reply to the question of Jean-Noël von der Weidt "How do you work?". In: Scelsi 1999, p. 71 Giacinto Scelsi, répondant à la question de Jean-Noël von der Weidt « Comment travaillez-vous? ». in: Scelsi, 1999: p. 71.
  - 8 Scelsi 1999, S. 70. / Scelsi 1999, p. 70. / Scelsi, 1999: 70.
  - 9 Scelsi 1999, S. 64. / Scelsi 1999, p. 64. / Scelsi, 1999: 64.
  - 10 Scelsi 1999, S. 70. / Scelsi 1999, p. 70. / Scelsi, 1999: 70.
  - 11 Scelsi 1999, S. 66. / Scelsi 1999, p. 66. / Scelsi, 1999: 66.
  - 12 Giacinto Scelsi in einem Text ohne Titel in der Zeitschrift *i suoni, le onde...* 1, Rom 1990, S. 22. Zitiert nach: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*. Symposiumsbericht des Musikfestes Hamburg 1992, im Auftrag der Philharmonie Hamburg herausgegeben von Klaus Angermann, Hofheim 1993, S. 74. Giacinto Scelsi in an untitled article in the magazine *i suoni, le onde...* 1, Rome 1990, p. 22. Quoted acc. to: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*. Symposium report of the Hamburg Music Festival 1992, commissioned by Philharmonie Hamburg, edited by Klaus Angermann, Hofheim 1993, p. 74 Giacinto Scelsi, texte sans titre publié dans le périodique *i suoni, le onde...*, Rome, 1990, p. 22 Cité in *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*. (Compte-rendu du congrès de la Musikfest de Hambourg 1992), pour la Philharmonie de Hambourg, édité par Klaus Angermann, Hofheim 1993, p. 74.
  - 13 Scelsi 1999, S. 64. / Scelsi 1999, p. 64. / Scelsi, 1999: 64.
  - 14 Scelsi 1999, S. 65. / Scelsi 1999, p. 65. / Scelsi, 1999: 65.
  - 15 Scelsi 1999, S. 70. / Scelsi 1999, p. 70. / Scelsi, 1999: 70.
  - 16 Scelsi 1999, S. 65f. / Scelsi 1999, p. 65f. / Scelsi, 1999: 65f.
  - 17 Scelsi 1992, S. 16. / Scelsi 1992, p. 16. / 1992: 16.
- \* Der Titel bezieht sich auf das gleichnamige Buch des deutschen Philosophen und Historikers Hans Blumenberg (1920-1996): *Arbeit am Mythos. Lebenszeit und Weltzeit*. (1986)  
The title alludes to the book by the same name written by the German philosopher and historian Hans Blumenberg (1920-1996): *Work on Myth* (1986)  
Le titre réfère à l'ouvrage du philosophe et historien allemand Hans Blumenberg (1920-1996), *Arbeit am Mythos. Lebenszeit und Weltzeit*, qui n'a pas encore été traduit en français.