

HOTEL MONTALEMBERT  
3, RUE DE MONTALEMBERT  
PARIS (VII<sup>e</sup>)

Téléphone :  
LITTRÉ 68-11 (4 lignes)  
Télégr. : HOTE MONTAL-PARIS

3 rue F. Louisa / 116

My dear Mr. Scelsi.

Today everything is so crowded  
- for me that I could only

be here for a moment &

Just write this to assure

you that I soon forward

to seeing you again and

shall do whatever I can

for you in New York.

Sincerely,  
John Cage

## Sommario

- 2** *Editoriale*
- 3** Annamaria Morini  
*Tetratkys: un capolavoro ritrovato*
- 7** Luciano Martinis  
*Stefano Scodanibbio: un ricordo*
- 8** Alfredo Raglio - Roberto Scelsi  
*La Musicoterapia: fondamenti scientifici e teorico-applicativi*
- 11** *Appunti d'Archivio*  
A cura di A. Carlotta Pellegrini
- 12** *Attività del Museo Casa Scelsi*  
A cura di Barbara Boido e Francesca D'Aloja
- 15** *Promozioni FIS*  
A cura di Giulia D'Angelo
- 16** *Segnalazioni*  
A cura di Giulia D'Angelo

### *In copertina*

Lettera manoscritta di John Cage a Giacinto Scelsi del giugno 1949, scritta su carta intestata dell'Hotel Montalambert, dove alloggiava Scelsi in quel periodo. Probabilmente si riferisce all'incontro del giugno dello stesso anno, all'Hotel de Bourgogne nell'Isle St. Louis dove risiedeva John Cage durante quel suo soggiorno a Parigi. Nella missiva si parla dell'intenzione di Scelsi di recarsi negli Stati Uniti, fatto che poi non ebbe seguito.

© (Arch. Le Parole Gelate -42-JC-0).

Direttore responsabile: *Luciano Martinis*  
Comitato di redazione: *Mario Baroni, Wolfgang Becker, Irmela Heimbächer Evangelisti, Alessandra Carlotta Pellegrini*  
Segreteria di redazione e impaginazione: *Sylabantes*  
Stampa: *Tipografia Eurosia - Piazza Santa Eurosia 3, Roma*

*Fondazione Isabella Scelsi*  
*Via di San Teodoro 8*  
*00186 Roma (Italia)*

*Tel. 06.69920344*  
*Fax 06.69920404*  
*E-mail [fondazione@scelsi.it](mailto:fondazione@scelsi.it)*  
*Sito web: [www.scelsi.it](http://www.scelsi.it)*

Presidente  
*Nicola Sani*

Vice Presidenti  
*Luciano Martinis*  
*Mauro Tosti-Croce\**

Consiglieri  
*Monique Ailhaud*  
*Mario Baroni*  
*Wolfgang Becker*  
*Barbara Boido\*\**  
*Aldo Brizzi*  
*Giovanni Canepa*  
*Stefania Gianni*  
*Irmela Heimbächer Evangelisti*

Collegio dei revisori dei conti  
*Sergio Pedevilla (Presidente)*  
*Silvana Ciambrelli*  
*Francesco Orioli*

Amministratore  
*Alessio Petretti*

Amministrazione e contabilità  
*Mauro Amici*

Direttore scientifico  
*Alessandra Carlotta Pellegrini*

Segreteria e comunicazione  
*Fabienne Vicari Pazienza*

Coordinamento attività  
Museo Casa Scelsi  
*Francesca D'Aloja*

\* Coordinatore Archivio Storico  
\*\* Responsabile Museo Casa Scelsi

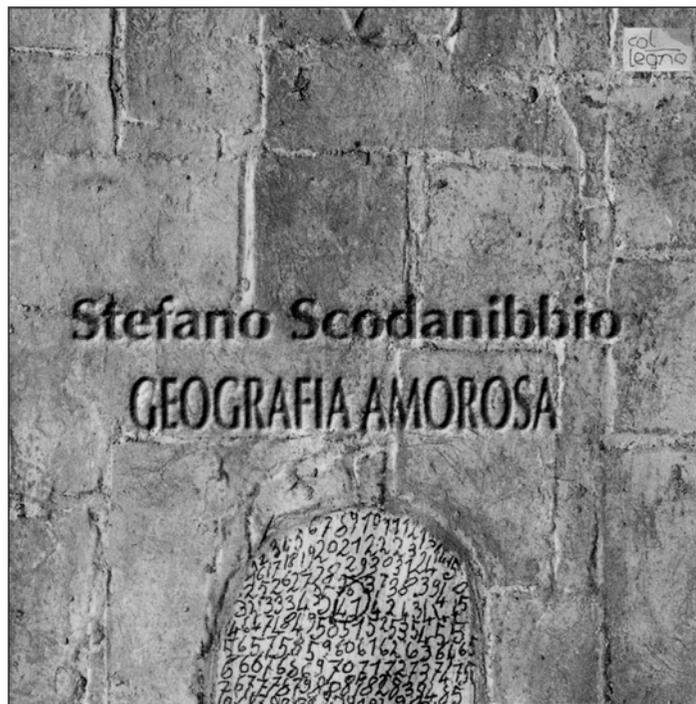
## Editoriale

Il 2012 è l'anno dedicato al primo centenario della nascita di John Cage ed in tutto il mondo si terranno festival e avvenimenti musicali a lui dedicati. Anche la nostra rivista ha voluto ricordare questo avvenimento dedicando la copertina ad una sua lettera manoscritta che attesta come l'amicizia con Giacinto Scelsi risalgia al 1949 e si sia mantenuta fino alla sua scomparsa. Quasi certamente Scelsi fu il primo musicista italiano ad entrare in contatto con il grande compositore americano allora praticamente sconosciuto in Europa. Purtroppo dobbiamo segnalare la scomparsa del contrabbassista Stefano Scodanibbio avvenuta in Messico l'8 gennaio 2012. La sua prematura fine lascerà un vuoto profondo nel mondo della musica contemporanea in generale e sarà la perdita insostituibile di un interprete privilegiato delle opere per contrabbasso di Giacinto Scelsi.

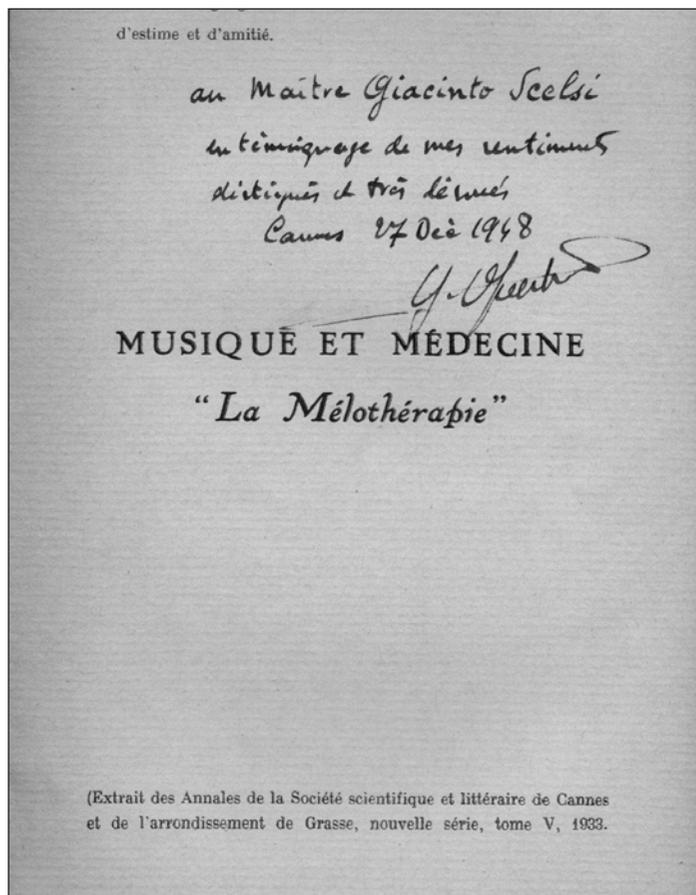
In questo numero iniziamo la pubblicazione della prima parte di un articolo dedicato al ritrovamento della partitura originale di "Tetraktys" di Giacinto Scelsi. Questo esauriente lavoro è opera di Annamaria Morini, flautista che da molti anni ha fatto della musica contemporanea il centro della propria attività esecutiva e di ricerca. Nel 1988 ha formato con Enzo Porta un duo flauto/violino unico nel suo genere. Ha registrato per varie etichette e pubblica saggi e articoli su diverse riviste musicali. Attualmente insegna al Conservatorio di Bologna e tiene numerosi seminari e master class.

Fino a poco tempo fa Tetraktys non appariva nella cronologia delle opere di Giacinto Scelsi e giaceva fra quelle in attesa di essere catalogate. La prima segnalazione della sua esistenza si ebbe nel 2005, in occasione del Convegno per il Centenario della nascita di Giacinto Scelsi presso la Discoteca di Stato di Roma, sotto forma di una comunicazione del Dott. Antonio Latanza circa l'esistenza nei suoi archivi di un nastro contenente un'opera di tale titolo e della quale fornì una copia in CD.

Il contributo di Annamaria Morini ne ricostruisce in maniera meticolosa e appassionata le vicende e i retroscena del ritrovamento. L'attenzione di Giacinto Scelsi per tutte le alterazioni degli stati d'animo prodotti dalla musica e per i poteri del Suono lo portò ad interessarsi a tutto quello che riguardava queste manifestazioni e fin dagli anni '30 del '900 intratteneva relazioni con i pionieri di quella che sarebbe diventata la musicoterapia. Almeno due documenti attestano questo fatto; un estratto della rivista Rassegna Italiana, novembre 1930, ROBERTO ASSAGGIOLI, Musica e medicina - La Musica come mezzo di cura e come causa di malattie, con dedica autografa dell'A. a Giacinto Scelsi e la plaquette riprodotta qui a fianco che, sebbene pubblicata nel 1933 a Cannes, fu dedicata dall'A. nel 1948, anno in cui Scelsi soggiornò per un lungo periodo in Costa Azzurra. L'articolo che qui presentiamo è firmato da Alfredo Raglio Musicoterapeuta e ricercatore (Fondazione S. Maugeri I.R.C.C.S. di Pavia e Fondazione Sospiro, Cremona) e autore del libro Musicoterapia e Scientificità: dalla clinica alla ricerca, Milano, 2008, e Roberto Scelsi, Professore di Anatomia Patologica alla Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Pavia.



Copertina disegnata dall'artista Magdalo Mussio per il CD di Stefano Scodanibbio "Geografia amorosa". Col Legno, 1999. (Arch. Le Parole Gelate)



Dedica autografa del 27 dicembre 1948 del Dott. Quertant a Giacinto Scelsi nel frontespizio dell'estratto: GEORGES QUERTANT Musique et médecine "La Mélothérapie" Sa Synthèse - Ses Propriétés - Sa Thérapeutique - Sa Posologie. Cannes 1933. (Arch. Le Parole Gelate)

Annamaria Morini

# Tetratkys:

## un capolavoro ritrovato

(Prima parte)

### La produzione per flauto di Scelsi

Fino a pochissimi anni fa pareva che l'attenzione rivolta da Scelsi al flauto in forma solistica o para-solistica fosse limitata a pochi titoli, e precisamente:

- flauto solo: *Quays* (1953, anche fl. in sol), *Pweyll* (1954)
- flauto e pianoforte: *Krishna e Rada* (1986)
- flauto e clarinetto: *Suite* (1953), *Ko-Lho* (1966)
- ottavino e oboe: *Rucke di Guck* (1957)
- flauto in sol e percussione: *Hyxos* (1955)

La presenza del flauto ottobasso nel ventaglio dei destinatari di *Maknongan* (1976) non ne fa *ipso facto* un pezzo flautistico, essendo la complessa articolazione timbrica-frequenziale di difficile e non del tutto soddisfacente realizzazione. Indubbiamente sono altre le destinazioni più adatte e calzanti, dalla voce di basso al contrabbasso a corde, che consentono la realizzazione ideale di questo pezzo affascinante, ben rappresentativo del concetto scelsiano del suono.

Come si vede, tranne *Ko-Lho*, *Krishna e Rada* raccoglie spunti e scampoli di improvvisazioni a due, e può perciò apparire opinabile ascriverlo al *corpus* delle opere attribuibili "in toto" a Scelsi) appartengono tutti al quinquennio centrale degli anni '50 e presentano una scrittura strumentale "a tutto campo", sebbene assolutamente tradizionale, caratterizzata da una serie di costanti: la densità del tessuto, l'esuberanza ritmica, l'ampiezza della tavolozza dinamica. Tutti fattori che determinano un alto grado di saturazione sonora: lo spazio sonoro-temporale risulta "stipato" in ogni angolo e in ogni anfratto, cosicché quando compaiono pause consistenti il loro effetto è eclatante, quasi di G. P. (v. *Pweyll*).

Queste caratteristiche compaiono in tutta la produzione solistica e para-solistica coeva e, al di là di valutazioni superficiali, portano alla creazione di "un suono" mediante una moltitudine "di suoni".

È risaputo che il vasto mondo della musica cosiddetta contemporanea si può grossolanamente ma veridicamente dividere in due categorie: quella "dei suoni" e quella "del suono". Sempre procedendo assai all'ingrosso, l'era dello strutturalismo appartiene alla prima: ciò che determina l'evento musicale è l'organizzazione del materiale: altezze, intervalli e via dicendo, al di là dell'applicazione delle regole e sottoregole seriali, nonché delle loro numerose eccezioni. Tutto il resto, in particolare ciò che viene dopo lo strutturalismo, che determina o segue la sua distruzione/dissoluzione/trasformazione,

contrapponendovisi e rinnegandolo, appartiene alla seconda categoria. (Fanno eccezione alcune correnti nella cui etichettatura compare di frequente il prefisso *neo*, non ricollegabili a nessuna delle aree concettuali suddette). Questo in modo decisamente manicheo: perché la cosa curiosa è che i grandi maestri dello strutturalismo, spesso poco interessati alle alchimie e ai voli intorno e dentro il fenomeno timbrico, creano *comunque* un suono inconfondibile (un nome per tutti: Donatoni). Esiste poi la figura di Edgar Varèse, che giganteggia nei decenni centrali del '900, la cui scrittura incontestabilmente strutturata trova il suo veicolo di realizzazione in un suono visto con occhi totalmente nuovi ed esplorato nei suoi fondamentali acustici e psico-acustici; o viceversa, la concezione varesiana del suono trova il suo massimo veicolo di realizzazione nella tecnica compositiva saldamente ancorata all'*organizzazione* dei suoni, in altri termini a una struttura.

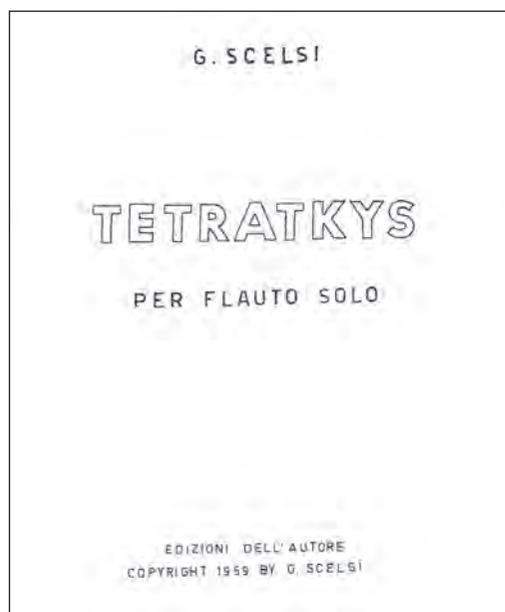
Naturalmente lo strutturalismo anche nella sua accezione più lata è quanto di più lontano da Scelsi. Non perché la sua musica sia slabbrata, disorganizzata o casuale: c'è più alea nel succitato Donatoni che in tutta la produzione scelsiana, ma perché i capisaldi del *Realstrukturalismus* sono agli antipodi rispetto all'idea che Scelsi aveva del comporre, cioè del come mettere una nota dietro o sopra l'altra.

Questo quindi il quadro, e i mezzi, al cui interno agisce Scelsi nella cruciale "fase seconda". Il suo "viaggio al centro del suono" è già iniziato, ma ancora si muove su strade note: la "terra incognita" da cui nasceranno le straordinarie composizioni dell'ultimo periodo si trova su un orizzonte ancora lontano.

Tra i brani sopra elencati, *Ko-Lho* è quello che maggiormente corrisponde ai requisiti che il nome di Scelsi evoca presso i più. La sfaccettatura prismatica del suono, oltre al dato oggettivo delle dinamiche, si allarga all'espansione non temperata delle altezze e ad alcune prescrizioni sull'uso del vibrato; ma, cosa ancora più importante, coinvolge il più imponderabile fattore timbrico: i colori, la densità o la rarefazione timbriche vengono suggerite, sono per così dire contenuti nella scrittura dei singoli strumenti (intervalli, direzionalità...), ed esaltate dall'intreccio delle due parti, che a sua volta produce un "terzo livello" di ambientazione sonora. Un'annotazione: il titolo *Ko-Lho* (in carattere sanscrito कोलौ) è costituito da due lettere dell'alfabeto sanscrito e rappresenta il tema della dualità, della contrapposizione-attrazione degli opposti, che compare spesso nella filosofia indiana: due sillabe, due strumenti, due tempi.

## L'avvincente storia di Tetratkys

Questo il quadro esistente ad anni 2000 inoltrati. Poi, alla fine del 2007, negli archivi della Fondazione venne ritrovata un'opera che si rivelò un monumentale lavoro per flauto solo, composta di quattro movimenti, la cui durata complessiva risultò vicina ai 30'. Dimensioni che l'avvicinavano alle vaste composizioni per strumento ad arco solo dello stesso periodo, oppure alle opere cameristiche sopra citate. Il frontespizio presenta le seguenti diciture:



*TETRATKYS* per flauto solo, e in calce “Edizioni dell’Autore Copyright 1959 by G. Scelsi”. La prima pagina di partitura (manoscritta, ma estremamente chiara ed accurata) reca la dedica autografa a *Severino Gazzelloni*.

Prima di passare a un sommario esame dell’opera nei suoi aspetti compositivi e strumentali, sarà interessante farne un po’ la storia: storia tutt’altro che lineare, costellata di notizie contraddittorie, e d’altra parte non poteva essere diversamente, visto l’oblio totale in cui è giaciuta per quasi mezzo secolo. Specularmente, l’assenza di qualsiasi traccia, fonti e testimonianze, fa capire perché per mezzo secolo nessuno si è mai occupato di cercarla. Semplicemente, quest’opera “non esisteva”. Non esisteva nelle catalogazioni più attendibili (cfr. *Giacinto Scelsi. Les anges sont ailleurs...* Actes Sud, Arles, 2006. *Chronologie et discographie de l’œuvre musicale de Giacinto Scelsi*. Pp. 264/298. A cura di Sharon Kanach e Luciano Martinis con la collaborazione di Fabio Carboni), non esisteva nelle biografie più documentate del dedicatario Severino Gazzelloni (A. Vaccarone, *Riflessi d’un flauto d’oro*, Riverberi sonori 2002; *Gazzelloni su Gazzelloni*, a cura di Pietro Cimatti, Editrice Magma 1977) o in altre opere specialistiche (G.-L. Petrucci, M. Benedetti, *Il flauto nel Novecento*, Pagano ed. 1993). Un’avvisaglia per la verità si era avuta nel 2005, in occasione del Convegno per il Centenario della nascita di Giacinto Scelsi presso la Discoteca di Stato di Roma, sottoforma di una comunicazione del Dott. Antonio Latanza circa l’esistenza nei suoi archivi di un nastro contenente un’opera il cui titolo non appariva in alcun catalogo; al momento la notizia passò sotto silenzio ma in seguito fu comprovato che si trattava del brano *Tetratkys* nell’esecuzione di Severino Gazzelloni. Questo fatto trovò

conferma di lì a pochi anni in modo del tutto fortuito, punto di arrivo di una ricerca partita dalla scoperta di una registrazione giacente negli archivi della RAI. A tal proposito, varrà la pena aprire una parentesi che porta ad alcune interessanti riflessioni: la consultazione dei registri, ora informatizzati, è quanto mai illuminante, poiché testimonia l’assoluta assenza di opere di Scelsi dai palinsesti, in un’epoca in cui le trasmissioni di musica contemporanea, spesso registrata ad hoc negli studi RAI, erano frequenti ed esistevano rubriche regolari in cui veniva presentata la produzione specie cameristica di numerosi compositori che sottoponevano, individualmente o attraverso loro associazioni di categoria, le loro partiture a un’apposita commissione di lettura. Naturalmente esistevano altre strade, per i compositori noti ed affermati: come che sia, l’assenza del nome di Scelsi non può non far pensare a una censura, a un divieto impenetrabile proveniente da autorità inappellabili.

Ma torniamo alle vicende di *Tetratkys*.

La “scheda anagrafica” RAI riporta (insieme ad altri di natura tecnica) i dati seguenti:

**Titolo:** *Tetratkys* per flauto solo

**Autore:** Scelzi (*sic*) Giacinto

**Esecutori:** fl Severino Gazzelloni

**Edizione:** Manoscritto

**Rete trasmissione:** Terzo programma/Radiotre (“Terzo programma” era la denominazione del tempo, *n.d.a.*)

**Data di registrazione:** 15/07/1959

**Data di trasmissione:** 11/02/1961 (Per chi ama le coincidenze: la prima esecuzione pubblica italiana è stata effettuata da me a Milano per la stagione di MusicaRealtà l’11.02.2009!)

**Durata netta:** 00:05:03

**Modalità di registrazione:** Registrazione da auditorio non effettuata durante lo spettacolo o durante la trasmissione per messa in onda differita.

A questo punto agli inevitabili interrogativi fanno fronte alcuni dati:

- 1) la durata. Come si è detto, *Tetratkys* complessivamente dura all’incirca mezz’ora, minuto più minuto meno
- 2) i testi specializzati (Benedetti-Petrucci) recano, come unica prima esecuzione scelsiana da parte di Gazzelloni, *Peyll* (Roma, 1957), con l’indicazione approssimativa della durata in 6’; questa informazione è riportata in Castanet-Cisternino. (op.cit.) Dalla cortesia di Gian-Luca Petrucci ho appreso che si trattò di un’esecuzione “privata” nella residenza dell’ambasciatore della Repubblica Federale di Germania.
- 3) il secondo movimento di *Tetratkys* altro non è che l’intero *Peyll* con modesti cambiamenti: i metronomi (portati da 120/100 a 120/144), un paio di indicazioni agogiche e alcune modificazioni del profilo melodico (altezze e valori) nella parte finale (questo argomento verrà approfondito successivamente).
- 4) infine, dall’ascolto della registrazione risulta trattarsi del secondo movimento di *Tetratkys* eseguito però secondo le indicazioni agogiche (metronomi ecc.) di *Peyll*: una sorta di sineddoche esecutiva- il titolo della parte per il tutto- nonché di *fusion* ante litteram!<sup>1</sup>

Nonostante questa esecuzione, alla luce delle biografie sopra citate non risulta che Gazzelloni abbia inserito nel

<sup>1</sup> Attualmente esiste presso la Fondazione una registrazione della trasmissione radiofonica, verosimilmente effettuata da Scelsi stesso, le cui coordinate sono:

Archivio Scelsi, nastro NMGS 0034-385; traccia Riv@19.L-56

proprio repertorio di musica contemporanea il titolo "Tetrakys", neppure in forma di "estratto", pur essendo tale repertorio già allora ragguardevole e destinato a divenire imponente, e caratterizzato dalla massima eterogeneità sia per scelte linguistiche sia per valore musicale o interesse strumentale. Nemmeno la dedica (che comunque era già divenuta la prassi ordinaria), per quanto apposta successivamente, gli valse il biglietto d'ingresso nelle innumerevoli sale da concerto che in tutto il mondo accoglievano le esecuzioni di colui che nel volgere di pochi anni era diventato la personificazione del flauto moderno! Ogni tipo di ipotesi è ammessa, dalla totale assenza di *feeling* reciproco alla mancata intuizione, da parte dell'allora icona del flauto contemporaneo, della straordinaria importanza di questo autore così "irregolare". Sicuramente si trattò di un'incomunicabilità sostanziale nonostante le iniziali dei due fossero le stesse, sia pure in forma retrograda, come in *Lettres dansantes del Carnaval* di Schumann. Chissà se Scelsi, così affascinato dai numeri e dalle parole, ci aveva mai fatto caso!

È interessante a questo punto risalire alle origini di *Pwyll*. Sulla soglia degli anni '60 era indubbiamente l'unico brano di Scelsi circolante. "Creato" come si è visto da Gazzelloni nel 1957, fu pubblicato negli USA da G. Schirmer con l'anno di copyright 1975, mentre l'anno di composizione indicato sotto il nome dell'autore è il 1954. Si tratta di un'edizione a stampa, non della riproduzione del manoscritto.

Questa situazione si protrasse per moltissimi anni ancora. *Quays*, pur recando come anno di composizione il 1953, comincia a circolare diversi anni dopo la morte dell'autore, essendo apparso per i tipi della Bärenreiter nel 1996 (sia detto per inciso, si tratta di un'edizione che suscita alquanto perplessità, a parte la discutibile traduzione italiana che in un punto risulta addirittura fuorviante). Un episodio personale parrebbe avallare la precedente affermazione: nella primavera del 1984, attraverso il violinista Enzo Porta che si era recato a Roma per lavorare con lui sul *Divertimento 3°*, Scelsi mi fece pervenire con un gentile foglio autografo di accompagnamento la fotocopia di *Pwyll*, augurandosi "un giorno" di incontrarmi e di ascoltarmi. Alla luce della successiva acquisizione di *Quays*, e ancor di più della scoperta di *Tetrakys*, mi sono chiesta come mai Scelsi non avesse accennato, né per iscritto né parlando con Porta, all'esistenza di altri brani flautistici. Ciò costituisce un vero enigma: come se avesse "abbandonato" per strada ciò che magari a quel punto della sua vita non lo interessava o forse non ricordava nemmeno più.

Dopo aver ricostruito le labirintiche fasi iniziali di questo brano, possiamo ad esaminare alcuni aspetti della partitura a cominciare dal titolo.

La *Tetrakys*, spesso definita come "sacra", appartiene al mondo misterioso della gnosi, dell'ermetismo e della numerologia, a cui Scelsi si era accostato in quel periodo. Attribuita a Pitagora (*Carmina aurea*), la si trova altresì nelle opere di molti neo-platonici. Il concetto base è che dall'irradiazione da un punto nasce la figura perfetta del triangolo (da cui il numero 3) su una base di quattro "punti" o elementi (cioè il numero 4). La somma dei "punti" generati da questa irradiazione che sviluppandosi formano il triangolo creando la formula numerica  $4+3+2+1$ , dalla base al vertice, è 10, il numero pitagorico perfetto, il numero base del creato. Per esteso, la *Tetrakys*

diventa simbolo della conoscenza, unendo il 4 - il supporto della materia - e il 3 - l'elaborazione creata dalla mente, - nonché rappresentazione della totalità, espressa dal n.10. È da tener presente infine il valore iniziatico rivestito dalla *Tetrakys* in ambito pitagorico: tutti concetti che ci guidano sia al perché del titolo sia all'atteggiamento con cui affrontare il brano.

### ***E pluribus unum. La totalità (ri)composta***

Il titolo *Tetrakys*, in quanto simboleggiante la totalità, potrebbe descrivere la concezione di un progetto musicale, certamente ambizioso, di tipo onnicomprensivo. I quattro movimenti (non si dimentichi l'importanza del principio quaternario nella visione del simbolismo numerico) sono linguisticamente diversissimi tra loro, come quattro facce della visione musicale tra cui Scelsi si sentiva in quel momento "diviso". La convergenza in un unico brano di queste quattro facce poteva significare una sorta di ricostituzione dell'intero. Ma perché affidare al flauto questo compito così impegnativo? Visti i rapporti molto distanti con Gazzelloni, non poteva nemmeno nutrire non dico la certezza, ma la speranza che il suddetto l'avrebbe esportato ai quattro angoli del globo, il minimo a cui un compositore possa puntare per un progetto così grandioso. Dal mio punto di vista di strumentista, a questo punto mi piace pensare che questo titolo stesse ad indicare qualcosa come la rappresentazione della somma del pensiero flautistico di Scelsi in un momento cruciale della sua produzione, che stava per prendere un'altra strada dagli esiti imprevedibili, ma in cui non c'era posto per il flauto. Questa naturalmente è una fantasia, un vagheggiamento autoreferenziale. Ma resta il fatto che *Tetrakys* era/è un brano a cui occorre/occorre accostarsi in atteggiamento da iniziato (l'imperfetto si riferisce a un'ipotetica/potenziale visione scelsiana, il presente riflette il mio pensiero), un brano che introduce a un mondo in cui si parla un altro linguaggio, in cui è richiesta all'inizio una superiore forza introspettiva. Infatti il brano necessita di un'ampia interpretazione della lettera (lo scritto, in più punti iperbolico e irrealizzabile) e di una lungimirante interpretazione dello spirito (il fraseggio, per non perdersi nel labirinto, e come vedremo soprattutto il suono). Una specie di commiato da questo strumento che probabilmente non gli aveva neppure dato le soddisfazioni sperate anche, molto banalmente, in termini di diffusione: si pensi al successo mondiale della *Sequenza* di Berio (1958) o della coeva produzione nippo-darmstadiana, e alla cortina di silenzio caduta anche solo su *Pwyll*! Un'ipotesi maligna e ovviamente da respingere con sdegno è quella del riciclaggio onde confezionare con minor fatica un pezzo-*monstre* (ma, ripeto, a pro di chi?). Se d'altra parte Scelsi fosse stato interessato a scrivere ancora per flauto pezzi "occasional", avrebbe potuto procedere sulla strada delle brevi composizioni autonome. Invece si accinge a costruire questo Taj Mahal del flauto, in cui non solo viene "trasportato" pressoché integralmente *Pwyll*, ma viene rielaborata buona parte del materiale del terzo movimento della *Suite*, che confluisce nel terzo movimento (collocazione casuale?) di *Tetrakys*. Quindi i movimenti composti *ex novo* sono il primo e l'ultimo, come se fossero il contenitore di esperienze passate, una sorta di alfa e omega. Infatti se li si paragona con i due centrali salta all'occhio una diversità formale e linguistica clamorosa, come si vedrà meglio in seguito. Nei derivati da *Pwyll* e dalla *Suite* ci sono i connotati di due tipi di percorsi compositivi: più tradizionale il primo

(polarità “modale”), più avanzato e sperimentale il secondo, in cui si possono senza dubbio riconoscere le avvisaglie di una ricerca che in poco più di un lustro l'avrebbe portata a comporre i *Quattro Pezzi* (su una nota sola). I due movimenti estremi, in particolare l'ultimo, presentano alcune parentele con *Hexas*, ma si tratta esclusivamente di aspetti diversi di quella cifra comune che contraddistingue la produzione di qualsiasi autore nelle sue diverse fasi compositive.<sup>2</sup>

Il terzo movimento di *Tetrakys* (d'ora in poi useremo l'abbreviazione “*T./I*” ecc.) deriva dal terzo movimento della *Suite* per flauto e clarinetto, composta nel 1953. L'edizione Salabert reca come anno di *copyright* il 1989: al pari di *Quays* dunque viene pubblicato postumo. La *Suite* rappresenta molto bene la fase in cui Scelsi si avvicina all'inaudito comporre “su una nota sola”. Il brano-manifesto che reca addirittura nel titolo questa indicazione programmatico/descrittiva è *Quattro pezzi* (ciascuno su una nota sola) per orchestra da camera, il cui organico varesianamente presenta un imponente spiegamento di strumenti a fiato e a percussione, con la totale assenza dei violini, significativamente risalente allo stesso anno di *Tetrakys*, il 1959.

Non sarà inutile evidenziare qui alcune caratteristiche di questo brano, immeritatamente messo in ombra dalle caratteristiche più “scelsiane” di *Ko-Lho*. Nel terzo movimento Scelsi assume una nota come altezza-perno, e le costruisce intorno un labirintico rigirò, che orizzontalmente si mantiene per ciascuna “voce” in un ambito intervallare che solo occasionalmente supera la terza maggiore, mentre la distanza verticale significativamente si polarizza tra l'unisono e la quarta eccedente. Ogni tanto compaiono, con effetto di rottura “liberante”, squarci di movimenti prevalentemente ascendenti comprendenti ogni sorta di altezze e intervalli. L'inizio presenta una serie di *fa* ribattuti velocissimi del flauto solo, esattamente come *T./III*, sia pure con figurazioni e metronomi diversi. Intorno a questa altezza in entrambi i brani ruotano ramificazioni in ambito ristrettissimo, vere emanazioni dell'altezza-base.

Il clarinetto interviene con figurazioni nervose incentrate su *re/do #*, che in *T./III* vengono assunte dal flauto in un allargamento condotto con perfetta consequenzialità. Quasi letterale è anche la citazione dell'intervallo *fa/la bem.*, che in diverse combinazioni di ottava viene sviluppata con una certa ricchezza. Anche la conclusione di entrambi i movimenti è simile, con l'utilizzo dello stesso

2) Il raggiungimento dell'ideale della costruzione di un pezzo su una nota sola è il raggiungimento dell'ideale del Suono, entità onnicomprensiva. Nella “nota sola” vivono le dinamiche, i timbri, le ottavazioni, le articolazioni ritmiche, le espansioni frequenziali (dai microtoni fino ai semitoni), gli armonici inferiori e superiori che vengono enucleati anche come altezze autonome (come, successivamente, nella musica spettrale, che parte comunque da presupposti tutt'affatto diversi). La grande intuizione di Scelsi sta poi, secondo il compositore Giulio Castagnoli (*Suono e processo nei Quattro pezzi*, in: *Quaderni di Nuova Musica*, Torino 1987) “nello scomporre il suono, anziché comporre i suoni. Eppure non misconosce alla tecnica compositiva che dalla tradizione è stata elaborata, un ruolo preciso e importante.” La concezione secondo cui “la musica è intesa come relazione di intervalli” è alla base del pensiero e di conseguenza della tecnica compositiva di Scelsi. Assumerla significa, per l'interprete profondo come per l'adoriano ascoltatore perfetto, potersi orientare nel “flusso incessante di diversità affini tra loro”, secondo l'esemplare definizione di H.de Velde (*Giacinto Scelsi*, in: *Aa.Vv. Giacinto Scelsi*, München 1983; trad. it. Roma 1985). E le relazioni intervallari nascono dalla “scomposizione del suono”, e non vanno perciò assolutamente viste secondo le categorie strutturaliste e post-weberniane.

materiale, anche se in *T./III* le figurazioni sono molto più fitte e concitate e per contro il finale vero e proprio si cristallizza di colpo in valori più diluiti.

Altre analogie, sia pure più sfumate, accomunano il secondo e il quarto movimento della *Suite* e *T./I*, come gli ambiti intervallari ampi (spesso ottave) riempiti con intervalli che creano situazioni armoniche diverse (terza maggiore, quarta, quarta eccedente, quinta...), che nel quarto tempo si fissano sulle note della triade di sol minore e sulle sole prime tre note della relativa scala, creando un'ossessività claustrofobica. Questa convergenza paratonale (anche qui in uno pseudo *sol minore!*) si ritrova in un punto cruciale di *T./IV*: giunto verso la conclusione, il brano presenta due “snodi” in cui si scioglie chiarificandosi una sezione particolarmente labirintica dal punto di vista figurale e intervallare, fortemente cromatica. Il primo si configura appunto in un repentino “precipitare” verso alcune righe emotivamente molto intense che si polarizzano intorno alla triade di sol minore “stirata” su tutte le tre ottave e “disturbata” da inserimenti di pochi suoni estranei.

Per tutti questi motivi non pare azzardato affermare che il modello compositivo di *Tetrakys*, linguistico e formale, è racchiuso in nuce in questo trascurato antecedente.

### ***Ipotesi formali***

Il primo e il quarto movimento, come si è detto, sono un po' l'alfa e l'omega entro cui sono racchiuse le “esperienze” precedenti. L'inizio non può essere che “l'inizio” (folgorante: un suono, un gesto sonoro, una proiezione di energia “austera” che si protende a creare il tempo-spazio), e il finale non può essere che “il finale”, momento risolutivo verso cui convergono tutte le situazioni di cui il quarto movimento ribolle: così come nella sinfonia l'Allegro in forma sonata e il Rondò non possono essere intercambiabili. A tale proposito, nelle riflessioni che accompagnano lo studio di *Tetrakys* non può non balenare alla mente l'ipotesi di una relazione con la più classica delle forme in quattro tempi, vale a dire la sonata; e in effetti, viste le caratteristiche dei due movimenti estremi, parrebbe esistere qualche parentela, accentuata dal carattere del secondo movimento (molto narrativo come i tempi lenti, anche se in realtà il tempo è veloce, ma diluito da pause e dai valori lunghi del finale; si noti come questo “congelamento” dei valori, una sorta di meditazione conclusiva, accomuni tutti e quattro i tempi) e del terzo, un vero e proprio “scherzo”. Ma è chiaro che queste suggestioni neo-formali, per quanto intriganti, vanno tolte rapidamente di mezzo. Può invece risultare pertinente un altro tipo di considerazioni. Nella produzione degli anni '50, gli unici titoli che si ricollegano a forme tradizionali sono “*Suite*” (oltre a quella per flauto e clarinetto ve ne sono per pianoforte, due delle quali però arricchite da sottotitoli di carattere metafisico), “*Divertimento*” (i cinque per violino solo) e “*Studi*” o “*Pezzi*” (per strumento solo); tutte le altre opere hanno titoli di fantasia, indipendentemente dai contenuti. Ad esempio, per restare in ambito flautistico, *Rucke di Guck* ha più o meno la stessa struttura della *Suite*, deve il curioso titolo a un riferimento etimologico, al tubare di due tortore impersonate dai due strumenti in una sorta di canora onomatopea. Anche *Tetrakys*, in teoria, si potrebbe definire una *Suite*. Si tratta comunque, come nella tradizione classica, di una denominazione assai neutra e non formalmente programmatica quale sarebbe invece “sonata”. Per ciò che riguarda “*Duo*”, “*Trio*” e “*Quartetto*” (anni

dal 1958 al 1985), altro non indicano se non il numero degli esecutori.

Esaminando con uno sguardo sinottico i primi tre movimenti, appaiono evidentissimi alcuni “richiami”, di note e intervalli, ovviamente insufficienti per parlare di elementi unificanti o *fil rouge*: comunque, si tratta dell'importantissimo intervallo *fa-la bem.*, uno dei dati connotanti di *T./II*, su cui viene costruita una sezione di transizione nella prima parte di *T./I*, e del nucleo *re#-mi*, una polarità quasi ossessiva in *T./I*, che ritroviamo in valori lunghi nella seconda parte e nel finale di *T./III* in cui si stempera l'incandescenza ritmica che anima il movimento.

In teoria, anche alla luce della derivazione da brani preesistenti, ognuno dei quattro movimenti potrebbe essere considerato autonomo, anche relativamente a un'eventuale esecuzione parziale, ad eccezione forse dei due estremi, non a caso quelli scritti *ex novo*, in particolare dell'ultimo. Come si è detto, *Tetrakys* “non può” iniziare che con quell'incipit straordinario, e alla conclusione del primo movimento ci si aspetta che il brano prosegua, non è un finale assoluto.

Luciano Martinis

### Stefano Scodanibbio: un ricordo

Le serate a casa di Giacinto Scelsi avevano la peculiarità di riservare sempre gradite sorprese e così fu anche quel tardo pomeriggio primaverile del 1985. Il giovane contrabbassista che conobbi quella sera era originario di Pollenza. Mi colpì questo dettaglio in quanto conoscevo bene quella cittadina delle Marche poichè aveva sede “La Nuova Foglio”, una Casa Editrice il cui direttore artistico era il versatile e straordinario artista Magdalo Mussio. La coincidenza curiosa era il fatto che avevo pubblicato un suo volumetto nei “Quaderni d'invenzione”, la stessa collana dove erano apparsi *Son et Musique* e *Art et Connaissance* di Giacinto Scelsi.

La serata si concluse con l'interpretazione di *Le Réveil Profond*, eseguita *par cœur* da Stefano Scodanibbio. La gravità del contrabbasso, la suggestione di quelle note riecheggianti nella stessa stanza dov'erano nate e la perfezione dell'esecuzione crearono un momento di intensa emozione e lo stesso Scelsi, di solito molto esigente per quanto riguardava la sua musica, ne rimase fortemente impressionato.

Il 2 luglio dello stesso anno, nell'ambito della *Terza Rassegna di Nuova Musica*, curata dallo stesso Scodanibbio e da Gianfranco Leli, all'Abbazia di Fiastra ci sarebbe stata una serata dedicata a Scelsi, il quale mi chiese di accompagnarlo.

All'ultimo momento rinunciò al viaggio.

Da parte mia non volli mancare a quella che si presentava già come una serata memorabile; gli interpreti erano di prim'ordine: Enzo Porta, Ciro Scarponi, Luigi Lanzillotta, Giancarlo Schiaffini (che avrebbe interpretato in prima assoluta il pezzo chiamato *Urgyan*) e Stefano Scodanibbio.

Non ci furono altre opportunità per Giacinto Scelsi di ascoltare Scodanibbio in concerto, quindi le parole che scrisse su di lui e riprodotte qui a fianco sono sicuramente frutto della profonda impressione lasciata da quel unico ascolto in Via di San Teodoro.

Mentre *T./IV*, il più problematico e, come vedremo, ambiguo dei quattro movimenti, “non può essere” che l'ultimo: da un certo punto in poi si ha l'impressione nettissima che tutta la situazione stia precipitando verso l'epilogo, come di una “catastrofe” (*καταστροφή*) ineluttabile, nell'originario significato teatrale di parte del dramma in cui si scioglie l'azione (v. lo snodo dello pseudo sol minore di cui sopra).

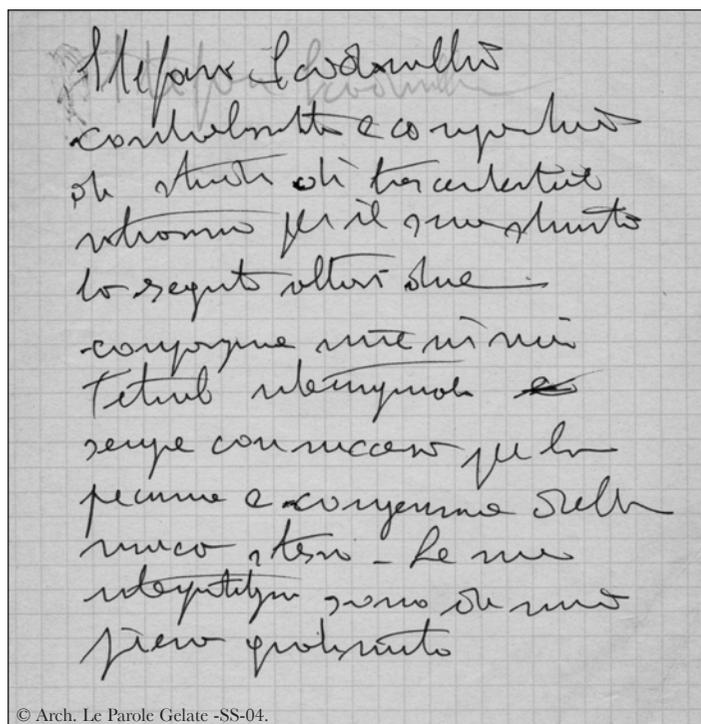
Per riprendere, sia pure oziosamente, il fantomatico parallelo con i quattro tempi della sonata, ognuno sa come il primo movimento spesso viva di vita propria, e altrettanto spesso diventi l'identificativo del brano stesso: *T./I* è talmente compiuto formalmente, talmente “autosufficiente” dal punto di vista progettuale e dei materiali scelti che potrebbe rappresentare l'intera composizione.

Ma in realtà uno smembramento verrebbe clamorosamente meno all'intenzione unitaria, starei per dire olistica, che sicuramente sta alla base dell'opera, e che come si è detto viene programmaticamente significata in una delle accezioni del titolo.

(Continua nel prossimo numero)

Testo manoscritto di Giacinto Scelsi

Stefano Scodanibbio  
contrabbassista e compositore  
di studi di trascendentale  
virtuosismo per il suo strumento  
ha eseguito altre due  
composizioni mie in vari  
Festival internazionali  
sempre con successo per la  
precisione e comprensione della  
musica stessa. Le sue  
interpretazioni sono di mio  
pieno gradimento.



*Alfredo Raglio - Roberto Scelsi*

# *La Musicoterapia: fondamenti scientifici e teorico-applicativi*

Per musicoterapia si intende la possibilità di utilizzare i suoni e la musica a scopo terapeutico. Essa va distinta da altre forme di utilizzo della musica quali l'animazione, la pedagogia musicale ed altri approcci basati sulla semplice stimolazione ritmica di soggetti sottoposti ad esempio a riabilitazione motoria in cui l'utilizzo della musica è da considerare un semplice supporto ritmico all'attività motoria stessa. Una definizione ufficiale di musicoterapia è quella proposta dalla World Federation of Music Therapy (Amburgo, 1996) in cui si definisce "la musicoterapia come utilizzo della musica e dei suoi elementi (suono, ritmo, melodia ed armonia) per opera di un musicoterapeuta qualificato, in un rapporto individuale o di gruppo, all'interno di un processo definito, per facilitare e promuovere la comunicazione, la relazione, l'apprendimento ed altri obiettivi terapeutici di rilievo, nella prospettiva di migliorare le attività fisiche, emotive, mentali, sociali e cognitive del paziente.

La musicoterapia si pone come scopo principale di sviluppare potenziali e/o riabilitare funzioni dell'individuo in modo che questi possa meglio integrarsi nelle sue funzioni intra-interpersonali migliorando di conseguenza la propria qualità della vita attraverso la prevenzione, la riabilitazione e la terapia".

Dalla definizione qui riportata si deduce che la formazione del musicoterapeuta deve essere di tipo musicale, relazionale e clinico-terapeutico. Gli obiettivi terapeutici devono essere intesi come prevenzione secondaria cioè come stabilizzazione o riduzione dei sintomi e delle complicanze di alcune patologie, con cambiamenti psichici, interpersonali, cognitivi e motori, a seconda dell'approccio e del destinatario dell'intervento.

Tutto questo parte dal presupposto che il suono si pone come elemento precocemente presente nello sviluppo psicologico dell'individuo, favorendone e regolandone lo sviluppo mentale e affettivo, diventando un veicolo fondamentale in grado di trasmettere emozioni e stimoli sensoriali.

La musica può essere quindi considerata un vero e proprio mediatore relazionale, favorendo il crearsi di contatti non verbali arcaici che riprendono le prime forme di relazione umane con il mondo esterno.

Si pensi a come il neonato ed il bambino, prima di apprendere il linguaggio, entrano in contatto con figure significative quale la madre, proprio attraverso i suoni e le espressioni non verbali, per comunicare bisogni ed emozioni

## **La musica negli stati emozionali e nel mondo dei sentimenti**

I numerosi stati emozionali, quali il piacere, la gioia, l'euforia, la tristezza, lo sconforto, la rabbia e l'ansietà, sono parte essenziale della nostra vita, arricchendo la nostra esperienza e caratterizzando le nostre passioni.

La musica ha certamente un ruolo fondamentale nell'indurre stati emozionali, così come numerose malattie psichiatriche e non psichiatriche possono interferire nella sfera delle emozioni e dei sentimenti.

In uno stato emozionale si distinguono due componenti fondamentali. Una componente è in rapporto con una sensazione fisica caratteristica per la singola emozione, mentre la seconda si manifesta come sentimento cosciente. Ne è un esempio la percezione di un battito cardiaco veloce e talvolta disordinato che ci porta alla consapevolezza di avere paura.

Per questa ragione si usa generalmente il termine emozione per indicare lo stato del nostro corpo, ed il termine sentimento per definirne la sensazione cosciente. La differenza tra sentimenti e stati emozionali è dovuta alla diversa origine e mediazione anatomica delle aree cerebrali che le governano. I sentimenti consci sono mediati dalla corteccia cerebrale dei lobi frontali e del giro del cingolo, mentre gli stati emozionali sono mediati da strutture cerebrali sottocorticali e dell'ipotalamo che evocano risposte periferiche a livello di organi diversi, dell'apparato endocrino e del muscolo scheletrico. La musica è un forte stimolo di tipo emozionale che attiva vie sensoriali che inducono l'ipotalamo a mettere in atto una serie di modificazioni, particolarmente a livello cardiaco.

In questi ultimi decenni, anche sulla base di queste considerazioni, le neuroscienze hanno dimostrato, nell'ascolto e nel produrre musica, il coinvolgimento di alcune importanti strutture anatomiche cerebrali quali le aree limbiche e paralimbiche, l'amigdala e l'ippocampo.

Tali risultati si sono ottenuti attraverso l'utilizzazione di tecniche sofisticate che non utilizzano radiazioni ionizzanti, quali la risonanza magnetica nucleare per immagini (MRI) e funzionale (fMRI), e tecniche di mappaggio delle funzioni cerebrali quali la tomografia ad emissione di positroni (PET) e la tomografia computerizzata ad emissione di singoli fotoni (SPECT).

Inoltre l'utilizzazione di sistemi di controllo della pressione sanguigna e di numerosi parametri elettrofisiologici cardiaci (ECG holter ecc.), hanno permesso importanti approfondimenti scientifici nella individuazione e nel controllo di

parametri che influiscono ad esempio sul cuore e su alcune condizioni controllate dal sistema nervoso autonomo quali gli stati ansiosi, il dolore e lo stress.

Da queste basi anatomo-cliniche e psicologiche la musicoterapia trae le proprie basi teoriche di riferimento e le proprie modalità applicative, distinguendosi da una semplice attività musicale o di intrattenimento.

## Destinazione dell'intervento musicoterapeutico

L'intervento musicoterapeutico è applicabile nell'età evolutiva, nell'età adulta e nella senescenza.

Tra le patologie passibili di miglioramento con la musicoterapia rientrano alcune patologie psichiatriche, quali le psicosi, l'autismo, i disturbi dell'umore ecc., la disabilità intellettiva, spesso associata a disturbi del comportamento, ed alcune importanti patologie neurologiche quali il morbo di Parkinson, le demenze, l'infarto e l'emorragia cerebrale (stroke), e la sclerosi multipla. Recentemente sono stati effettuati studi su soggetti sani e su pazienti con aritmie cardiache valutandone i principali parametri fisiologici cardiaci, quali la frequenza, l'intervallo QT e la loro variabilità, assieme alle risposte psicologiche delle sedute di musicoterapia, utilizzando l'ECG Holter.

Dopo le sedute, la frequenza media cardiaca è diminuita significativamente. L'indice di variabilità della frequenza cardiaca è stato tendenzialmente più alto e la variabilità del QT è stato tendenzialmente più basso.

Questi dati sono stati correlati ad una elevata attivazione emotiva dovuta ad un più elevato dinamismo e a variazioni delle interazioni sonoro-musicali. Va inoltre sottolineato come la musicoterapia possa essere utilizzata anche nell'ambito delle cosiddette cure palliative in corso di tumori, in pazienti in fase preoperatoria, od in ambito preventivo (gravidanza, disagio sociale, ecc.).

## Azione della musicoterapia

La musicoterapia provoca in genere una riduzione dei sintomi e/o previene le complicanze delle patologie per cui si utilizza la terapia stessa. Inoltre può facilitare i processi espressivi e comunicativo-relazionali migliorando la qualità della vita e sviluppando le potenzialità emotive ed affettive dei pazienti. Questa disciplina può essere abbinata ad altre metodiche riabilitative, specie in campo neurologico, in quanto si riscontrano buoni risultati anche a livello motorio attraverso specifiche tecniche di intervento.

Ne è un esempio la *Neurological Music Therapy*, che attraverso specifici esercizi musicali si pone l'obiettivo di migliorare la componente sensoriale, cognitiva e motoria in soggetti con malattie neurologiche, o dalla *Melodic Intonation Therapy*, che mira al recupero del linguaggio nei soggetti afasici mediante l'utilizzo del canto. Esistono varie tecniche di musicoterapia, le più importanti dei quali sono riconducibili alla musicoterapia attiva ed a quella recettiva.

Questi tipi di musicoterapia possono essere associati ad altre terapie, ad esempio di tipo riabilitativo in cui può essere valutata la loro efficacia sugli aspetti motori ed emotivi.

## Musicoterapia attiva

La musicoterapia attiva è una tecnica non verbale che cerca di creare una relazione paziente-musicoterapeuta attraverso l'impiego di strumenti musicali e/o di materiale sonoro musicale al fine di concretizzare una interazione con il paziente e di svilupparne i processi espressivi e comunicativi.

La musica nel contesto della musicoterapia non sempre è un prodotto estetico, né ha sempre come obiettivo la musica fine a sé stessa.

In alcuni casi infatti, si tratta di un processo che ha come risultato "forme sonore" molto semplici.

Il vocabolo "musica" nel nostro caso viene usato nella sua accezione più ampia di "universo sonoro", sottolineando che i materiali musicali utilizzabili non sono soltanto quelli dotati di un'organizzazione formale complessa o di qualità estetiche rilevanti, ma anche semplici parametri di suono (pattern ritmici o melodici, timbri ecc.), o eventi acustici comuni (sonorità corporee, di oggetti, dell'ambiente, ecc.), purché siano significativi nell'ambito di quella specifica relazione. L'improvvisazione in questo caso è una produzione sonora libera da vincoli del paziente a contatto con il *setting* musicoterapico.

Il musicoterapeuta ha il compito di valorizzare e di accompagnare l'improvvisazione per sperimentare nuovi comportamenti, nuovi ruoli e per sviluppare nuove consapevolezza e cambiamenti.

Lo strumentario utilizzato è costituito da strumenti di facile impiego (strumentario Orff e strumenti etnici quali xilofoni, metallofoni e percussioni varie) e strumenti convenzionali quali la chitarra ed il pianoforte, che possono essere utilizzati anche con modalità non convenzionali in maniera da risultare un supporto espressivo valido sia per il paziente che per il terapeuta.

## Musicoterapia recettiva

La musicoterapia recettiva consiste nell'ascolto di una serie di brani selezionati dal terapeuta in rapporto ad elementi biografici, personali od emotivi riconducibili al paziente.

Durante tale percorso, il paziente viene stimolato dall'ascolto della musica e può esternare le proprie emozioni dal punto di vista verbale o attraverso la proposta di ascoltare altri brani musicali.

La musicoterapia recettiva consente di stabilire un contatto con una emotività intensa, corporea, non ancora filtrata e trattata da una dimensione mentale. Prima ancora di essere "pensata", la musica viene "sentita" e percepita a livello sensoriale e viene influenzata da aspetti biografici e dall'identità sonora dell'ascoltatore stesso.

Tale rapporto è unico e personale, perciò sarebbe inutile individuare brani specifici musicoterapeutici per eccellenza. Ecco perché spesso l'ascolto viene utilizzato non come una specifica tecnica terapeutica, ma come ascolto individuale di musica preferita scelta dallo stesso paziente. La letteratura documenta effetti significativi in questa modalità terapeutica ed anche in altri ambiti in cui, ad esempio, si deve escludere un approccio recettivo basato sulla componente verbale finalizzata alla elaborazione dei contenuti emotivi.

## Musicoterapia associata a terapie riabilitative

Questa particolare forma di terapia è stata utilizzata in studi randomizzati controllati, associando la musica e la musicoterapia con la fisioterapia in pazienti con deficit motori associati a rigidità.

I trattamenti effettuati, che hanno avuto una durata di circa 3 mesi, hanno portato all'utilizzo attuale di questo tipo di terapia.

L'attività musicoterapica include l'utilizzo di canto corale, di esercizi vocali e ritmici, di improvvisazioni musicali e di movimenti liberi del corpo, mentre l'attività fisica è basata su esercizi passivi di *stretching* ed altri in modo da migliorare l'andatura e l'equilibrio.

I risultati delle terapie portano spesso ad un miglioramento delle funzioni emotive e della qualità della vita, ed a cambiamenti significativi della attività motoria, con particolare riguardo per la bradicinesia, e della rigidità muscolare.

## Modalità dell'intervento musicoterapeutico

L'intervento musicoterapeutico implica la presenza di un inviante (referente clinico od equipe multiprofessionale) che suggerisce la possibilità di presa in carico del paziente.

Fa quindi seguito una valutazione specifica musicoterapeutica volta a determinare la reale idoneità del potenziale utente rispetto al tipo di intervento proposto. La durata della terapia varia a seconda dei contesti e delle patologie considerate, ma è comunque ipotizzabile una terapia a medio-lungo termine. La terapia si svolge solitamente all'interno di una stanza non troppo grande, acusticamente isolata e libera da stimoli o dettagli esterni come colori o quadri. Le sedute possono essere individuali o di gruppo (4-5 partecipanti) e possono durare da 30 a 50 minuti, mentre la cadenza degli incontri dovrebbe essere preferibilmente bisettimanale.

La conclusione del trattamento viene solitamente decisa in rapporto al raggiungimento degli obiettivi prefissati, quindi dalla valutazione dei sintomi e delle complicanze (riduzione o stabilizzazione).

## Controllo e valutazione delle reazioni del paziente

L'effetto della musicoterapia attiva, intesa come ricerca di una relazione tra paziente e musicoterapeuta attraverso l'impiego di materiale sonoro o di strumenti musicali e come improvvisazione sonora spontanea del paziente, viene controllato e valutato con sistemi prestabiliti lungamente sperimentati.

Tali sistemi vengono adottati anche nella valutazione dei risultati della musicoterapia recettiva, dopo l'ascolto di brani musicali proposti e scelti in rapporto alla personalità ed alla emotività del paziente.

Il controllo e la valutazione delle reazioni del paziente ed anche del musicoterapeuta durante le sedute musicoterapiche, viene effettuato attraverso l'utilizzazione di protocolli descrittivi o griglie di osservazione che monitorano l'andamento della terapia ed il raggiungimento totale o parziale degli obiettivi prefissati. La generalizzabilità dei risultati viene valutata attraverso l'utilizzo di scale cliniche di valutazione e/o attraverso la valutazione di parametri fisiologici e biochimici, con l'eventuale utilizzo delle tecniche radiologiche e di neuroimaging nella valutazione degli effetti prodotti dalla musica sulle aree cerebrali.

Recentemente sono stati introdotti alcuni sistemi di codificazione (ad esempio la *Music Therapy Checklist* sec. Raglio et al, 2006; 2007) che registrano il numero dei momenti delle sintonizzazioni emozionali affettive (*affect emotional attunements*) e la loro qualità.

In queste particolari valutazioni vengono considerate anche le caratteristiche della modulazione sonora-musicale delle sintonizzazioni affettive in relazione al ritmo, alla densità ed alla intensità del suono, misurandone la loro percentuale.

## Utilizzazione della musica di Giacinto Scelsi nella musicoterapia

Numerose caratteristiche della musica scelsiana sono strettamente legate alla sua accettazione attiva delle filosofie orientali, alle dottrine dello Zen ed alla problematica dell'Inconscio.

La strumentazione di figure determinate dal caso, l'improvvisazione musicale su strumenti tradizionali usati in maniera non ortodossa, l'uso di nuovi strumenti come l'ondiola capace di riprodurre i quarti e gli ottavi di tono, ma soprattutto il modo di improvvisare in uno stato di trance molto vicino al vuoto Zen, lo hanno portato alla composizione delle sue opere più significative.

Assai importante è stato anche l'originale metodo di orchestrazione di Giacinto Scelsi che accoppiava strumenti simili sfasandoli tra loro di un quarto di tono, dando alla esecuzione toni e vibrazioni misteriose.

In definitiva, la musica di Scelsi si può definire una musica sperimentale timbrica, spesso destrutturata, con intensa base emotiva.

Si pensi a brani come *Ko-Lho* (1966), *Ixor* e *Macnongan*. Proprio per queste caratteristiche, l'utilizzo di numerosi brani della musica di Scelsi può essere considerato vantaggioso nella musicoterapia.

## Nuove prospettive

Attualmente sono in corso presso l'Università di Pavia, degli studi sulla influenza della musicoterapia attiva in pazienti affetti da patologie cerebrovascolari e degenerative quali l'ictus, la sclerosi laterale amiotrofica e la malattia di Parkinson. Un secondo progetto, che prevede l'utilizzo della risonanza magnetica funzionale, si propone di esplorare in soggetti sani se la musicoterapia attiva influenzi aree funzionali cerebrali specifiche rispetto a quelle sollecitate dall'esperienza più strettamente musicale.

## La musicoterapia come insegnamento universitario

Alcuni Conservatori musicali hanno introdotto da tempo bienni formativi di specializzazione in musicoterapia.

La recente istituzione di un Master di I livello in Musicoterapia presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Pavia, attivo dal corrente anno accademico, è un chiaro segno della legittimazione scientifica ed istituzionale di questa disciplina.

## Appunti d'Archivio

Ciclo di incontri promossi dalla *Fondazione Isabella Scelsi*

a cura di *Alessandra Carlotta Pellegrini*

coordinamento attività *Marta Cardillo*

La *Fondazione Isabella Scelsi* è lieta di comunicare l'avvio di un ciclo di incontri dedicati alla musica d'oggi, ai suoi protagonisti, alle tematiche più urgenti e/o ricorrenti, con l'intento di proporre uno spazio di riflessione e di discussione sulla cultura musicale contemporanea.

Si intende inoltre creare delle occasioni per approfondire e maggiormente divulgare tematiche relative alla musica di Giacinto Scelsi e del suo tempo, anche mediante la promozione del patrimonio documentario conservato nell'Archivio Scelsi, presso la *Fondazione Isabella Scelsi*.

Rivolti ad un pubblico eterogeneo, articolati secondo una struttura flessibile, gli appuntamenti vedranno la presenza di studiosi, compositori, musicisti, intellettuali di provenienza nazionale ed internazionale.

Gli appuntamenti si tengono nelle sala di consultazione dell'Archivio Scelsi al primo piano in Via di San Teodoro 8, Roma.

**Martedì 17 aprile 2012, ore 18.00**

***Incontro con  
il compositore Franco Oppo***

Nell'ambito dell'incontro viene presentato il libro di Consuelo Giglio *Franco Oppo: Nuova Musica dalla Sardegna* (Epos, 2011)

Sono inoltre presenti Guido Barbieri, Gisella Belgeri, Consuelo Giglio, Alessandra Carlotta Pellegrini, Nicola Sani, Antonio Trudu

In collaborazione con l'Università di Cagliari e la Federazione Cemat di Roma

L'incontro è trasmesso in live streaming da RadioCEMAT [www.radiocemat.org](http://www.radiocemat.org)



*Franco Oppo* durante l'incontro del 17 aprile 2012.

**Martedì 3 maggio 2012, ore 18.00**

***Seminario di Franco Sciannameo***

(Carnegie Mellon University, Pittsburgh)

**“Scelsi as Subject-in-Process and Subject-on-Trial: A Seminar at Carnegie Mellon University”**

(in lingua italiana e inglese)

Franco Sciannameo discute le reazioni di un gruppo di studenti americani al primo ascolto della musica di Giacinto Scelsi e riflette con loro sulla personalità e la filosofia del Maestro.



*Franco Sciannameo* durante la sua relazione del 3 maggio 2012

### Attività del MUSEO CASA SCELSEI

Nel corso degli anni l'attività musicale del Museo Casa Scelsi, iniziata nel 2007, ha continuato con costante successo a dar vita a eventi di notevole importanza e qualità artistica, a cui hanno partecipato famosi artisti, italiani e stranieri, apprezzati e seguiti da un pubblico sempre più numeroso.

Il Museo Casa Scelsi ha voluto dedicare l'intensa attività del 2012 in particolare alla figura e alla musica di John Cage, di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita. Conferenze e serate musicali hanno ricordato il grande compositore americano nel segno dell'amicizia che lo ha legato a Giacinto Scelsi.

Nella prima parte del 2012 gli "Incontri al Museo Casa Scelsi" hanno presentato i seguenti ospiti.

Il 1° febbraio la serata "To sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences" ha avuto ospite il noto giovane pianista e musicologo Alfonso Alberti, con un programma molto applaudito di musiche di John Cage e di Giacinto Scelsi.

Il 1° marzo l'evento "Dreamaria - Musica ai confini di Oriente, Occidente e Orbita" ha avuto la partecipazione dei valenti artisti: Frauke Aulbert (voce), Luciano Tristaino (flauti), Gisbert Watty (chitarra) che hanno dato vita ad un interessante concerto.

L'appuntamento del 2 aprile ha avuto come ospite il celebre flautista Roberto Fabbri che si è esibito in un intenso programma applaudito a lungo.

Il 23 maggio è stata una speciale serata dedicata all'incontro con il giardiniere compositore Walter Branchi per la presentazione del suo libro "Canto infinito" che raccoglie scritti sulla musica dagli anni ottanta fino al duemila. Si sono ascoltate musiche dell'autore e l'attrice Patrizia Hartman ha inoltre letto alcuni frammenti del libro.

Il programma del 6 giugno ha presentato "A Flower" con gli eccellenti artisti: Anna Clementi ((voce), Oscar Pizzo (pianoforte) e con la partecipazione di Hugo Sanchez (DJ/ musicista). Serata interessante con musiche di John Cage e di Giacinto Scelsi.

Ha concluso il programma della prima parte del 2012 la serata del 5 luglio "Dithyramb" svolta sul terrazzo di Via San Teodoro 8, affacciato sui Fori, con i noti musicisti svedesi Jorgen Pettersson (sassofono) e Ivo Nilsson (trombone). Molti gli applausi.

Ogni evento è presentato con sapiente competenza dal nostro Presidente Nicola Sani.

La Fondazione Isabella Scelsi ringrazia sentitamente tutti gli artisti e gli studiosi che sempre con tanta generosità e con tanto talento si sono esibiti nell'attività del Museo Casa Scelsi contribuendo al successo degli "Incontri" del nostro Museo.

Un ringraziamento particolare va al nostro infaticabile Presidente Nicola Sani, a Francesca D'Aloja coordinatrice delle attività culturali del Museo e a Carlotta Alessandra Pellegrini Direttrice Scientifica.

E un grazie al nostro affezionato pubblico che con la sua costante presenza ci sostiene e ci stimola nel nostro impegno.

Barbara Boido

1 febbraio 2012

Alfonso Alberti, pianoforte

"100 ears John"

## John Cage e Giacinto Scelsi

"To sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences"

### Programma:

Giacinto Scelsi  
*Quattro illustrazioni* (1953)

John Cage  
*Music of changes II* (1951)

John Cage  
*One* (1987)

Giacinto Scelsi  
*Action Music* (1955)

Foto di Marco Carloni



1 marzo 2012

Frauke Aulbert, *voce*  
 Luciano Tristaino, *flauti*  
 Gisbert Watty, *chitarra*

“100 ears John”

*Dreamaria**Musica ai confini di Oriente, Occidente e Orbita***Programma:**

Giacinto Scelsi  
*Hô* (1960) per voce  
*Maknongan* (1976) per flauto basso

Andrea Nicoli  
*Gli echi chiamano* (1995) per chitarra e cd

Toshio Hosokawa  
*Renka I* (1986) per soprano e chitarra

Ada Gentile  
*Perflautoechitarra* (2009)  
 per flauto e chitarra

Beat Furrer  
*auf tönernen füßen* (2001)  
 per soprano e flauto

John Cage  
*Aria* (1958)  
 per soprano, flauto e chitarra  
*Dream* (1948)  
 per soprano, flauto e chitarra



2 aprile 2012

Roberto Fabbriani, *flauti*

“100 ears John”

*“Dall’orizzonte avvicinandosi... il suono”***Programma:**

Edgar Varèse, *Density 21,5* (1936)

Giacinto Scelsi, *Peyll* (1954)

Sylvano Bussotti, *Rondò di scena* (1978)

John Cage, *Improvvisazione su “Atlas Eclipticalis”* (vers. R. Fabbriani, 1987)

Toru Takemitsu, *Itinerant* (1989)

Giacinto Scelsi, *Quays* (1954)  
 per flauto contralto

John Cage, *Variation I* per flauto basso  
 (vers. R. Fabbriani, 1981)

Toru Takemitsu, *Air* (1995)

Giacinto Scelsi, *Maknongan* (1976)  
 per flauto contrabbasso

John Cage, *Mesostic*  
 Re: Roberto Fabbriani (1988)



23 maggio 2012

Walter Branchi  
Letture di Patrizia HartmanIncontro e presentazione del libro  
Walter Branchi*Canto Infinito**Thinking Music Environmentally*che raccoglie scritti sulla musica  
dagli anni ottanta fino al duemila.  
Letture di Patrizia Hartman.

*“Penso la mia musica come un’unica  
grande composizione formata da diverse  
parti isolabili, ma non isolate, ad un  
Intero che occuperà tutta la mia vita per  
essere realizzato e certamente non  
completato. ...*

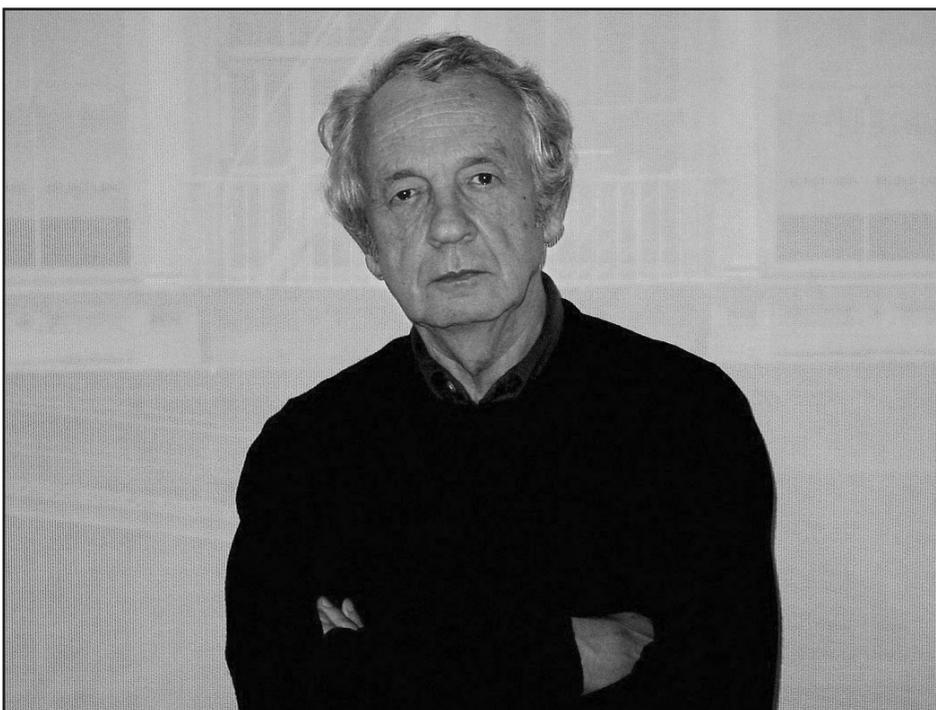
*Penso a un contributo, a una musica  
delle musiche, dove ogni intero è parte di  
un intero sempre più grande”.*

Al termine è previsto l’ascolto di  
musiche dello stesso Autore.

6 giugno 2012

Anna Clementi (voce)  
Oscar Pizzo (pianoforte)  
Con la partecipazione di Hugo Sanchez**Programma:**John Cage  
*Song Books Nr. 66 e 77* (1970)*Aria* (1958)  
con la partecipazione di Hugo Sanchez*The wonderful widow of eighteen Springs*  
(1942) per voce e pianoforte*Nowth upon Nacht* (1984) per voce e  
pianoforteGiacinto Scelsi  
*Suite n. 9 Ttai*  
2 tempi (1953) per pianoforteJohn Cage  
*A Flower* (1950)  
per voce e pianoforte

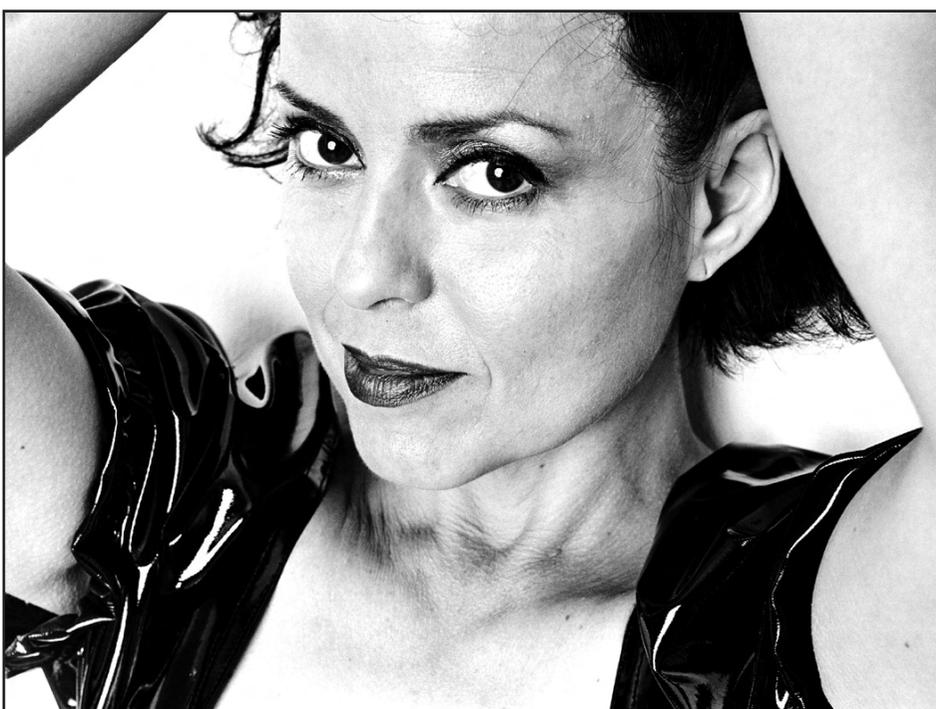
“100 ears John”

*Canto Infinito**Thinking Music Environmentally*

“100 ears John”

*A Flower*

Musiche di John Cage e Giacinto Scelsi



## Amici del MUSEO CASA SCELSI

La *Fondazione Isabella Scelsi* ringrazia sentitamente gli amici che tanto generosamente hanno contribuito a sostenere le attività musicali del

**MUSEO CASA SCELSI**

*Maria Chessa, Lucia di Luciano, Mario Fabrocile, Paola Pariset, Rita Piccinno, Antonio Romano, Ornella Rota, Vincenzo Sarlini.*

## 20-21 gennaio 2012

**Graz**

Presso il Palais Meran di Leonhardstraße ha avuto luogo il Convegno Internazionale di Studi "Giacinto Scelsi heute: Ästhetische Dimension und Kompositorischer Prozess" organizzato dall'*Institut für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz* e dall'*Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck* con interventi di: Ursula Baatz, Markus Bandur, Christa Brüstle, Federico Celestini, Andreas Dorschel, Uli Fussenegger, Georg Friedrich Haas, Elisabeth Harnik, Simone Heilgendorff, Robert Höldrich, Friedrich Jaeger, Sandro Marrocu, Johannes Menke, Elfriede Moschitz, Alessandra Carlotta Pellegrini, Dimitrios Polisois, Ingrid Pustijanac, Nicola Sani, Christian Utz. Nell'ambito del simposio si sono tenuti due concerti: il primo "A Due-Improvisationskonzert" ha visto protagonisti la pianista Elisabeth Harnik e il sassofonista Gianni Mimmo; il secondo "A Giacinto Scelsi-Konzert mit Werken von Giacinto Scelsi" ha proposto l'esecuzione di *Mantram, Hyxos, Okanagon, Pwyll* e *Pranam II* a cura degli studenti del Mastercourse "Performance Practice of contemporary Music", diretti Ihnatsyeva-Cadek Katsiaryna.

## 15-16 marzo 2012

**Cracovia**

Grazie alla partnership tra la cattedra di composizione dell'*Academy of Music in Kraków*, l'*Istituto Italiano di Cultura di Cracovia* e la *Fondazione Isabella Scelsi* è stato organizzata la conferenza internazionale "Giacinto Scelsi and His World of Sounds". Al tavolo dei relatori si sono alternati gli interventi di Mario Baroni, Friedrich Jaeger, Sandro Marrocu, Alessandra Montali, Alessandra Carlotta Pellegrini, Wojciech Widłak. Nelle due giornate hanno avuto luogo le masterclass e i concerti del pianista Fabrizio Ottaviucci e del Quartetto d'Archi di Torino. Sono stati eseguiti la *Suite n. 9 "Ttai"*, *Quattro illustrazioni sulle metamorfosi di Vishnu*, la *Suite n. 10 "Ka"* e i *Quartetti per archi n. 1, 3 e 5*.

## 21 marzo 2012

**Roma**

La Sala *Egon von Fürstenberg* di Palazzo Valentini è stata sede di "Origine e Dualità. Ur-Amnios", conferenza e mostra a cura di Marco Cali-Zucconi. L'incontro ha accolto gli interventi di Cecilia D'Elia, Nicola Galloro, Silvia Chiodi, Gilda Bartoloni, Eugenio Fantusati, Marco Cali-Zucconi, Nicola Sani, Alessandra Carlotta Pellegrini, Claudio Garrone, Matilde Spadaro e Vivien Maria Raimondi. Tra le due sessioni è stato possibile ascoltare brani sonori tratti da "Elements", del Maestro Nicola Sani. L'esposizione delle opere di Marco Cali-Zucconi è rimasta aperta al pubblico fino al 31 marzo 2012.

## 17 aprile 2012

**Roma**

Presso la sala di consultazione dell'Archivio della *Fondazione Isabella Scelsi* ha avuto luogo l'incontro inaugurale del ciclo "Appunti d'Archivio". I seminari, a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, con il coordinamento delle attività di Marta Cardillo, sono rivolti ad un pubblico eterogeneo e dedicati alla musica d'oggi, ai suoi protagonisti, alle tematiche più urgenti e/o ricorrenti, con l'intento di proporre uno spazio di riflessione e di discussione sulla cultura musicale contemporanea e occasione per approfondire e maggiormente divulgare tematiche relative alla musica di Scelsi e del suo tempo, anche mediante la promozione del patrimonio documentario conservato dall'Archivio Scelsi. Nello specifico, il primo evento nell'ambito di questo ciclo è stato l'*Incontro con il compositore Franco Oppò*, e la presentazione del libro di Consuelo Giglio *Franco Oppò: Nuova Musica dalla Sardegna* (Epos, 2011). Sono intervenuti per l'occasione: Guido Barbieri, Gisella Belgeri, Consuelo Giglio, Alessandra Carlotta Pellegrini, Nicola Sani, Antonio Trudu. L'incontro, come tutti gli altri di "Appunti d'Archivio", è stato trasmesso in live streaming da *RadioCEMAT* ([www.radioceemat.org](http://www.radioceemat.org)).

## 3 maggio 2012

**Roma**

Il secondo appuntamento di "Appunti d'Archivio" presso la *Fondazione Isabella Scelsi* ha visto impegnato Franco Sciannameo, professore presso la *Carnegie Mellon University di Pittsburgh (USA)*, in un intervento dal titolo "Scelsi as Subject-in-Process and Subject-on-Trial: A Seminar at Carnegie Mellon University". Franco Sciannameo ha discusso le reazioni di un gruppo di studenti americani al primo ascolto della musica di Giacinto Scelsi e ha riflettuto con loro sulla personalità e la filosofia del Maestro. L'evento è stato trasmesso in live streaming da *RadioCEMAT* ([www.radioceemat.org](http://www.radioceemat.org)).

## 16 maggio 2012

**Mosca**

La collaborazione tra il *Moscow Tchaikovsky Conservatoire-Centre for Contemporary Music*, l'*Istituto Italiano di Cultura di Mosca* e la *Fondazione Isabella Scelsi* ha permesso la realizzazione di "Giacinto Scelsi: a journey to the center of sound" presso il *Moscow Tchaikovsky Conservatory*. Nel convegno sono state presentate le conferenze di Nicola Sani ("The experience of Giacinto Scelsi through the 20th century music") e di Alessandra Carlotta Pellegrini ("Inside the sound: the compositional approach of Giacinto Scelsi") e una tavola rotonda alla quale hanno preso parte Alessandra Carlotta Pellegrini, Oscar Pizzo, Nicola Sani, Vladimir Tarnopolski e Manuel Zurria. Nella stessa giornata è stato proiettato il film "Via di San Teodoro 8" del regista David Ryan e si sono tenuti due concerti: *Alter Ego* (Manuel Zurria, flauto e Oscar Pizzo, pianoforte) ha eseguito *Three Latin Prayers, Suite n. 9 "Ttai", Quays, Pwyll, Action Music* e *Casadiscelsi*-progetto speciale di Manuel Zurria e della Fondazione Isabella Scelsi su una versione di *Maknongan*; il *Moscow Contemporary Ensemble*, diretto da Igor Dronov, ha interpretato *Kya* e *Anahit*. Solisti: *Nikita Aganov*, clarinetto; *Stanislav Malyshev*, violino.

**18 gennaio 2012****Saint Louis, The Pulitzer Foundation for the Arts**

Nell'ambito di "Reflections of the Buddha Concert Series"

Di Giacinto Scelsi: *Okanagon*Interpreti: Megan Stout, *arpa*; Henry Claude, *tam tam*; David DeRiso, *contrabbasso*.**21 febbraio 2012****Roma, Auditorium Parco della Musica, Sala Petrassi**

"I Presagi-Apocalisse nel deserto"

Di Giacinto Scelsi: *I Presagi*Interpreti: *PMCE Parco della Musica Contemporanea Ensemble, Ready Made Ensemble, Orchestra del Conservatorio di Santa Cecilia* (Tonino Battista, direttore).**20 marzo 2012****Milano, Museo del '900**

Nell'ambito dell'VIII Festival 5 Giornate-"Milano: Cinque Giornate per la Nuova Musica"

Di Giacinto Scelsi: *Ygghur*Interprete: Nicola Baroni, *violoncello*.**6 aprile 2012****Roma, Istituto Giapponese di Cultura**"Concerto per *shō* e *soprano*" con un intervento del professor Daniele Sestili, etnomusicologo dell'Asia presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", sulla peculiarità dello *shō* e il suo ruolo nella musica tradizionale giapponese.Di Giacinto Scelsi: *Sauh I e Taiagarū*Interprete: Makiōta, *soprano*Ospite d'eccezione: Michiko Hirayama, *soprano*.**21 aprile 2012****Parma, Casa del Suono**Nell'ambito di *Verso Traiettorie... II Rassegna Internazionale di Musica Moderna e Contemporanea*, "Da Debussy a Guarnieri, dal flauto alla musica elettronica"Di Giacinto Scelsi: *Quays*Interprete: Annamaria Morini, *flauto*.**22 aprile 2012****RAI RadioTre**

Trasmissione radiofonica del concerto tenutosi al Teatro San Leonardo di Bologna il 13 maggio 2011

Di Giacinto Scelsi: *Mantram*Interprete: Daniele Roccato, *contrabbasso*.**12 maggio 2012****York, Sir Jack Lyons Concert Hall**Nell'ambito dello *York Spring Festival of New Music 2012*Di Giacinto Scelsi: *Sauh III e IV*Interprete: *The Octandre Ensemble*.**18 maggio 2012****Padova, Auditorium Cesare Pollini**Nell'ambito del *Living Lab Music 2012* per *Visioni del Suono*, "Figurezioni del suono"Di Giacinto Scelsi: *Aitsi*Interpreti: Aldo Orvieto, *pianoforte*; Nicola Bernardini, *regia sonora e live electronics*.**21 maggio 2012****Bologna, Conservatorio Statale "Giovanni Battista Martini", Sala Bossi**Nell'ambito del *Festival Suona Francese 2012*, "Vita, Monteverdi-Scelsi, Sonia Wieder-Atherton"Di Giacinto Scelsi: mov. dalla *Trilogia* (*Triphon, Dithome, Ygghur*)Interprete: Sonia Wieder-Atherton, *violoncello*.**23 maggio 2012****Bari, Auditorium Diocesano Vallisa**Nell'ambito del *Festival Suona Francese 2012*, "Vita, Monteverdi-Scelsi, Sonia Wieder-Atherton"Di Giacinto Scelsi: movimenti dalla *Trilogia* (*Triphon, Dithome, Ygghur*)Interprete: Sonia Wieder-Atherton, *violoncello*.**27 maggio 2012****Pavia**Nell'ambito della *Giornata SIMC (Società Italiana della Musica Contemporanea) 2012*Di Giacinto Scelsi: *Quays*Interprete: Federica Lotti, *flauto*.

## Pubblicazioni

### Pubblicazioni monografiche

*Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. "Scelsi incombustible" 15 (2012), a cura di Makis Solomos e Alessandra Carlotta Pellegrini.

<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=485>

### Saggi

Assayag, Irène. "Konx-Om-Pax de Giacinto Scelsi, genèse et analyse d'un chef-d'œuvre." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Carone, Angela. "Nuovi strumenti - strategie antiche. Alcune osservazioni sul processo compositivo di Giacinto Scelsi." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Castanet, Pierre Albert, "De l'hétérodoxie d'IXOR: à propos d'une partition de Giacinto Scelsi pour clarinette en Si bem. ou tout autre instrument à anche." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Celestini, Federico. "Busoni und Scelsi, oder: Von den klingenden Hinterwelten." *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3 (2012).

Di Giacomo, Andrea, "Comment compose un «messenger entre deux mondes»? Quelques considérations sur la poétique de Giacinto Scelsi." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Di Giacomo, Andrea, *Hors de l'avant garde. Son, musique et composition chez Giacinto Scelsi dans la production de sa maturité*. Tesi di Dottorato, Université Paris VIII Vincennes - Saint-Denis / Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2012.

Féron, François-Xavier, "Les variations dans la vibration : vibratos, trémolos et trilles dans la Trilogie - Les trois stades de l'homme (1956-1965) pour violoncelle seul de Giacinto Scelsi." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Garilli, Gabriele, "Isole in un mare di nastri. Per una prima ricostruzione del processo compositivo in Scelsi attraverso il Quartetto n. 4." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Hakobian, Levon. "Giacinto Scelsi." *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* (Magazine of the State Institute of Arts Studies, Moscow) 1-2 (2012): 49--200.

Jaeger, Friedrich, "Selvaggio e stridente - Zaubersprüche remixed". *Wittener Tage für neue Kammermusik*, 64--73. Saarbrücken: Pfau, 2012.

Olga, Moll. "Scelsi était-il fou?" *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Pellegrini, Alessandra Carlotta, "Oralità e scrittura nella musica vocale di Giacinto Scelsi." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15 (2012).

Pellegrini, Alessandra Carlotta and Bernardini, Nicola. "The Multimedia Archive of the Fondazione Isabella Scelsi." In *MM4CH*, a cura di Costantino Grana e Rita Cucchiara, 176--191. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag, 2012.

Pustijanac, Ingrid, "Scelsijeve zagrebačke epizode (Zagreb Episodes of Giacinto Scelsi)." In *New unknown music: essays in honour of Nikša Gligo*, a cura di Dalibor Davidovic e Nada Bezic. Zagreb: DAF, 2012.

Sani, Nicola, "Il tempo di Scelsi." *All about jazz* (2012). [italia.allaboutjazz.com/php/article\\_print.php?id=1858](http://italia.allaboutjazz.com/php/article_print.php?id=1858) (Interv. di Ermes Rosina) *Outrage: Art, Controversy and Society*