

ABSTRACTS

Mario Baroni

Indagini stilistiche sugli esordi dell'attività compositiva di Scelsi

Il metodo d'analisi si è ispirato alla teoria della grammatica esposta dall'autore in studi precedenti. Nel caso presente i parametri analizzati sono stati organizzati in: aspetti macroformali, fraseggio, tessitura, schemi di tensione, aspetti armonico-tonali; le strutture sono coerenti fra loro; le ragioni della coerenza non vanno cercate nelle strutture stesse, ma nei risultati espressivi che esse producono; chiamiamo stile l'insieme delle strutture e la coerenza dei loro risultati espressivi; le strutture stilistiche sono parzialmente instabili; i loro mutamenti modificano solo alcuni particolari dell'insieme, al fine di trovare coerenze parzialmente diverse, ma conservano stabili i fondamenti della propria grammatica.

Le dieci opere esaminate sono state divise in quattro gruppi distinti da coerenze stilistiche diverse. Il primo gruppo (riferibile a tradizioni francesi del primo Novecento) comprende *Chemin du coeur* per violino e pianoforte e *Scherzo* per pianoforte.

Le opere del primo gruppo (composte poco prima o poco dopo l'anno Trenta) si distinguono dal contemporaneo meccanicismo di *Rotativa* (che si qualifica perciò come episodio occasionale nella produzione di Scelsi) per una spiccata tendenza alla riflessione interiore: nel primo brano essa si manifesta con caratteri dichiaratamente post-debussyani, mentre nel secondo pur conservando alcuni di questi caratteri, li accompagna anzitutto con un assetto formale accentuatamente disorganico e poi con un deciso distacco da appoggi tonali e con un uso disinvolto delle dissonanze. Il secondo gruppo di opere (databile attorno al 1934) è caratterizzato da una straordinaria saldezza formale che fa pensare ai consigli di un maestro sapiente, della cui identità precisa, tuttavia, non resta alcun indizio. Alcuni episodi di burlasca leggerezza della Sonata per violino richiamano tracce di estetica neoclassica, che, anche in questo caso, sembrano essere occasionali e del tutto momentanee. La Sonata per pianoforte invece è caratterizzata, dal punto di vista delle strutture di tensione e di tessitura, da ripetuti e drammatici raggiungimenti di culmini.

Nel terzo gruppo, nato probabilmente fra il 1934 e il '37, *Capriccio* si distingue da *Four poems*, anzitutto perché in esso non si trovano (come nei *Poems*) tracce esplicite di interessi atonali e poi perché la sua dichiarata disorganicità formale lo collega piuttosto alla precedente esperienza dello *Scherzo*. Anche i *Quattro poemi* sono abbastanza eterogenei fra loro, tuttavia in tutte le opere del gruppo, c'è un aspetto grammaticale evidente, che le accomuna e che le distingue dai testi precedenti, cioè la tendenza a sonorità particolarmente aspre e decisamente portate a negare le figure accordali della tradizione. Il fascino di maestri del centro Europa come Koehler e Klein e di modelli compositivi diversi da quelli in uso in Italia e in Francia è indubbio, anche se i possibili influssi di Skrjabin e di Berg non arrivano a concretizzarsi nei procedimenti tecnici specifici di nessuno dei due.

L'ultimo gruppo ha messo in luce differenze stilisticamente rilevanti fra i brani della Suite n. 2. Ciò farebbe pensare a composizioni nate in momenti diversi del decennio. In alcune di esse (per esempio la n. 1, ma anche altre non analizzate nel presente articolo) si osservano tracce evidenti di procedimenti tonali, mentre in altre (ad esempio la n. 5) si trovano procedimenti ripetitivi tipici di opere posteriori, appartenenti agli ultimi anni Trenta e ai primi anni Quaranta.

L'analisi nel suo complesso propone l'ipotesi che Scelsi abbia adottato in quegli anni due strategie compositive diverse e parallele: da un lato, probabilmente con l'aiuto di alcuni maestri esperti, egli scrisse un buon numero di opere ben costruite e consapevoli di modelli preesistenti, alcune delle quali figurano nelle dieci analizzate in questo articolo; d'altro lato egli improvvisava al pianoforte dei brani che, con il contributo di alcuni collaboratori, redigeva poi in forma scritta e talvolta anche pubblicava.

A stylistic investigation of Scelsi's early compositional activity

The analytical method adopted follows the grammar theory outlined by the author in previous papers. In the present case the parameters analysed are organized in: macroform aspects, phrasing, tessitura, tension patterns, harmonic overtones; the structures are coherent; the reasons for the coherence are not to be found in the structures themselves, but in the expressive results which they produce; let us term 'style' the array of structures and the coherence of the expressive results; the stylistic structures are partially unstable; their mutations concern only a few particulars of the whole in order to find partially diverse coherences but retaining stable the basis of their own grammar.

The ten works examined are divided into four groups, distinguished by different stylistic coherences. The first group (referable to early twentieth-century French traditions) comprises *Chemin du coeur* for violin and piano and *Scherzo* for piano.

The works of the first group (composed shortly before or shortly after the year 1930) differ from the contemporary mechanism of *Rotativa* (consequently qualified as an occasional episode in Scelsi's production) for a pronounced tendency to introspection. In the first passage this is developed with explicit post-Debussy features, while in the second although retaining some of these features these are accompanied by a markedly fragmentary formal order, followed by a firm renunciation of tonal leanings and an uninhibited use of dissonances.

The second group of works (datable around 1934) is characterized by an extraordinary formal firmness which suggests the advice of a learned maestro whose precise identity, however, remains unknown. Some episodes of burlesque lightness in the Sonata for violin recall traces of neo-classical aesthetics which also in this case appear to be occasional and definitely short-lived. The Sonata for piano, instead, is characterized as far as tension and tessitura structures are concerned by repeated dramatic climaxes.

In the third group (composed probably between 1934 and 1937) *Capriccio* differs from *Four Poems* first and foremost because there are no explicit traces of atonal interest in it (as in the *Poems*) and then because its evident formal disorganization links it more to the previous experience of *Scherzo*. The *Four Poems* are also sufficiently heterogeneous, although there is in the works of this group a noticeable grammatical aspect which unites them and distinguishes them from the preceding works: this aspect is the tendency to particularly harsh sonorities most appropriate for negating the traditional tuned figures. The fascination of Central European maestri like Koehler and Klein and of compositional models diverse from those adopted in Italy and France is indubitable, even though the possible influence of Skrjabin and Berg does not succeed in materializing in the specific technical procedures of either of the two.

The final group brings to light the stylistically relevant differences between the pieces of Suite no. 2. This leads to the assumption that the works were composed at different moments of the decade. In some of them (for example no. 1, but also in others not analysed in this paper) evident traces can be observed of tonal processes, while in others (for example no. 5) repetitive processes typical of later works are to be found, belonging to the late Thirties and early Forties.

As a whole the analysis proposes the hypothesis that Scelsi had adopted two different and parallel compositional methods during those years: on the one hand (probably with the assistance of some expert musicians) he wrote a good number of works, well-constructed and conforming to pre-existent models, some of which are included in the ten analysed in this paper; on the other hand, he improvised pieces at the piano which he subsequently produced in written form with the help of a few collaborators and occasionally even published.

Andrea Di Giacomo

Processi reiterativi e ostinati nelle sonate per pianoforte di Giacinto Scelsi

Le Sonate per pianoforte n. 2, n. 3 e n. 4 costituiscono un corpus abbastanza rappresentativo dell'orientamento stilistico di Scelsi fra la fine degli anni '30 e la fine degli anni '40, sebbene la loro esatta datazione non sia a tutt'oggi ancora certa. In esse è possibile riscontrare delle caratteristiche compositive che trovano una eco significativa nella produzione degli anni '50: tali caratteristiche riguardano la concezione temporale, gli elementi melodici ripetitivi e gli ostinati. È tuttavia fondamentale formulare una classificazione dei differenti tipi di ostinato e di strutture ripetitive che si riscontrano nelle opere in questione: alcuni procedimenti risultano fortemente debitori di tendenze stilistiche tipiche del Novecento storico, mentre altri prefigurano un trattamento della percezione temporale e della concentrazione sonora che nell'opera di Scelsi trova una definizione compositiva matura solo a partire dagli anni '50.

L'articolo propone una tassonomia dei suddetti procedimenti effettuata attraverso l'analisi delle tre Sonate, tenendo conto non solo dei passaggi caratterizzati dagli elementi reiterati, ma anche del contesto formale in cui essi si inseriscono. Dal confronto con opere del decennio successivo, come la Suite n. 8 (1952) e le *Quattro illustrazioni* (1953), si nota che solo due tipi di ostinato vengono utilizzati e riadattati in contesti formali abbastanza diversi da quelli delle sonate. Nelle opere degli anni '50, infatti, la ripetizione diventa un mezzo per sviluppare quella 'indagine infrasonica' che raggiunge la piena maturità nei *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola)* e che necessita di una notevole maestria nell'impiego della microtonalità. Alcuni elementi di reiterazione di agglomerati sottoposti a sottili modifiche e alla decomposizione delle componenti armoniche – che hanno portato a vedere in Scelsi un precursore dello spettralismo – rivelano una ricerca sonora che prelude alla successiva fase microtonale e al conseguente abbandono del pianoforte come strumento privilegiato della sua attività compositiva.

Processes of reiteration and ostinato in the piano sonatas of Giacinto Scelsi

Piano Sonatas no. 2, 3 and 4 constitute a corpus sufficiently representative of the stylistic tendency of Scelsi from the end of the Thirties to the end of the Forties, even though the exact dating is not yet definite. Compositive characteristics can be discovered in these sonatas that are significantly echoed in his production during the Fifties: characteristics that relate to the temporal concept, the repetitive melodic elements and the ostinato. It is essential, therefore, to draw up a classification of the different types of ostinato and of reiterated structure that are present in these works: some of these procedures appear to be considerable debtors of the typical stylistic tendencies of the historic eighteenth century, while others foreshadow a treatment of temporal perception and of resonance which become a fully developed compositive definition in Scelsi's music only from the Fifties.

The paper proposes a taxonomy of the aforesaid procedures through an analysis of the three Sonatas, taking into account not only the passages characterized by reiterated elements, but also the formal context in which they are inserted. From comparison with works of the next ten years – for instance Suite no. 8 (1952) and *Quattro illustrazioni* (1953) – it can be noted that only two types of ostinato are utilized and readjusted in formal contexts which are fairly different from those of the Sonatas. In the compositions of the Fifties, in fact, repetition becomes a means for developing the 'infrasonic investigation' that reached full maturity in *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola)* and required great artistry in the use of microtonality. Some reiterated elements of agglomerates submitted to subtle modifications and to the resolution of the harmonic components (which have brought us to see in Scelsi as a precursor of spectralism) reveal a research into sound which foreshadows the subsequent microtonal phase and the consequent abandon of the piano as the privileged instrument of his compositional activity.

Alessandra Carlotta Pellegrini

Rotativa e dintorni: uno sguardo al primo Scelsi

Giacinto Scelsi è stato a lungo considerato essenzialmente per le opere della sua maturità, dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Una rinnovata e più puntuale attenzione della ricerca musicologica si è recentemente rivolta alla sua prima produzione, fino alla metà degli anni Quaranta.

Tale orientamento scaturisce dalla consapevolezza che Scelsi arriva ad una personale dimensione musicale e spirituale solo dopo essersi confrontato con le più diverse esperienze culturali e musicali del proprio tempo, dopo averne saggiato le potenzialità e le risorse, senza trovarle però rispondenti e di stimolo alle proprie esigenze creative. Una più approfondita indagine di alcuni nodi tematici vuole illuminare il definirsi di una personalità artistica e di una cifra stilistica peculiare, attraverso le quattro parti di cui questo saggio si compone.

In primis lo studio degli stimoli assimilati dalle avanguardie storiche, riferite soprattutto all'ambiente parigino in ambito musicale in particolare, anche alla luce di alcuni scritti di Scelsi di fondamentale importanza (*Sens de la musique, Evolution de l'harmonie e Evolution du rythme*). A fronte di assai scarse notizie circa il suo percorso di formazione, la densità degli scritti contribuisce a supplire alla mancanza di fonti sugli studi e sull'apprendistato musicale di Giacinto Scelsi.

Ci si sofferma poi sulle esperienze maturate nei viaggi giovanili (tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, in Egitto, a Parigi, Vienna, Ginevra), con il supporto della corposa autobiografia *Il sogno 101* in cui ampi passaggi sono dedicati alle esperienze culturali ed artistiche vissute in questo periodo.

Nella terza parte si approfondiscono i rapporti con i maestri, Giacinto Sallustio in particolare, fino alla creazione di *Rotativa*, la composizione che conduce Scelsi al debutto sulla scena musicale internazionale.

A conclusione del saggio, ci si sofferma sulle cinque diverse versioni esistenti di questo lavoro: per un pianoforte, per due pianoforti, per due pianoforti e tredici percussioni, per orchestra con archi, per orchestra senza archi. Le due versioni per orchestra sono state rinvenute solo di recente nel corso delle ricerche condotte nell'archivio del Maestro.

Le diverse versioni di *Rotativa* lasciano chiaramente intendere che per Scelsi si tratta di un'opera d'esordio, ma non di un semplice esercizio di gioventù: Scelsi assimila e metabolizza le esperienze culturali e musicali degli anni Venti; evidenzia quali sono stati i suoi maestri e modelli, e lascia chiaramente comprendere che la sua posizione – già in questi anni – è del tutto indipendente e 'trasversale'.

Rotativa and beyond: a look at Scelsi's early production

For a long time, Giacinto Scelsi has been considered essentially for the works that distinguished his later years, from the second half of the 1950s onward. A renewed and more attentive focus on behalf of musicological researchers has recently shone a light on Scelsi's early production, dated back to the mid forties.

This approach stems from the awareness of the fact that Scelsi developed his personal musical and spiritual dimension only after confronting himself with the most diverse cultural and musical dimensions of his own time, after testing their potential and resources and not finding them suitable for himself and his creative needs.

A more appropriate and in-depth investigation on some of the core-themes of Scelsi's work aims to trace a detailed outline of his artistic personality and unique style, through the four different parts that form this essay.

First and foremost, the essay opening deals with the study of the stimuli that were most assimilated by historical avant-garde movements, especially those related to the parisian and musical

environment of the time, in the light of some of Scelsi's writings of uttermost importance (*Sens de la musique, Evolution de l'harmonie and Evolution du rythme*). Facing a very limited amount of information concerning Giacinto Scelsi's training, the consistency of his writings helps us make up for the lack of resources regarding his studies and musical apprenticeship.

The essay then focuses on the formative experiences that the composer encountered during his youth travels (between the late Twenties and the early Thirties, Egypt, Paris, Vienna, Geneva), with the precious support of his autobiography *Il sogno 101* in which many pages are dedicated to the description of the multiple cultural and artistic inspirations that Scelsi met during those traveling years.

The third part illustrates Scelsi's relationships with his teachers, the one with Giacinto Sallustio in particular, up to the creation of *Rotativa*, the composition that led Scelsi to his official debut on the International Music scene.

At the end of the essay, we pause to analyze the five different existing versions of this work: for one piano, for two pianos, for two pianos and thirteen percussions, for orchestra (with strings), for orchestra (without strings). The two orchestra versions were discovered only recently in the course of a research conducted in the archives of the Maestro.

The different versions of *Rotativa* clearly state that for Scelsi this work was his debut piece and not a simple exercise: Scelsi assimilates and metabolizes the cultural and musical experiences of the twenties; and by doing so he explicitly points out his teachers and role models. Nevertheless, already in these early years, Scelsi presents himself to us as an individual, revealing a distinct position that is that of a completely independent and unconventional artist.

Friedrich Jaecker

»**Ignis Natura Renovatur Integra**«. Giacinto Scelsi als Bearbeiter eigener Werke

Giacinto Scelsi hat oft betont, dass er kein Komponist sei. Bekanntlich bespielte er Tonbänder, die er dann in Partituren übertragen ließ. Diese ‚Transkription‘ sah er als Handwerk und nicht als Kunst an. Vieri Tosatti, der die meisten Partituren geschrieben hat, behauptete dagegen, Scelsis Vorgaben seien ‚minimal‘ gewesen und er, Tosatti, habe ‚fast alles alleine tun‘ müssen. Dieser Widerspruch ist bisher nicht zureichend geklärt worden. Handelt es sich bei Scelsis Werken um Transkriptionen im Sinne einer bloßen Verschriftlichung von Tondokumenten, oder lassen sich Merkmale kompositorischer Prozesse feststellen? Und wenn ja, welchem Autor sind diese zuzuordnen? Aufschluss kann der Vergleich der Tonbänder mit den entsprechenden Partituren geben. Ein anderer Weg ist der Vergleich verschiedener Übertragungen desselben Tonbands. Mehrere Werke Scelsis gibt es nämlich in zwei Versionen mit unterschiedlicher Besetzung. Durch die vergleichende Analyse dieser Schwesterwerke stellt sich die Frage nach den Tonbandaufnahmen noch einmal unter einer anderen Perspektive.

Aus verschiedenen Schaffensperioden Scelsis werden folgende Werkpaare untersucht:

- *Quattro pezzi* für Trompete (1956), 4. Satz und *Hô* für Mezzosopran, 1. Satz (1960);
- *Manto* für Viola (1957), 1. Satz und *Manto per quattro* für Sopran, Flöte, Posaune und Violoncello (1974);
- Quartetto Nr. 4 (1964) und *Natura Renovatur* (1967) für 11 Streicher;
- *Ko-Tha* für Gitarre (1967), 2. Satz und *TKRDG* für 6 Männerstimmen, verstärkte Gitarre und 3 Schlagzeuger (1968), 2. Satz;
- *Sauh I, II* für zwei Frauenstimmen (1973) und *Sauh III, IV* für vier Frauenstimmen (1973);
- *Aitsi für verstärktes Klavier* (1974) und Quartetto Nr. 5 (1984).

Die Vergleiche zeigen in der jeweils späteren Fassung nicht nur eine Anpassung an andere instrumentale Bedingungen. Neben einer Verfeinerung des Klangbildes findet man in den

Veränderungen von Melodik, Harmonik, Form und Klangfarbe die Ergebnisse von Kompositionsprozessen.

Wie aber soll man sich den Umfang und die Art von Scelsi's Mitarbeiter vorstellen? Die Auswertung der Tonbänder und anderer Archivalien zeigt, dass Scelsi die zu transkribierenden Tonbandaufnahmen ausgewählt, gegebenenfalls gekürzt oder verschiedene Aufnahmen zusammengefügt hat. Er hatte Ideen zur Instrumentierung und wirkte an der Korrektur der Partituren mit. Die Laute der Vokalwerke hat er eigenhändig in die Partituren eingetragen. Er hat die Stücke zu Gruppen zusammengestellt und betitelt.

Die Bearbeitung improvisierter Aufnahmen ist ein auf nachträglicher Reflexion beruhender Akt. Je komplexer die so entstandenen Texturen sind, umso mehr nehmen sie die Eigenschaft von Kompositionen an. Je vielschichtiger aber die Tonbandklänge sind, umso wichtiger wird auch die Aufgabe desjenigen, der auf ihrer Grundlage eine Partitur erstellt. Die Begriffe ‚Improvisation‘ und ‚Transkription‘ erweisen sich dann als unangemessen, und jeder Versuch, die Bedeutung des ‚Transkriptors‘ oder ‚Improvisators‘ zu marginalisieren, wird den analytischen Befunden nicht gerecht.

«Igne Natura Renovatur Integra». Giacinto Scelsi, come elaboratore delle proprie opere

Giacinto Scelsi sottolineò più di una volta di non essere un compositore. Com'è ben noto, egli era solito registrare nastri, che poi faceva trascrivere in partiture. Tale 'trascrizione' era considerata da lui un atto artigianale ma non artistico. Vieri Tosatti, che scrisse la maggior parte delle partiture, affermò invece, che le indicazioni di Scelsi erano minime e che lui, Tosatti, sarebbe stato costretto a fare «quasi tutto da solo». Tale contraddizione non risulta tuttora chiarita a sufficienza. Le opere di Scelsi rappresentano delle trascrizioni, nel senso di una mera messa per iscritto di documenti sonori oppure si possono considerare dei veri e propri processi compositivi? E se sì, a quale autore sono attribuibili?

Forse un confronto dei nastri con le relative partiture può esserci utile. Un'altra possibilità è il confronto di varie trascrizioni dello stesso nastro. Infatti, esistono due versioni di varie opere di Scelsi eseguite con strumenti diversi.

Sono oggetti di analisi le seguenti opere scelsiane, relative a vari periodi del suo operato:

- *Quattro pezzi* per tromba (1956), quarto brano e *Hô* per mezzosoprano, primo brano (1960);
- *Manto* per viola (1957), primo brano e *Manto per quattro*, soprano, flauto, trombone e violoncello (1974);
- Quartetto per archi n. 4 (1964) e *Natura Renovatur* (1967) per 11 archi;
- *Ko-Tha* per chitarra (1967), secondo brano e *TKRDG* per 6 voci maschili, chitarra amplificata e 3 batterie (1968), secondo brano;
- *Sauh I, II* per 2 voci femminili (1973) e *Sauh III, IV* per 4 voci femminili (1973);
- *Aitsi* per pianoforte amplificato (1974) e Quartetto per archi n. 5 (1984).

Dal confronto risulta, nella versione più tarda, un adattamento ai diversi organici strumentali. Oltre a un contesto sonoro più raffinato, si possono cogliere processi compositivi nei cambiamenti della melodia, dell'armonia, della forma e del timbro.

La domanda che si pone è, invece, in che misura e in che modo Scelsi fu coinvolto. L'analisi dei nastri e di altro materiale d'archivio dimostra che Scelsi scelse, qualche volta riassunse e unificò alcune registrazioni. Aveva delle idee sulla strumentazione e partecipò alla correzione delle partiture. Fu lui a riunire i singoli pezzi in gruppi e a intitolarli.

La lavorazione di registrazioni improvvisate rappresenta un atto che si basa su riflessioni successive. Le *textures* che ne conseguirono più sono complesse, più acquisiscono le caratteristiche di vere e proprie composizioni. Più sono complessi i suoni dei nastri, più diventa importante il compito di chi, su questa base, elabora una partitura. I concetti di improvvisazione e 'trascrizione'

risultano quindi inadatti e ogni tentativo di sminuire il significato del 'trascrittore' o dell' 'improvvisatore' non rende giustizia ai risultati delle analisi.

Antonio Trudu

La musica di Giacinto Scelsi a Cagliari

Questo articolo prende le mosse dalla convinzione che nell'ambito della ricezione della musica di Giacinto Scelsi l'esperienza di Cagliari, una città la cui importanza nell'ambito della vita musicale italiana non è certo paragonabile a quella di centri come Roma, Milano, Venezia, Firenze, Napoli, Torino, sia stata assai rilevante e forse addirittura unica, nel panorama italiano.

A Cagliari, infatti, grazie soprattutto alla presenza di Franco Oppo, un compositore che fin dagli anni Sessanta si era interessato alla musica scelsiana e che aveva incontrato Giacinto Scelsi nella sua casa romana due volte, nel 1965 e nel 1970, fin dai tardi anni Settanta, alcune delle composizioni scelsiane furono eseguite in concerti pubblici e le problematiche relative alla sua musica furono esaminate e discusse nell'ambito del corso di Nuova Didattica della Composizione che lo stesso Oppo teneva al Conservatorio di musica.

Utilizzando una parte dei materiali contenuti in una tesi di laurea di cui fu relatore, l'autore segue tre percorsi diversi ma convergenti: la ricostruzione delle esecuzioni di musiche di Scelsi nelle stagioni e nei festival cagliaritari, l'elenco delle attività seminariali (conferenze, seminari, corsi universitari) dedicate alla figura di Giacinto Scelsi e alla sua musica, la verifica delle tracce lasciate dalla musica e dal pensiero musicale scelsiano nella produzione dei compositori cagliaritari allievi di Franco Oppo.

La prova (o la smentita) dell'unicità e della rilevanza dell'esperienza cagliaritana potrà venire soltanto quando si avvierà in maniera sistematica lo studio della ricezione scelsiana, sia in Italia che all'estero, verificando, dati alla mano, le esecuzioni delle musiche di Scelsi, le attività seminariali dedicate alla sua musica e al suo pensiero, le conseguenze della sua esperienza nella musica dei compositori delle generazioni successive.

Scelsi's Music at Cagliari

This paper is the result of a conviction that, in the ambit of the response to the music of Giacinto Scelsi, the experience of Cagliari – a city whose importance in Italian musical life certainly cannot be compared to that of centres like Rome, Milan, Venice, Florence, Naples, Turin – is indeed significant, and perhaps even unique in the Italian panorama.

Thanks above all to the intervention of Franco Oppo, a composer who has been interested in Scelsi's music since the end of the Sixties and who also met Giacinto Scelsi himself twice at his Roman home (in 1965 and 1970), Cagliari has had the opportunity since the late Seventies to listen to Scelsi's music at public concerts. In addition, questions relative to his music were examined and discussed during the Course of Nuova Didattica della Composizione (New Didactics of Composition) held by Oppo at Cagliari Conservatoire.

Utilizing some of the material contained in a degree thesis of which he was supervisor, the author of this paper follows three different but converging lines: reconstruction of the performances of Scelsi's music during Cagliari concert seasons and festivals; list of seminar activities (conferences, seminars, university courses) dedicated to the figure of Giacinto Scelsi and to his music; verification of the influence of this music and of his musical philosophy traceable in the works of Cagliari composers, pupils of Franco Oppo.

Proof (or denial) of the uniqueness and significance of the Cagliari experience can only be decided when the study of the response to Scelsi's music, both in Italy and abroad, is carried out systematically, verifying with the relevant data the performances of Scelsi's music, the seminar

activity dedicated to it and to his philosophy and the consequences of this experience apparent in the music of composers of subsequent generations.