

MÚSICA DE HOY

2004

CONCIERTOS AL LIMITE

3

LOS CANTOS DEL CAPRICONIO *
(1962-72)

**GIACINTO
SCELSI**

PROYECTO GUERRERO

Michiko Hirayama, Soprano
Miembros del Proyecto Guerrero

* estreno mundial de la versión íntegra

3

Auditorio Nacional- Sala de Cámara

Viernes 27 de febrero de 2004

19:30

Los Cantos del Capricornio de GIACINTO SCELISI *
(Piteli-La Spezia 1905-Roma 1988)

MICHIKO HIRAYAMA, soprano

Miembros del PROYECTO GUERRERO

Programa

Canti del Capricorno (1962-72) para voz de mujer y voz con instrumentos

* estreno mundial de la versión íntegra

"Aquél que no penetra en el interior, en el corazón del sonido, aún siendo un perfecto artesano, un gran técnico, nunca será un verdadero artista, un verdadero músico."

G. Scelsi, *Je ne suis pas un compositeur*
de una entrevista de 1987 con Franck Mallet

En la madrugada del 9 de agosto de 1988 moría en Roma a la edad de 83 años Giacinto Scelsi, el que fuera último Conde d'Ayala Valva y uno de los más extraordinarios compositores del siglo XX, tras un ataque sufrido como consecuencia de las altas temperaturas de su habitación, aumentadas por el caluroso verano romano. Durante su vida, sobretudo a partir de la década de los 60, rechazó ser fotografiado, evitando los comentarios que aportaran datos sobre su persona así como cualquier tipo de entrevista oficial, que únicamente concedería voluntariamente a finales de su vida, a lo que se añadía una curiosa firma consistente en un círculo subrayado por un trazo, símbolo zen que sugiere tanto el nacimiento como la puesta del sol, y una curiosa predilección por el número ocho. Lo cierto es que a pesar de la oscuridad y el enigma que siempre se quiso atribuir a su figura, habiendo sido tratado como marginalista, Scelsi vivió una cierta notoriedad en su juventud y un merecido reconocimiento en sus tres últimos años de vida. Aquel que, nacido el 8 de enero de 1905 en Piteli (La Spezia), había pasado la infancia en el Castillo de Valva en Irpinia (perteneciente a su familia materna), siendo hijo de Guido Scelsi, uno de los primeros pilotos italianos de aviación profesional, y Giovanna d'Ayala Valva, perteneciente a una familia aristocrática de lejanos orígenes españoles, recibiría una educación al más puro estilo medieval (latín, esgrima y ajedrez); a lo que sólo se añadían las largas horas que

pasaba ante un viejo pianoforte improvisando de forma completamente autodidacta, absorbido por el sonido, lo que brindaba a su madre las pocas ocasiones posibles para peinar los largos cabellos del pequeño Giacinto.

Establecida la familia más tarde en Roma, Scelsi tomaría lecciones de Giacinto Sallustio, y frecuentaría la casa de Ottorino Respighi, que serían los únicos trazos de enseñanza musical oficial recibida en su juventud, viendo la luz en 1929 su primera composición remarkable, *Rotative*, un ballet para tres pianos, instrumentos de viento y percusión, obra que sería estrenada 2 años después en París bajo la dirección de Pierre Monteux. Su interés por los futuristas lo llevaría más tarde a tomar lecciones en Viena con un alumno de Schönberg y Berg, Walter Klein, que lo iniciaría en la técnica dodecafónica. Un interés que no quedaría ahí, viéndose ampliado por el encuentro en Ginebra con un discípulo de Scriabin —por cuyas teorías musicales sentía cierta atracción—, Egon Köler, que lo inició en la cromoterapia. Además de la admiración que sentía por las ideas de Rudolf Steiner, la asistencia a una conferencia sobre budismo tántrico tibetano que ofrecieron en 1924 en París Jacques Maritain, filósofo neotomista, junto con René Guenon y Fernand Ossendowsky, un exiliado ruso que había vivido en el Tíbet, fue lo que sin lugar a dudas llevaría a Scelsi en los años 30 a realizar ciertos viajes por Nepal y la India para escuchar por sí mismo a los monjes tibetanos y sus rituales; viajes que junto con otros tantos anteriores en Europa y África (Londres, París, Suiza, Egipto) le valdrían los encuentros y las amistades de Jean Cocteau, Virginia Wolf, Henri Michaux, Paul Éluard, Salvador Dalí o Pierre-Jean Jouve, entre otros, además de marcarlo

profundamente dejando una gran huella en su pensamiento artístico.

De esta manera, entre ideología nazi y modernidad musical, entre procesos mórbidos y estreno de obras en las grandes capitales del arte, entre creatividad judía en el corazón del microcosmos europeo e incidentes políticos a escala mundial, el año 1937 puso en escena aquello que Renoir llamó La Grande Illusion (La Gran Ilusión) y lo que Malraux calificó como L'Espoir (La Esperanza). Sobre el tablero de la vida —entre surrealismo artístico y realismo bárbaro—, unos abandonaban su patria hacia el exilio (Hindemith), mientras otros hablaban de "Revolución traidora" (Trotsky). En medio de este océano Scelsi escribe, compone y organiza junto con Goffredo Petrassi encuentros y una serie de conciertos en Roma, que posteriormente serían cancelados tras la adhesión italiana a la política cultural nazi contra los músicos judíos (lo que dieron en llamar Entartete Musik).

Tras la entrada en guerra de Italia, en 1940, Scelsi fijaría su residencia en Lausanne (Suiza), donde posteriormente acogería al poeta Pierre Jouve y su esposa, que huían de un París ocupado por los nazis, además de muchos otros perseguidos por el régimen alemán y sus aliados. Serán años de intensa actividad cultural, de creación literaria y musical (algunos conciertos con estrenos de sus obras en Lausanne). Nacerán, fruto de su constante trabajo y su espíritu crítico, numerosos escritos teóricos, como el publicado por la Revista de la "Suisse Contemporaine" en 1944, *Sens de la musique*. Son años de reflexión conceptual e histórica (*Évolution du rythme y Evolution de l'harmonie*, datan de la misma época), que culminarán con el abandono que sufrió de su mujer, la ciudadana inglesa Dorothy-Kate Ramsden, que llegó a detestar la vida a su lado y tomó el primer tren que salía para el canal de la Mancha tras el final de la guerra, sin que volviera a ver o a tener noticias de esa caprichosa dama de la alta sociedad inglesa, su Ty, como él la llamaba, con quien había sido recibido en el mismísimo Buckingham Palace por la reina Isabel de Inglaterra, según ase-

guraban ciertas personas que le conocían. El fin de la guerra también le vería volver a Roma, donde todavía residía su familia, con una profunda crisis de tipo psicológico, crisis que no le impidió en su inicio terminar algunas obras que ya había empezado, como la cantata para coro y orquesta *La Nascita del Verbo* (última de las obras de lo que podría aventurarse a denominar en su producción como "período de París" que abarcaría de 1929 hasta 1948) siendo estrenada en 1950, de nuevo en París, bajo la dirección de Rogere Desormière. Ésta fue tal vez la última alegría que trajo consigo la conclusión de la vida "oficial" de un Scelsi que, a pesar de seguir trabajando intensamente, verá en estas fechas como su crisis creativo-musical, agravada por sus exigencias siempre mayores, sus excesivas reflexiones teóricas (al final de su vida aseguraba que el dodecafonismo le había hecho mucho daño) y un pensamiento crítico constante que lo conduciría hasta límites peligrosos, así como el hecho de que jamás superase el abandono de su esposa (en 1966 todavía la recuerda, escribiendo una obra en su memoria, "*Elegia per Ty*"), lo sumirán en un estado de inactividad no sólo artística sino igualmente física que lo conducirá hacia otra vida, a recorrer otro camino que con el tiempo moldeará un Scelsi distinto, interesado por la trascendencia y sus vías de acceso, un Scelsi sin el cual la historia musical de la segunda mitad del siglo XX es ya impensable.

Qué largo y difícil viaje el que emprendió Scelsi tras esos largos años (los centrales de la década de los 50) de búsqueda, aislamiento, dolor, visitas a clínicas suizas de enfermos mentales, recuerdo y estudio de las filosofías orientales y de lo que había aprendido en sus estancias de los años 30 en el Tíbet y la India, de la doctrina zen y del yoga, en la más pura soledad, que lo conduciría sorprendentemente hacia una inactividad total culminando en el punto mismo de centrarse únicamente en la escucha de un sonido, que repetía al piano una y otra vez durante horas, hasta su total extinción. Acto que el aristocrático compositor y poeta italiano realizaba día tras día, muy lejos de toda preocupación por

ganarse el sustento, que le venía asegurado por su condición, absorbido por esa intención de conseguir abismar la mirada en las profundidades del sonido, por abrirlo y sentir más allá de las dimensiones convencionales de altura, duración o timbre. Un Scelsi embriagado de misticismo oriental que saldrá de esa profunda crisis gracias a esta curiosa terapia de curación mediante la escucha atenta y repetida de un sonido. De estos años datan numerosas y geniales páginas para piano.

Aquí comienza pues la historia de una música que parece venir de otro mundo, la historia de un acto de facultad creadora convertido en una acción desprovista del ego (no en vano ha sido comparado por muchos con Cage, quien lo admiraba y conocería hacia el final de su vida), sin voluntad, realizado en un estado de conciencia elevadísimo capaz de quebrar esos velos que ocultan una realidad en exceso proteica y cargada, ajeno a toda producción de la vanguardia oficial (Ligeti, Nono, Boulez, Stockhausen...) así como a cualquier tipo de espíritu analítico tradicional (Ne pensez pas, laissez penser ceux qui ont besoin de penser / No penséis, dejad pensar a aquellos que lo necesitan, reza la segunda de las líneas de su Octólogo). El sonido se erigirá en la categoría fundamental de su música (la referencia al pensamiento oriental es evidente), en símbolo de principio creador y destructor del mundo, dotado de vida, muy por encima de una concepción que persigue la autonomía de sus parámetros como lo era la estética serial vigente en el panorama musical europeo posterior a la IIª Guerra Mundial, predominante en círculos como los cursos de verano de Darmstadt.

Durante este tiempo saldrán a la luz libros de poemas en francés (*Le poids net, L'Archipel Nocturne, La Conscience Aiguë*) que publicaría el editor parisino, famoso en la época, Guy Lévis Mano, junto con varios escritos sobre el sonido, la música, el conocimiento y el arte (*Son et musique, Art et connaissance*) que no serían editados hasta bien entrados los 80 por la editora italiana Le Parole Gelate.

Scelsi escribía en 1953:

...El sonido es esférico, pero, escuchándolo, nos parece que posea sólo dos dimensiones: altura y duración. La tercera, la profundidad, sabemos que existe, pero en un cierto sentido se nos escapa. Los armónicos superiores e inferiores (más difíciles de oír) nos dan a veces la impresión de conformar un sonido más vasto y complejo que el de la duración y la altura, a pesar de lo cual nos es difícil percibir esa complejidad. Además, musicalmente, no sabríamos cómo escribirla. En pintura, se descubrió la perspectiva, que da la impresión de profundidad, pero en música, hasta la fecha, a pesar de los intentos sucesivos de todo tipo, no se ha conseguido escapar todavía a estas dos dimensiones, duración y altura, ni ofrecer la impresión de la real dimensión esférica del sonido... Estoy convencido de que esto será posible de una u otra forma antes de que termine este siglo; sobre todo mediante la adquisición de una facultad de percepción más sutil o gracias a un estado de conciencia que permita una aproximación mayor de la realidad...

G. Scelsi, *Son et musique*

A partir de ese momento se recluirá en su casa de la Vía San Teodoro, nº 8, frente al antiguo Foro Romano, en lo que según él era la frontera entre el Este y el Oeste, entre Oriente y Occidente, para abandonar cada vez más el contacto con el mundo exterior y centrarse en su búsqueda, ya emancipado de la necesidad de construir las alturas, las medidas, el ritmo, las dinámicas, la estructura e incluso el timbre. Scelsi, que rechazará la denominación de compositor en el sentido original del término latino *componere*, esto es, juntar un sonido tras otro, se verá a sí mismo como un intermediario, como un mensajero que disuelve su individualidad para fluir junto con la energía del universo y expresar mediante el sonido ese estado en el que el yo ya no existe (podemos observar aquí una lejana similitud con el misticismo que experimentaría de forma creciente a partir de los años 70 el alemán Karlheinz Stockhausen y que lo conduci-

ría hasta su ciclo *Licht*, (aunque de proceder muy distinto, similar en la esencia). El resultado de esta nueva y radical concepción del acto creativo no se haría de esperar. En 1959 Scelsi termina las *Quattro Pezzi, chiascuno su una nota sola* (Cuatro piezas, cada una sobre una sola nota), para orquesta. La obra será estrenada el 4 de diciembre de 1961 en París bajo la dirección de Maurice Leroux, y posee una importancia para la historia de la composición musical comparable a aquella de las primeras obras en que Schönberg utiliza el sistema dodecafónico o a lo que supuso el *Mode de Valeurs et d' Intensités* de Messiaen. Lo que ocurriría después en los tres casos es prácticamente consecuencia de la apertura de una nueva puerta.

Scelsi encontró su vía de entrada centrándose en el punto de origen de toda la música: el sonido en sí mismo. Inherente a la naturaleza de cada sonido se encuentra su identidad vibracional, que puede ser reducida a detalles microscópicos en esquemas particulares, como partículas atómicas consistentes en un núcleo rodeado de electrones en movimiento (acertadas son las comparaciones aventuradas acerca de la similitud del modelo que aportó la teoría cuántica y la forma en que ésta revolucionó la forma de pensar de la física tradicional a comienzos del siglo XX). Al contrario que la mayoría de los ingenieros acústicos que creen que el sonido existe como una forma bidimensional (altura y duración), Scelsi sintió que hay una tercera dimensión en la sonoridad —a la que llamó profundidad— que reduce la importancia de la música como acto temporal, en favor de su energía cinética, espacial, y factores sensibles, que incrementan su potencial como agente transformador. De este modo, Scelsi entendió la necesidad de hacer una música de esencia más que de ornamento (recordemos la *Musique d'ameublement*), que fuese capaz de hacer sensible el espacio con las microvariables del sonido que a su vez convierten la experiencia de la música en una especie de "meditación devocional" capaz de iniciar una transformación individual de percepción y consciencia. Ante esta transformación radical del pensamiento musical las fronteras entre las diferentes

alturas ya no existen, ni siquiera entre microintervalos, pues el concepto de nota ha sido abolido y reemplazado por el de la materia sonora.

Scelsi utilizará técnicas de meditación orientales previas a la improvisación, que se convertiría en el único método por medio del cual seguiría creando música, con el que fue su instrumento a partir de entonces más utilizado, una ondiolina que producía microintervalos (imposibles en el piano, que abandonó paulatinamente en beneficio de la cuerda o la voz); improvisaciones que registraba para que posteriormente notara su copista Vieri Tossati, que lo fue hasta finales de los 70, bajo sus indicaciones, no sin cierta polémica sobre la procedencia de aquella música tras la muerte de Scelsi.

"En la ondiolina él podía hacer un glissando o un vibrato, y tenía unas seis o siete octavas y podía tocar cuartos de tono. Así que podía tener un total control sobre una línea en un cuarteto de cuerda, por ejemplo. De ese modo no trabajaba sobre la página. Pasaban semanas, meses, sin que tuviera actividad musical alguna, y de repente la pieza estaba ahí, con terrible intensidad. Si se trataba de una obra orquestal, sería construida capa por capa, y entonces le decía a Tossati exactamente lo que quería en términos de instrumentación —algunas muy raras, como el uso de sordinas para cuerdas que hacían un ruido metálico—. Nunca tuvo acceso a una orquesta hasta los años 80, y estaba preocupado por que las piezas sonasen como quería. Entonces finalmente las escuchó, y funcionaron."

"Era un improvisador increíble. Se sentaba, conectaba la grabadora y empezaba, y aquello llegaba a una increíble proporción, y entonces paraba, y era ya una forma completa. Nunca tenía el sentimiento, como ocurre con casi todos los improvisadores, de que el músico andaba a la búsqueda del material, investigando. Él sabía lo que quería hacer. Entonces las improvisaciones eran la base para las piezas."

Frances-Marie Uitti

A partir de entonces no rechazaría recibir las pocas visitas que tenía de músicos que habían oído hablar de él y venían con alguna de sus piezas preparados para tocar ante él con el objeto de impresionarle. En esas ocasiones, Scelsi, sonriente, les pedía que tocaran un sol con tantas diferentes expresiones como les fuera posible, o un la. Esto es lo que él había hecho, un sentimiento de exploración en lo que una nota puede ser. Raros fueron los instrumentistas, todos de altísima calidad, que pasaron largos períodos en su casa trabajando con él su música, entre otros la violonchelista Frances-Marie Uitti, la pianista Marianne Schröder, los contrabajistas Stefano Scodanibbio y Joëlle Léandre, o la soprano japonesa Michiko Hirayama. Fue precisamente ésta última, Michiko Hirayama, quien devino durante mucho tiempo compañera y colaboradora del compositor durante los largos años de actividad en su particular reclusión, abandonando únicamente su casa para asistir al estreno tardío de sus grandes obras orquestales (las formidables páginas, que pasarán a la historia, de *Aion*, *Anahit*, *Pfhat*, *Konx-Om-Pax*, *Urqualia*, *Uaxuctum...*, mayoritariamente estrenadas y grabadas por el compositor y director suizo Jurg Wytenbach al frente de la Orquesta de la Radio-Televisión Polonesa de Cracovia, así como escuchadas en el concierto que se consagró a su figura en octubre de 1987 en el seno del Festival Internacional de Música Contemporánea de Colonia, donde recibió a sus ochenta y dos años una aclamación sin fin harto merecida), obras compuestas en la sombra de un panorama musical que lo ignoró por completo hasta finales de los años setenta, cuando el Ensemble l'itinéraire fundado por Gérard Grisey comenzara a difundir su música en el medio musical parisino. En realidad su "descubrimiento" fue fruto del encuentro que con él tuvieron los entonces jóvenes compositores franceses Grisey, Murail y Lévinas a principio de los años setenta, con motivo de su estancia como pensionarios de Villa Médicis, en Roma. Su música les influenció mucho, y la defendieron mucho antes de que fuera "descubierta" por la vanguardia oficial. Durante

muchos años se ha olvidado que el único sitio donde se podía escuchar la música de Scelsi con cierta frecuencia a parte de en su propia casa de Roma era en los conciertos de l'itinéraire en París. No es por casualidad, pues, que se considere a Scelsi como una especie de precursor o "padre" de la corriente que con el tiempo, en Francia, tomaría el sobrenombre de "Espectral" encabezada por Gérard Grisey (quien siempre rechazaría el adjetivo) y Tristan Murail, caracterizada por una concepción de la música basada en el análisis del cuerpo interior del sonido, así como por una actitud concreta hacia el tiempo musical, de una continuidad y dilatación extrema (lo que se denomina comúnmente *processus*).

Si las obras orquestales de Scelsi son de una fuerza y una energía poderosísima fuera de lo común, y la producción camerística es incluso reveladora de una evolución ciertamente clara hacia la obsesión por el sonido (no hay más que escuchar los *5 cuartetos de cuerda*, que trazan una imagen perfecta de las etapas creadoras del compositor), la producción vocal es de una novedad inimaginable y requiere ser asimilada, al igual que el resto de su producción iniciada a mediados de los años 50, en un nivel diferente de escucha. Es necesario dirigir la atención hacia el sonido en sí, su morfología y su permanencia, tratando de experimentar el cambio constante en la superficie y en el corazón del sonido, en un nivel micro y macrocósmico a la vez. Esta concepción del fenómeno del sonido situó las anticonvencionales creaciones vocales de Scelsi no sólo bien lejos de los hábitos de escucha europeos, sino de la misma vanguardia en lo que al tratamiento de la voz suponía (Berio, Ligeti...).

De hecho una de las obras más ambiciosas y características de Scelsi, fruto de la cercanía entre el compositor y la soprano japonesa Michiko Hirayama, fue el enorme ciclo de monodías vocales de casi cincuenta minutos de duración titulado *Canti del Capricorno*, consistente en una veintena de cantos para voz y varios instrumentos (percusiones y una muy peculiar utilización del saxofón), que fueron concebidos en el decenio

comprendido entre 1962 (recién estrenadas el año anterior sus *Quattro Pezzi* para orquesta) y 1972. Diez años que forjaron un universo vocal particularísimo que hasta el momento presente todavía no ha visto su interpretación íntegra en concierto (dos de los cantos para voz sola no han sido nunca interpretados en público, a pesar de increíbles y raros conciertos donde se mostraría parte del ciclo, destacando el inolvidable recital que Hirayama realizara en 1994 en el Teatro de la Scalla de Milán, acompañada por una espléndida coreografía de Massimo Morriconne al más puro estilo futurista). La importancia de un acontecimiento tal (el concierto que motiva este escrito) es de una dimensión no sólo histórica sino ética. Es la justicia tardía para quien vio sonar su música demasiado tarde, y con un estado de salud demasiado precario como para aventurarse en constantes viajes.

En este ciclo de cantos –su ciclo, porque no olvidemos que Scelsi era un Capricornio de 1905–, la voz, más que nunca, grita su condición terrestre, llevando muy lejos las ofrendas del teatro de una vida de quien naciera bajo el décimo de los signos del zodiaco, Capricornio –que como símbolo de la puerta de los Dioses, pone en evidencia la relación existente entre la muerte aparente de la naturaleza con los ingredientes de la plenitud espiritual. El ciclo scelsiano muestra maravillosamente los grados de energía vital de la naturaleza capricorniana, que lleva en su interior las marcas caóticas de un universo abstruso. La estridencia gutural del canto I, la violencia de la intensidad lírica del canto III, el exotismo y el efecto de nasalización parasitaria del canto VIII, la rítmica florida y el vibrato del canto IX, el grito celeste y la dualidad bestial del canto XV, la tos y el espasmo onomatopéyico del canto XVI, la exaltación de esencia dramática y la agógica guerrera del canto XVIII son el patrimonio de una exteriorización impensable, que requiere una asimilación interior y una absorción simbólica por parte del oyente, muy lejos de cualquier anticipada respuesta o juicio tras una escucha inmediata.

Fundado sobre un material vocálico ritualmente incomprensible, mezclando de forma maravillosa la idea dicotómica saussuriana del "ruido de la cosa" y del "sonido de la lengua", el soporte textual descosido e inventado de estos cantos llega hasta la imposición de la señal básica de una consonante (D, R, G) situada bajo una figura de nota a veces demasiado larga y sin duda alguna expresiva hasta la saciedad. Así, los efectos de ciertas onomatopeyas bien escogidas pueden golpearnos como una espada afilada. Esos sentimientos de pánico, de espiración, de dolor, esos gritos como gestos de protesta, muestran un conjunto de elementos psico-fisiológicos extraordinario. Fruto de la excavación de un purgatorio individual –el de quien afirmaba estar en su séptima reencarnación, llegando hasta el límite impensable de predecir su propia muerte: "Cuando los ojos se alineen en el calendario toda mi comunicación con este mundo cesará" y asegurando en sus últimos años haber sido en una de sus primeras encarnaciones terrestres un antiguo guerrero mesopotámico herido en la rodilla, cuya efigie yace bajo las aguas del río Éufrates- y de una necesidad artística inherente, estas monodías impuras, paradójicamente entendidas como cantos de purificación, encuentran definitivamente su sitio en el panorama sociocultural de la comunidad contemporánea. Contrariamente a ciertas palabras de índole religiosa que atribuyen a priori al acto de vociferación cierto acento tradicionalmente maléfico, el grito musicalizado de Scelsi, es un "grito de crisis" impregnado de bagajes provenientes de la antigüedad Griega, de la tradición japonesa del Nô y del Kabuli, de esas manifestaciones características del tránsito dionisiaco, simbolizando a posteriori un elevadísimo grado de exuberancia y de fuerza vital.

Este es de alguna manera el testamento de quien pensaba que la música occidental había olvidado estudiar las leyes fundamentales de la energía sonora, de pensar la música en términos de energía, es decir, de vida, habiendo creado miles de construcciones magníficas, pero a menudo demasiado vacías, pues no eran sino el resultado de una imagi-

nación constructiva, lo que es diferente de la imaginación creativa. Un ser místico capaz de dormir en el armario de un lujoso hotel parisino obsesionado por el silencio que no podía encontrar, alertando del peligro que acechaba al mundo contemporáneo: un exceso nocivo de música innecesaria. Alguien con la sabia certeza de que la vida también es una música, con su armonía, sus disonancias, acentos variados, fortes y pianos, andantes y allegros, con tempi meditativos, rítmicos y animados, con formas planificadas, intuitivas o improvisadas...

En consecuencia, un capítulo en la historia reciente de la música ha de ser reescrito: la segunda mitad del siglo XX es ya impensable sin Scelsi. Es pues deseable una reedición accesible al público español de sus escritos sobre el arte, el sonido y la música (mayoritariamente en francés e italiano y sólo accesible a unos pocos), una difusión de sus grandes obras (la mayoría de ellas ya grabadas aunque pueda resultar increíble, pero extrañamente escuchadas en concierto) y una presentación en nuestra lengua de sus formidable producción poética en francés (casi desaparecida del mercado), pues, como ya admitiera el musicólogo Harry Halbreich, ningún compositor ha marcado el cambio desde la concepción de nota, hasta nuestros días dominante en la música occidental, a la de sonido, de manera más radical que Scelsi. Un sonido es un organismo vivo para Scelsi, con una vida orgánica infinitamente sutil y compleja, y ante todo, rebosante de movimiento, dotado de profundidad y anchura, de espesura, de textura y de plenitud.

Si hace unos años, en diciembre de 1998, ya se pudo escuchar en este mismo ciclo la integral de sus cuartetos de cuerda formidablemente interpretados por el insuperable cuarteto Arditti, estandarte sin apenas parangón del repertorio camerístico para cuerdas de nuestros días, ahora le llega el momento al estreno mundial del ciclo completo en concierto de los *Cantos del Capricornio* interpretados por la mismísima Michiko Hirayama acompañada para la ocasión, en los reducidos efectivos que Scelsi añadiera a estas rituales monodías, por miembros del Proyecto Guerrero. Quizás, pues, no esté tan lejano el día en el que se puedan escuchar en nuestro país las exultantes *Quattro Pezzi* para orquesta (sobre una sola nota) o su profundo *Konx-Om-Pax*, sin la necesidad de peregrinar a otras ciudades europeas o al imperio Americano, donde brotaron numerosos adeptos de su figura. Demasiada grandeza para un mundo tan pequeño, dominado por el narcisismo y el ansia de éxito, por una especie de extraña neurosis y una irreversible masificación sin precedentes. Hay que identificarse con el corazón del sonido; hay que olvidarse a sí mismo y regresar a esa esencia primaria que es la base de todo, he ahí el legado de Scelsi, tan necesario como esperado, un legado demasiado extraño que sin lugar a dudas ya echó sus primeras raíces entre nosotros.

Vicent Minguet

Burdeos, 5 de diciembre de 2003

