

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi



2^o voce e trombone
Professional quality at a popular price!
misuramento $\frac{1}{2}$ della bobina precedente
1/2
misuramento al prezzo di 2/3

Time Chart

TAPE LENGTH	SINGLE TRACK		DUAL TRACK	
	3% ips	7% ips	3% ips	7% ips
1200 FT.	1 hr.	30 min.	2 hr.	1 hr.
1800 FT.	1 hr. 30 min.	45 min.	3 hr.	1 hr. 30 min.
2400 FT.	2 hr.	1 hr.	4 hr.	2 hr.

SCOTCH
BRAND
Magnetic Tapes

notice: It is recommended that contents are proper kind for intended use. If defective in the manufacture, labeling, or packaging, contents will be replaced. There are no other warranties, expressed or implied.

13

secondo semestre

2004

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 425 del 5 ottobre 2001

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in A.P. art. 2 comma 20/c legge 662/96
D.C. Roma

TAX PERÇUE - TASSA RISCOSSA
ROMA - ITALIAE

i suoni, le onde...

Rivista della Fondazione Isabella Scelsi

Sommario

Editoriale	2
<i>Nicola Sani</i> Un nuovo percorso per la Fondazione Isabella Scelsi	3
Le registrazioni di Giacinto Scelsi <i>Criteri e scelte operative per salvare il patrimonio delle fonti originali musicali e letterarie</i> <i>Un'intervista del 1994 di Luciano Martinis a Frances-Marie Uitti</i>	4
<i>Luciano Martinis</i> "In lucida passività"	9
<i>Francesco Coughi</i> Pannello sonoro da Giovanna Sandri	11
<i>Fabio Carboni</i> Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola	12
Nel nome del suono e del soffio <i>Conversazione con Livia Mazzanti</i>	14
Recensioni e notizie	16

In copertina: *Scatola di un nastro magnetico con appunti di mano di Giacinto Scelsi. Il numero sull'etichetta si riferisce alla catalogazione di Frances-Marie Uitti. La scatola contiene presumibilmente parte di materiali in elaborazione del pezzo che verrà diffuso come Manto per Quattro, quartetto per voce, flauto, trombone e violoncello del 1974*

In 4^a di copertina: *Giacinto Scelsi si teneva informato dei progressi tecnologici che riguardavano il suono e conservava le notizie che più lo incuriosivano. Questa immagine è stata trovata fra le sue carte, senza purtroppo alcuna referenza per risalire alla fonte; è particolarmente significativa poiché emblematica di come venivano trattati i nastri magnetici*

Fondazione Isabella Scelsi

Via di San Teodoro 8, 00186 Roma (Italia)

Tel./Fax 06 6992 0344 - Fax 06 6992 0404

E-mail: fondazione@scelsi.it

Sito web: www.scelsi.it

Direttore responsabile: *Luciano Martinis*

Comitato di redazione: *Mario Baroni, Wolfgang Becker, Irmela Heibächer Evangelisti*

Segreteria di redazione: *Alessandra Carlotta Pellegrini*

Grafica: *Sandra Holt*

Stampa: *Tipografia Eurosia - Piazza Santa Eurosia 3 - Roma*

Editoriale

Mentre giungono da molte parti i più calorosi saluti e auguri per il nuovo Presidente della Fondazione Isabella Scelsi, il M^o Nicola Sani, approfitto qui per ricordare gli ultimi cinque anni di presidenza del Dott. Wolfgang Becker. Ritengo importante sottolineare con gratitudine la generosità e l'impegno con cui si è fatto carico dei numerosi e complessi problemi che si erano accumulati nella storia della Fondazione. Da questo punto di vista è stato di vitale importanza lo slancio con cui ha avviato un processo di svolta e di rinnovamento ormai irreversibile in tanti settori: recupero dei contatti con il mondo degli scelsiani; apertura del sito internet; ripresa della revisione delle partiture; cura degli affari amministrativi e patrimoniali; inizio di radicali lavori strutturali della sede; organizzazione di eventi e, naturalmente, anche la riapertura di questa testata.

Credo sia superfluo ricordare che se la Fondazione si può presentare all'impegnativo appuntamento con il primo centenario della nascita di Giacinto Scelsi con un'immagine esterna totalmente cambiata e attualizzata e con una struttura interna in gran parte rinnovata, è dovuto soprattutto a Wolfgang Becker, che è riuscito a mettere a frutto la sua grande esperienza organizzativa e la sua profonda cultura, nonostante la sua lontananza da Roma e i suoi innumerevoli impegni internazionali. A questo proposito non tralascio di sottolineare come, con un Presidente tedesco, la Fondazione abbia fruttuosamente aderito allo spirito internazionalista dell'Europa Unita e alla natura essenzialmente cosmopolita del suo Fondatore.

Un grazie di cuore,

Luciano Martinis

Nicola Sani

Un nuovo percorso per la Fondazione Isabella Scelsi

Assumere l'incarico di Presidente della Fondazione Isabella Scelsi, dopo l'importante contributo dato dalla presidenza di Wolfgang Becker, è una scelta molto significativa, alla quale si accompagnano alcune riflessioni legate all'attuale fase che sta attraversando la musica del nostro tempo in tutti i suoi aspetti, creativi, organizzativi e di diffusione. È una fase caratterizzata dalla difficoltà di trasmettere il pensiero delle avanguardie del secondo Novecento attraverso le generazioni. Ciò è dovuto in gran parte alla trasformazione molto rapida, nella nostra società, dei canoni e delle modalità di fruizione della cultura. La trasformazione dell'ascolto, la necessità di riferirsi ad un modo di ascoltare la musica molto diversificato, il cambiamento degli spazi in cui ha luogo l'esecuzione concertistica, ha fatto sì che la musica attuale spostasse il proprio baricentro dall'asse della continuità a quello della discontinuità. Se per la generazione dell'avanguardia del secondo Novecento era implicita la derivazione dal percorso che dal tardo romanticismo era arrivato alla dissoluzione del linguaggio tonale, improvvisamente negli ultimi due decenni questo processo è stato messo in discussione. Il nuovo orizzonte tecnologico ha determinato un rapporto con forme del suono del tutto inedite e non necessariamente legate al passato, ma ad esso sostanzialmente indifferenti. Nella discontinuità si è potuta inserire assai bene una condizione di indifferenza, che prescinde da una serie di appropriazioni storiche, per definire nuovi linguaggi, in molti casi calibrati su processi cognitivi completamente diversi da quelli affrontati dalle generazioni precedenti. Riflettere in maniera nuova sulla figura e l'opera di Giacinto Scelsi in questa fase, assume quindi un'importanza decisiva. A differenza di altri autori del nostro tempo, l'opera di Scelsi sfugge ad una visione storicistica. È difficile collocarla in un tempo, in uno spazio e all'interno di rapporti tradizionali. Eppure è tutt'altro che indifferente al mondo e al nostro tempo. Il suo spazio è quello di un suono che ha cambiato spazio, prassi, modo di essere; è un insieme di criteri comportamentali associati ad un modo di pensare, di guardare alle questioni della vita. Una sorta di 'Scelsi state of mind' che caratterizza una maniera di rapportarsi all'esistenza, attraverso il suono e le sue forme di organizzazione. Per questo la musica di Scelsi risulta essere estremamente attuale, poiché è per sua natura 'trasversale' e riesce a raggiungere un pubblico che pur essendo molto interessato alla musica d'oggi è completamente estraneo ai canoni che fino ad ora hanno governato il modo di rapportarsi ad essa. Il prossimo anno festeggeremo assieme il primo centenario dalla nascita di Giacinto Scelsi. Per la Fondazione Isabella Scelsi sarà un anno pieno di impegni entusiasmanti che costituiranno il punto di partenza per una nuova fase di trasformazione e rilancio di tutte le attività di studio, ricerca, divulgazione intorno all'opera del suo fondatore e ai nuovi linguaggi della musica e delle arti del nostro tempo.

Le registrazioni di Giacinto Scelsi

Criteri e scelte operative per salvare il patrimonio delle fonti originali musicali e letterarie

Un'intervista del 1994 di
Luciano Martinis a Frances-Marie Uitti

Questa intervista risale al 1994 e doveva apparire nel n. 5 (1995) di questa rivista. Era già impaginata, corretta e pronta per la stampa quando mi è stato chiesto, in qualità di redattore responsabile, di rinviarne la pubblicazione al numero successivo; ciò non avvenne poiché la testata della rivista fu sospesa. A distanza di esattamente 10 anni, credo sia oggi ancora perfettamente attuale; ho ritenuto quindi opportuno riproporla nella stessa veste e con la stessa introduzione di allora.

Chiedo venia ai lettori se noteranno qualche anacronismo.

Luciano Martinis, ottobre 2004

Forse la preoccupazione maggiore della Fondazione Isabella Scelsi, in questi anni, è stata quella di salvare le registrazioni originali delle musiche di Giacinto Scelsi. A parte i risultati tecnici, i problemi erano di varia natura. Primo di tutto volevamo evitare che i nastri originali uscissero dalla sede della Fondazione. Volevamo evitare che situazioni metereologiche e altri infortuni casuali dovuti al trasporto, danneggiassero irreparabilmente i nastri; in più c'era la possibilità che questi materiali potessero cadere in mani estranee.

Era necessario trovare una persona di estrema fiducia, che conoscesse la musica di Scelsi, che fosse disposta a lavorare nella nostra sede. Abbiamo avuto la fortuna che la violoncellista Frances-Marie Uitti, che conosceva bene quei nastri avendoli ascoltati con lo stesso Scelsi nei lunghi soggiorni come sua ospite a Roma, abbia accettato di fare un lavoro abbastanza insolito per lei.

L.M. Se i criteri che la Fondazione ha usato per affidarti questo incarico sono chiarissimi, che cosa ti ha convinta ad accettare un lavoro così al di fuori dalla tua attività di concertista?

F.M.U. Due motivi mi hanno indotta ad accettare la vostra proposta, nonostante l'enorme responsabilità che mi prendevo: il mio interesse personale come musicista per l'opera di Giacinto Scelsi e l'esigenza di salvare tale opera da guasti irreparabili. Ulteriori indugi potevano essere fatali ai nastri. Naturalmente ho preso tutte le precauzioni possibili. Come prima cosa ho contattato un esperto di archivi in Olanda, Barry van der Sluis, un professionista molto noto con esperienza di lavori simili eseguiti specialmente per la N.O.S., la radio olandese. A lui ho spiegato le nostre esigenze, la tecnica empirica, quasi anti-tecnologica, di registrare che usava Giacinto, le probabili condizioni dei nastri, e gli ho chiesto di valutare la possibilità di fare questo lavoro. Tutti questi problemi hanno stimolato l'interesse di Barry van der Sluis. A questo punto si imponeva una visione diretta dei materiali quindi siamo venuti a Roma. Personalmente non volevo neanche aprire una scatola senza la presenza di uno specialista, anche per condividere la responsabilità, volevo che, oltre la mia, rimanesse la testimonianza di un professionista. Abbiamo preso in prestito uno *Studer* dallo studio di Piero Schiavoni di Roma, apparecchiatura che Barry van der Sluis considerava la più adatta per questo tipo di lavoro. Spiego il criterio di questa scelta: Giacinto registrava con un *Revox* e con un *Teac* a quattro piste, quindi in un primo momento si era pensato di usare gli stessi apparecchi; però la meccanica "start-stop" dello *Studer* è molto più dolce, quindi, per cautela, abbiamo scelto quest'ultimo. Per il riversamento su DAT avevamo portato da Amsterdam un *Fostex*, uno dei migliori apparecchi DAT professionali.

L. M. Mi ricordo che durante gli inventari notarili in seguito alla morte di Giacinto Scelsi, i nastri erano stati messi così come venivano trovati in scatole di cartone sigillate e con il numero dei nastri contenuti riportato sui verbali. Voi come li avete presi in consegna?

F.M.U. Abbiamo trovato tutte le scatole numerate e così le bobine corrispondenti onde evitare che casualmente si potessero mischiare. Questo è stato un grosso lavoro di prima inventariazione fatto da Barbara Boido. La numerazione era casuale, anche per l'inopportunità di controllare il contenuto dei nastri, e non teneva presente altri criteri di catalogazione, era più un lavoro di salvaguardia e controllo.

L.M. Come avete iniziato il lavoro vero e proprio e in che condizioni hai trovato i materiali?

F.M.U. Per una settimana ho lavorato con Barry, fino a quindici ore al giorno. Abbiamo trovato una montagna di nastri, settecento o più, di varie grandezze. La maggior parte della durata di tre ore ed oltre, ma anche dei piccoli nastri "Geloso" degli anni '50 e qualche nastro di studio professionale. Con Barry abbiamo incominciato la selezione, con l'incubo di trovare i nastri smagnetizzati o ancor peggio con lo strato magnetico polverizzato. Ma nella quasi totalità abbiamo trovato i nastri in ottime condizioni. Non c'erano solo registrazioni originali ma anche esecuzioni di concerti, esecuzioni di suoi interpreti o semplicemente

musiche che suoi amici compositori gli davano per l'ascolto. Fra tutto questo materiale, basandomi sulla mia esperienza, avendone del resto già ascoltati parecchi in passato con Giacinto, ho scelto solo le sue improvvisazioni originali. Abbiamo ascoltato insieme dei frammenti di circa duecento nastri per cercare di capire come erano registrati, per farci un'idea dell'omogeneità delle registrazioni e dei difetti. Mi ricordavo della poca cura con cui Giacinto trattava i nastri, di come quando si rompevano li aggiustava con un pezzo di nastro adesivo, magari in mezzo a una riunione con amici; sinceramente mi aspettavo un disastro. Alla fine della settimana però abbiamo giudicato che gran parte del materiale era in ottime condizioni e che ero in grado di portare avanti il lavoro da sola. Barry mi ha insegnato come calibrare le macchine e la testina del *playback*, cosa molto importante per una riproduzione ottimale dell'originale. Importante anche è una minuziosa pulizia delle testine del *playback* dopo l'ascolto di ogni nastro.

L.M. Vivendo così lontano da Roma, come ti sei organizzata per i tempi di lavoro?

F.M.U. Ho dovuto approfittare del tempo libero fra un concerto e l'altro. In questi brevi periodi venivo a Roma e lavoravo.

L.M. Quale criterio generale hai scelto per le registrazioni?

F.M.U. L'unico criterio adottabile in questo caso era quello della

Small Real

SOURCE 224

DATE Oct 15 1994

Prima nota n. 0197

SIDE	SPEED	BOX ID	SUBJECT	CONDITIONS	Comments	FBEG	ORIG REC.	Other	START	STOP	(L) (R)	CD?
TR I		"36"	Piano	thin: no fragile.		1:32		short motives / developed.				yes!
		"inviso della due parte"		Well recorded		4:00		impressive, dramatic				
		Action - piano				4:11		double falls, slow RH. high.		NO distortion		
		Zottino da fare"				5:52		slow high clear pedal - } beautiful				
						9:26		lyric				
						9:27		chromatic language				
						12:43						
						12:44						
						14:42		fast				
						14:48		slow-moderato (legato) slow H.H.				
					end Side I	15:47						
					Starts in middle	16:29		fast dramatic piece / staccato				
						17:20						
						17:24		slow, ff pedal sustained				
						18:44						
						18:49		triple - clear bright moderate - fast				
						19:57		percussive H.H.				

6 - tromba (con tagli)
 48 - tromba " "
 90 - drum-trom
 128 niente
 146 tromba (con tagli)
 171 " "
 188 " "
 212 ^{ti} tromba (con tagli)
 237 ~~trump~~
 280
 305 clarinetto
 340 " "

 98 cl. 380 tromba ~~brava~~
 150 vc 408 456
 184 " 425 ti (piti)

1 violoncello discreto
 2 cl 20 2 oboi (sentire)
 2 corni (sentire e tenere)
 66 no
 81 violoncello (viol.)
 97 " " "
 114 no
 125 violoncello discreto
 nel grande rba
 138 poi tutto

 1 tromba 150 cl 20 quilib
 20 M tromba (poco come boy)
 23 tromba 5^a del 2^o quilib
 133 mediorba oltro 20 ragazzi
 148 in alto basso
 240 rombo molto al 2^o del 2^o quilib
 303 cupo bravura
 325 2^o del trombo 2
 355 no
~~377~~ 417 cupo

riproduzione il più fedele possibile dell'originale. Si fa sempre in tempo, in seguito, a pulire il suono, filtrarlo e tentare di perfezionarlo.

L.M. *In che condizioni di conservazione hai trovato i nastri originali?*

F.M.U. Quasi tutti in ottime condizioni. Forse l'ambiente surriscaldato ed estremamente asciutto dove viveva Giacinto ha contribuito a conservarli. Tuttavia alcuni nastri sono in condizioni disastrose; sono stati trovati in cassette, scatole o buste di plastica. Quelli non li ho neanche toccati. Vista la trascuratezza con cui sono stati conservati da Scelsi, potrebbe anche trattarsi di registrazioni fatte alla radio oppure di spezzoni eliminati. In ogni caso dovranno essere controllati e, al limite, restaurati.

L.M. *Il tuo lavoro è consistito solo nel riversamento in DAT?*

F.M.U. Anche se la priorità era quella dei riversamenti ho deciso di fare una scheda per ogni nastro che servisse di traccia a successivi lavori più sistematici di archiviazione. Riporta una descrizione delle condizioni in cui è stato trovato il nastro, le indicazioni sulla scatola e sulla bobina, eventuali appunti e indicazioni di Scelsi, in quale velocità è stato registrato l'originale, che strumento è stato usato, pianoforte, ondiola, chitarra, flauto, percussioni, voce o altro. In più ho riportato la lunghezza di ogni brano, se distorto nella registrazione originale, e un commento per ogni pezzo sulle caratteristiche musicali, ad esempio, veloce, meditativo, fantastico, ossessivo, con molti abbellimenti, etc.

L.M. *Che garanzie di durata dà il sistema di registrazione DAT?*

F.M.U. Il DAT è un sistema recente quindi non si sa che durata avrà nel tempo. Per noi il problema era comunque quello di salvare le registrazioni prima che i nastri si smagnetizzassero. In seguito, sarà molto semplice ricopiarli, se necessario.

L.M. *Che cosa ha determinato la scelta del tipo di nastro usato?*

F.M.U. Essendo anche un problema di spessore del supporto, per mia tranquillità ho consultato un tecnico della *Hessischer Rundfunk* di Francoforte il quale mi ha assicurato che una cassetta DAT da 120 minuti è uguale come qualità ad una di 60 o di 46. In pratica il supporto ha lo stesso spessore. Le stesse garanzie mi sono state date dalla B.A.S.E, ditta a cui mi sono rivolta per avere il massimo di delucidazioni, perchè volevo la certezza di usare i materiali più idonei.

L. M. *Dopo questo lavoro penso che tu sei la persona che in assoluto ha ascoltato più musica di Scelsi; che impressioni hai?*

F.M.U. Devo dire che sono rimasta stupita per l'altissima qualità musicale di questi lavori; più che delle improvvisazioni sembrano delle esecuzioni di pezzi completi. Mai un dubbio o un'esitazione, ho avuto l'impressione di una sicurezza quasi profetica. Questo è molto raro nel mondo dell'improvvisazione, dove, di solito, si fa più un lavoro di ricerca sui materiali. Con Giacinto questo non avviene mai, ogni pezzo è sempre completo, dall'inizio alla fine senza titubanze. Anche se molte cose le avevo già sentite, è stata una grande esperienza per me ascoltare di seguito

{ 1 da sentire veloce
 { 2 con il 11 (strenuo) lungo
 { 3 da sentire (migliore)
 { 4 da sentire (strenuo)
 { 5 da sentire
 { 6 1 1 carno mybre?
 { 7 + discreto obae?
 { 8 - con taglio?
 { 9 da sentire (forte)
 { 10 da sentire forse bravo
 { 11 con il taglio? " "
 { 12 + clausura ~~forte~~ bravo
 { 13 + forse bravo
 { 14 forse (sentire) bravo
 { 15 ~~contropunte?~~ forse bravo
 { 16 su imito base bravo
 { 17 " sentire
 { 18 " con taglio?
 { 19 Bravo misto no
 { 20 migliore armonizzazione
 { 21 ~~hoce~~ sembra bravo
 { 22 voce " tromba (centro)?
 { 23 # " migliore
 24 sentire
 { 12 ottavo forse tropiteo e taglio
 { 2 prese
 { 20 prese
 { 23 importante per come

bravo quello di cominciare le
 note in cante e fare con un
 forte ma ~~esistano~~ ~~può~~ ~~forse~~
 quello ~~in~~ ~~registri~~ ~~occurrono~~ (12)
 e il 13 ~~trambi~~ ~~piccolo~~ ~~occur~~

per 12 e 13
 1/10
 ① possibile di sentire
 2 " (senza ment) l'uno
 3 possibile 2° tempo
 ④ meno bravo
 molto e nel suo parte
 molto bravo
 forse perdere impeto
 ⑤ lungo bravo
 possibile per 1° tempo
 ⑥ possibile di sentire
 con taglio e forse
 appoggiato al finale
 del 4°

sono note

In questa pagina e nella precedente:
 appunti manoscritti di Giacinto Scelsi, trovati nelle scatole
 contenenti i nastri delle improvvisazioni originali

tutta la vita creativa di un personaggio di questo livello; improvvisazioni geniali, che sono veramente di una grandezza mai pensata.

L.M. Prima, a proposito della scheda tecnica da te adottata, hai accennato ai vari strumenti usati per le improvvisazioni; ne potresti parlare in maniera più estesa?

F.M.U. La maggioranza dei pezzi è eseguita al pianoforte oppure su un piccolo strumento chiamato "ondiola" dove è possibile fare i quarti di tono, i glissandi ed esecuzioni a velocità impensabili al pianoforte. Ho trovato anche vari pezzi eseguiti con percussioni, con flauti, con chitarra. Molte sono le improvvisazioni con la voce; vari pensieri, relazioni autobiografiche, poesie. A volte è Giacinto che improvvisa al pianoforte e altre persone leggono delle poesie. Insomma tutto materiale di grande interesse. C'è tutta una parte sperimentale molto curiosa; improvvisazioni su una pista già registrata all'ondiola e registrate in sovrapposizione, passate alla rovescia, lo stesso pezzo sovrapposto uno al dritto e l'altro rovescio. Ci sono anche dei pezzi in cui il microfono è usato per fare delle distorsioni volute e, purtroppo, a volte in certi bellissimi pezzi per pianoforte, si capisce che le distorsioni sono accidentali.

Luciano Martinis

“In lucida passività”

Una rivelatrice autointervista di Giacinto Scelsi

Fra i manoscritti di Giacinto Scelsi conservati negli archivi de “*le parole gelate*” (contrassegnata con la sigla P4.05 a/b), il più sorprendente fra tutti è forse l’intervista - o meglio l’autointervista - qui presentata.

Conoscendo la reticenza di Scelsi a rilasciare dichiarazioni, questo testo assume un valore del tutto particolare; risponde probabilmente all’esigenza del compositore di mettere a fuoco alcuni concetti che gli stavano in quel momento particolarmente a cuore; si potrebbe pensare a una serie di domande alle quali desiderava rispondere.

Le domande e le risposte sono manoscritte su un foglio di carta per macchina da scrivere (f.to 22,5x28,5), riempito in bianca e volta, e si susseguono numerate recando indicazioni per cambiamenti dell’ordine cronologico.

Vi sono pochissime, essenziali correzioni, e si ha l’impressione che siano la sintesi di qualcosa di molto meditato.

Per varie caratteristiche si può verosimilmente collocare questo testo, non datato, alla fine degli anni ’50; oltre al tipo di carta, la scrittura è rivelatrice: di media grandezza, con andamento delle righe verso l’alto e conseguente spostamento a destra dell’incolonnato, la grafia è vergata con mano sicura con penna a sfera blu. Semplici indicazioni indicano gli spostamenti e fanno supporre all’intenzione di una successiva copiatura.

Un testo quindi della piena maturità, ancora legato ad un concetto di tempo essenzialmente occidentale, che ben presto Scelsi abbandonerà per una concezione temporale legata ai cicli karmici, al ‘*retour en arrière*’.

È da notare inoltre come - nella settima risposta - la parola “bambù” venga in un secondo momento posta in alternativa alla parola “albero”; questo dettaglio ha il pregio di collocare questo testo esattamente ad un limite di demarcazione ben preciso delle evoluzioni filosofico/culturale di Scelsi.

Le domande sono poste alla terza persona, come se provenissero da un interlocutore (*Quale è la sua posizione verso le correnti estetiche della musica contemporanea?; Come potrebbe classificare o definire la sua musica?*) ad eccezione della n. 6 (la n. 3 nell’ordine originario), che è alla prima persona. Domanda: *Come compongo?*, risposta: “In uno stato di *lucida passività*”.

Questa affermazione, fatta in un periodo di intensa creatività del compositore, è particolarmente importante poiché, al di là delle metafore e delle supposizioni, risponde in maniera definitiva a chi vuole approfondire il processo creativo di Giacinto Scelsi e dona una indicazione di lettura ben precisa delle sue opere della maturità.

Agli inizi degli anni ’60, le sue concezioni sulla musica (o meglio, sul “suono”) muteranno radicalmente proprio a seguito di quanto affermato in questo testo; il suo pensiero si farà sempre più libero e allo stesso tempo più esigente ed estremo.

Il testo trascritto di seguito tiene conto delle correzioni e degli spostamenti:

1. *Che cos’è la musica?**

La musica è il risultato della proiezione e la cristallizzazione in una materia sonora di un momento della “durata”, in senso bergsonian, del divenire.

2. *Che cos’è la “durata”?*

È il fluire della vita in tutti i suoi aspetti nel tempo (la domanda non concerne la musica ma la filosofia) ma sinteticamente.

3. *Qualunque proiezione in una materia sonora è allora “musica”?*

Sempre quando si tratta realmente della manifestazione della durata, non quando è espressione artificiosa.

4. *Nel divenire è compreso tutto anche l'evoluzione della società, la musica può quindi essere anche espressione sociale o politica?*

Può esserlo, sempre che si tratti della manifestazione originale del divenire, percepita dal musicista.

5. *Quale è la sua posizione verso le correnti estetiche della musica contemporanea?*

Fare e lasciar fare.

6. *Come compongo?*

In uno stato di lucida passività.

7. *Come potrebbe classificare o definire la sua musica?*

Quando il sole è sopra un albero (bambù) completamente dritto non vi è ombra.

* È una domanda alla quale è difficile rispondere perchè bisognerebbe cominciare col definire musica l'opera musicale e la composizione sonora che può essere ma anche non essere musica.

L'esigenza di aggiungere quest'ultimo asterisco scaturisce probabilmente dalla eccessiva generalizzazione della prima risposta che lascerebbe supporre, così com'è, che qualsiasi fenomeno acustico può essere considerato musica.

1. Che cosa è la musica? X
 la musica è lo ^{il risultato della} proiezione e la
 -cristallizzazione in una materia sonora
 di un momento dello "divenire" in senso
 Bergsonian; del divenire -

2. Che cosa è lo "divenire"?
 È il fluire dello ^o tutto in tutti i suoi aspetti
 nel tempo - (la domanda non concerne
 la musica ma la filosofia) ma sintetizzata

3. Come compongo?
 In uno stato di lucida passività

4. Qualunque proposizione in un momento sonoro
 è allora "musica"?
 Sempre quando si tratta realmente della
 manifestazione dello ^{non} divenire - ^{non} quanto
 è espressione per ^{autocritica} ^{passivissima} ^{tutto} ⁱⁿ ^{una} ^{volta}

5. Nel divenire è compreso pure l'evoluzione
 della società, la musica può quindi essere
 anche espressione sociale e politica?
 Può esserlo, ^{non} ^{sempre} ^{che} ^{si} ^{tratti} ^{della} ^{manifestazione} ^{originale} ^{del} ^{divenire}, ^{percepita} ^{dal} ^{musicista} - a 3

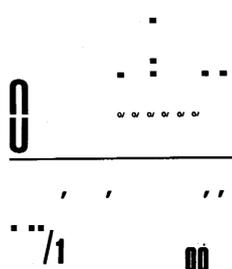
6. Quale è la sua posizione verso le varie
 -correnti estetiche della musica contemporanea?
 R. Fare e lasciar fare - // per domanda 3 //

7. Come potrebbe classificare o definire la
 sua musica?
 Quando il sole è sopra un albero ^{bambù}
 -completamente dritto non vi è ombra -

X È una domanda alla quale è
 difficile rispondere perché bisognerebbe
 prima cominciare col distinguere ^o ^{definire}
 musica, o definire ^{la} [?] ^{per} ^{che} ^{può} ^{essere} ^{ma} ^{anche} ^{non}
 essere musica ^o ^{definire} ^{la} [?] ^{per} ^{che} ^{può} ^{essere} ^{ma} ^{anche} ^{non}
 essere musica ^o ^{definire} ^{la} [?] ^{per} ^{che} ^{può} ^{essere} ^{ma} ^{anche} ^{non}

Francesco Cuoghi

Pannello sonoro da Giovanna Sandri



Durante la preparazione del seminario su Giovanna Sandri¹ mi sono nuovamente imbattuto sulle tematiche del segno, sulle sue connessioni con la grafia musicale, quella moderna, quella antica... le 'arabesche' intavolature per liuto. Ancora una volta il perno del discorso erano i segni, quei segni che tanto avevano affascinato la poetessa e che continuamente, incessantemente rimetteva in moto. Mi sono tornati alla mente i discorsi fatti con la Sandri sui linguaggi e tutte le innumerevoli volte in cui la contemporanea ricerca musicale ruota intorno alla notazione.

Molti di questi problemi erano ormai noti, le tematiche del segno e del linguaggio erano state straordinariamente affrontate da Ferdinand de Saussure, a lui si guardava innanzi tutto quando si doveva ricostruire anche una breve teoria su questi temi. Per quanto le ricerche si siano poi differenziate anche in campo musicale, le premesse saussuriane rappresentavano un postulato a cui far riferimento: sulla 'semiosi' si muovevano teorie di analisi che vedevano nella riformulazione linguistica un nuovo strumento d'indagine. Ricordo anche gli scritti di Nicolas Ruwet, il rapporto fra parola e musica,² le considerazioni e il coinvolgimento nell'analisi del testo musicale di varie metodologie come la psicoanalisi, l'antropologia, l'etnomusicologia.

E proprio verso quest'ultima mi sembrava di poter cogliere alcuni punti di interesse, soprattutto il riferimento alla 'tradizione orale', una tradizione soggiacente al testo. Ma ciò che trovavo maggiormente interessante era il fatto che finalmente il testo non era più il punto di partenza, la prima istanza da cui partiva ogni riflessione. Il segno musicale perdeva la sua gerarchia grafica, era *in primis* un suono, acustico, immediato, diretto, con un suo corpus interno.

Guardando *Capitolo zero* di Giovanna Sandri³ ho sentito la possibilità di strutturare a mia volta il 'segno', ma non approdando ad un altro sistema di segni, bensì elaborando il suono fisico, l'immagine acustica. Tutti i segni che usava la Sandri appartenevano all'alfabeto, o a segni derivati dalla scrittura; le differenze erano nei volumi, nell'articolazione spaziale, nella ripetizione di alcuni, o nell'isolamento di altri. La stessa Sandri mi aveva raccontato di improvvisazioni fatte sulle sue poesie visive. Procedevo così come un esecutore davanti ad una partitura grafica, 'improvvisavo', registravo ed elaboravo i materiali sonori dando in tal senso

una sequenza temporale (la forma) alla composizione – la partitura poteva venire dopo, oppure poteva anche essere elusa. Nacque così *Pannello sonoro da Giovanna Sandri*, primo di una serie di altri Pannelli su immagini di Giovanna Sandri tratti da *Capitolo Zero*.

Dati tecnici

Il materiale sonoro è costituito da 4 sezioni: a) segmenti sonori ripresi da sintetizzatori analogici; b) suoni da tastiera Yamaha DX7; c) chitarra elettrica con distorsione; d) chitarra [brevi improvvisazioni su cellule musicali]. La partitura è stata creata successivamente e il pezzo può essere ascoltato con strumento/i *live* in concerto, oppure in modo acusmatico.

Tutte le unità sonore sono state registrate separatamente ed elaborate in modo autonomo; sono state poi montate e definite in un *sequencer* di eventi audio.

¹ *Capitolo Zero* Giovanna Sandri - Giacinto Scelsi *Alle radici del suono*, Macro (Museo d'arte contemporanea di Roma), 24 aprile 2003

² Nicolas Ruwet, *Linguaggio, Musica, Poesia*, Torino, Einaudi, 1983

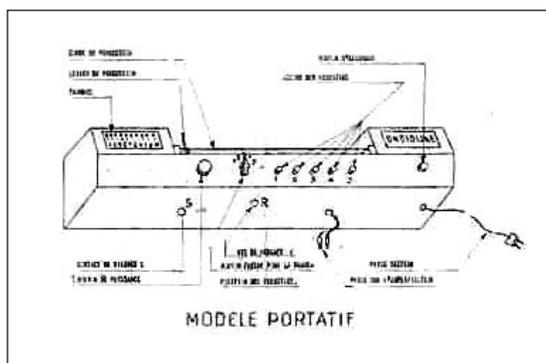
³ Giovanna Sandri, *Capitolo Zero*, Roma, Lerici, 1969

Fabio Carboni

Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola

A partire dai primi anni '50 Giacinto Scelsi orientò la sua pratica compositiva verso soluzioni radicali, distanziandosi dal comporre tradizionale ed accostandosi invece allo sviluppo della prassi tecnologica e della nascente ricerca elettroacustica del suono.

Del resto Scelsi, estraneo alle principali correnti del '900, superate le prime esperienze legate al futurismo e alla musica seriale (fu probabilmente il primo compositore italiano ad utilizzare il modulo dodecafonico, ma anche il primo ad abbandonarlo) a partire dal dopoguerra si dedicò interamente all'esplorazione del suono. Per Scelsi diventa determinante poter raggiungere un contatto vivo con il 'Suono': la complessità della singola nota e del singolo suono delimita il perimetro attorno al quale la musica si sviluppa a partire dal suo interno, come un unico suono che si muove in se stesso, arricchito da variazioni microtonali, minuscoli *cluster* densissimi, da piccoli glissandi, da armonici e subarmonici, da colori, e vibra di un ritmo interno.



Ringraziamo la ditta C. A. T. ZeroSat di Brescia per averci fornito le immagini dell'ondiola



“Il suono è sferico, è rotondo. Invece lo si ascolta sempre come durata e altezza. Come tutte le cose sferiche ha un centro che è il cuore del suono. Il compito del musicista è proprio quello di raggiungere il cuore del suono.”

Il suono è qui inteso nella sua accezione primaria, capace cioè di prendere il sopravvento sulle entità melodiche, ritmiche ed armoniche. La gerarchia dei parametri musicali viene riconsiderata in maniera opposta alla tradizione della musica occidentale: i suoni non sono pensati come un materiale da articolare e disporre, ma sono colti nella loro dimensione originaria ed archetipica.

Sottraendo le linee melodiche e azzerando gli altri parametri musicali, i suoni sviluppano l'enorme potenzialità espressiva delle inflessioni microtonali.

“Quando si entra in un suono si diventa parte di esso, poco a poco si è inghiottiti.”

In questa sua ricerca è risultato decisivo l'apporto dell'ondiola, versione italiana del clavioline, una tastiera portatile inventata nel 1947 dal francese Constant Martin. L'ondiola richiama nel nome e nella struttura di base l'ondioline, uno strumento del tutto simile al Clavioline, realizzato nello stesso anno dal connazionale George Jenny, che sviluppò questo strumento a partire dal 1938. Facile da trasportare, poteva essere montato con le viti e le due staffe di metallo direttamente sotto la sezione della tastiera; originariamente era stato concepito per la musica da ballo, grazie anche alla sua capacità di riprodurre gli strumenti a fiato e gli archi.

L'ondiola è essenzialmente costituita da una tastiera monofonica con tre ottave di estensione (che arrivavano a sei grazie ad interruttore che agisce da trasmutatore lineare di ottava, consentendo all'esecutore di suonare un'ottava più basso o un'ottava più in alto), un oscillatore, dei condensatori inseriti in circuito, un amplificatore e una serie di filtri che agiscono sugli armonici del suono fondamentale modificando il timbro, garantendo uno spettro dinamico vastissimo.

Si tratta di un vero e proprio predecessore del sintetizzatore analogico, il cui suono è prodotto da un oscillatore (un circuito in grado di generare una forma d'onda periodica elementare) generatore di onda quadra ed



un sub-oscillatore (divisore di ottava) che enfatizza le frequenze basse. La forma d'onda risultante è fatta passare attraverso una serie di filtri analogici (circuiti che attenuano o amplificano una certa area di frequenze all'interno dello spettro del suono) ed è controllata dall'esecutore tramite una serie di interruttori posti sul fronte della tastiera.

Era infatti possibile modulare l'onda sonora, suonare in glissando ed ottenere microintervalli, oltre ad avere un costante controllo del vibrato, così da riprodurre i quarti e gli ottavi di tono. Ma soprattutto consentiva di improvvisare in uno stato privo di condizionamenti, enfatizzare la "profondità" e "sfericità" del suono, degli armonici, degli attacchi, e modulare all'infinito l'emissione del suono quasi che lo strumento costituisse un prolungamento del proprio sistema nervoso, talmente è fedele la relazione tra il pensiero musicale ed il risultato sonoro. Dal momento che non interviene alcun elemento automatico, l'interpretazione assume un carattere di espressione diretta e incondizionata.

“Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno, il suono vi avvolge. Il suono contiene un intero universo, con armonici che non si sentono mai. Ma il suono è tanto creatore quanto distruttore; è terapeutico: può guarire come può distruggere.”

Scelsi, rinunciando ad ogni organizzazione formale, con un procedimento compositivo lontano da istanze razionali permette al suono assoluto di arrivare a sé, senza condizionamenti, trovando in tal modo un rinnovato equilibrio psicologico e nuova forza creativa dopo la malattia che lo costrinse ad lungo soggiorno in una casa di cura svizzera.

“Non sono un compositore, perché essere compositore significa unire una cosa ad un'altra”.

Nel proporre una musica basata sul suono, sulla sua transizione da uno stato all'altro, Scelsi lavora quasi come un medium, in modo diretto e senza alcuna mediazione, proprio come egli amava rappresentarsi, delicatamente disteso nell'enigmatica linea orizzontale sormontata da un cerchio.

Nel nome del suono e del soffio

Conversazione con Livia Mazzanti

Luce tersa, colori nitidi, aria cristallina; in una splendida giornata di novembre ci appoggiamo a una delle tante colonne del Foro Romano, assestate da secoli in casuale e ordinata disposizione. A pochi passi da qui l'abitazione romana di Giacinto Scelsi, dove Livia Mazzanti veniva di frequente a trovare l'amico, il saggio, il Maestro, questo "piccolo uomo di grande carisma" che "sapeva decifrare l'anima delle persone". Dalla profonda amicizia con il compositore romano è nata l'idea di dedicargli un recital l'8 gennaio 2005, proprio nel giorno del centesimo anniversario della nascita. In occasione di questo concerto, abbiamo pensato di ripercorrere l'amicizia che li ha uniti, le occasioni di incontro e di confronto, lo studio e l'approfondimento dell'unica composizione che Scelsi ha dedicato all'organo, In nomine Lucis.

La prima domanda nasce spontanea: *In quale occasione vi siete conosciuti?*

Era il 1983, forse l'84; ho frequentato Scelsi negli ultimi anni della sua vita.

Seguivo la musica contemporanea e mi era capitato di ascoltare - per la prima volta probabilmente a Villa Medici - brani di Scelsi. In quelle occasioni intravedevo la sua *silhouette* in prima fila, delineata da uno dei suoi cappelli orientali. La sua musica mi sembrava inscindibile da quella *silhouette* e questo mi aveva talmente incuriosita che avevo voglia in qualche modo di conoscerlo. Attraverso un'amica che già frequentava casa sua, fui coinvolta in un dopo-concerto a Via di San Teodoro e lì fu un autentico colpo di fulmine. *L'homme aux chapeaux* mi rivelava uno sguardo penetrante e un'apertura d'orizzonti assoluta che corrispondeva del tutto alla sua musica. Ci fu immediatamente una simpatia reciproca, un sentimento di affinità, anche se naturalmente nutro molto rispetto per la sua età, la sua esperienza e per tutto ciò che potevano rappresentare le fasi della sua vita di cui raccontava. Ebbi modo più tardi di apprezzare tutte queste cose, ma c'era stata innanzitutto - fra noi - questa simpatia istintiva che si è poi immediatamente tradotta in una frequentazione assidua. Fu proprio lui a telefonarmi qualche giorno dopo quella serata; evidentemente il fascino che aveva suscitato in me, aveva avuto una qualche risposta di curiosità anche da parte sua. Cominciai a frequentarlo in maniera del tutto spontanea, anche senza particolari preavvisi; spesso mi precipitavo a casa sua in bicicletta, proprio perché i suoi inviti erano informali ed era forte il desiderio di comunicare con lui.

Ho un certo riserbo a parlare di quello che per me è stato un rapporto di profonda amicizia fra la giovane musicista quale ero allora e il grande vecchio che era Giacinto. Sono organista e sono dunque attratta da uno strumento che si fonda sul soffio, che ne è in qualche modo l'apologia. L'organo offre una *palette* sonora e timbrica indubbiamente molto ricca, ma strettamente legata a un meccanismo di produzione del suono arcaico, quello aerofono. La mia attitudine verso la ricerca timbrica, la complessità armonica del suono e il suo respiro, sono forse le ragioni che mi hanno portato verso Scelsi che, per strade diverse, mi sembra mettesse davanti a tutto questi principi. E, a rifletterci ora, credo siano proprio il suono e il soffio che hanno rappresentato il *trait-d'union* della nostra amicizia.

Che tipo di comunicazione vi era fra voi?

Forse non mi interessava tanto la consapevolezza, che pure avevo, di essere al cospetto di una personalità così centrale per la storia della musica. Mi piaceva considerarlo un amico e come tale mi piaceva raccontargli anche di me; la comunicazione passava per vari livelli anche se il linguaggio prioritario restava quello musicale. Ho sempre letto e amato molto la poesia e credo che l'approccio alla musica di Scelsi risentisse del meccanismo evocativo della parola, che per lui era così importante e che sentivo forte anche in me. La musica era in effetti un mezzo, ma solo uno dei possibili mezzi per esprimersi. Le conversazioni si estendevano non di rado ad altre cose; non esitavo a chiedergli consigli non soltanto musicali, perché avvertivo in lui una grande capacità di intuizione, artistica e non solo: la capacità di decifrare l'anima della persona che aveva di fronte.

Avete privilegiato un aspetto particolare dell'approccio alla musica?

Sì, di certo l'improvvisazione. Si sa che all'organo, anche in ambito concertistico, non si è mai smesso di improvvisare. Fin dalla prima volta che mi trovai *en tête à tête* a casa sua ho vissuto il "trauma" - che hanno vissuto sicuramente anche altri - di dover suonare e improvvisare di fronte a lui. Non mi sono certamente sottratta perché, più o meno segretamente, già improvvisavo e avevo il desiderio di farmi ascoltare. Da quel momento il nostro rapporto fece un salto di qualità repentino, perché improvvisare di fronte a qualcuno vuol dire sicuramente aprirsi del tutto. Non vi sono state istruzioni precise perché Scelsi era di poche parole in proposito; mi disse soltanto che andava bene... Ricevere la sua approvazione mi confortò molto e mi incoraggiò a continuare. Mi capitava poi di ascoltare le sue improvvisa-

zioni, e questa era la vera lezione. La cosa affascinante era questo passare da un discorso verbale a un'improvvisazione sonora, senza soluzione di continuità, ma con la stessa energia.

Consideri Giacinto Scelsi un tuo Maestro?

Certamente sì, se maestro è colui che comunica tanto il bello quanto il tormento della propria esperienza, senza nascondere i diversi aspetti del suo percorso e arrivando a contagiare con il proprio entusiasmo. In tal senso Giacinto Scelsi era davvero un militante dell'arte: non mi avrebbe mai scoraggiato o insinuato dubbi sulla mia vocazione di musicista. Al contrario, gli piaceva molto che io fossi organista e, sebbene non avesse grande familiarità con questo strumento, mi diceva spesso che era quello il mio "compito".

Quando vi siete conosciuti, Giacinto Scelsi aveva già scritto in In nomine Lucis...

Certo... è stata una delle prime cose di cui mi ha parlato. In quegli anni l'improvvisazione era già stata trascritta in partitura, come Scelsi usava fare per i brani che riteneva fossero adatti ad essere suonati nuovamente in concerto. In questo caso, affidò la trascrizione a un organista [lo svedese Siegfried Naumann]. Io ascoltai prima di tutto l'improvvisazione dello stesso Scelsi su nastro magnetico ed ebbi immediatamente la possibilità di confrontarla con la partitura che ne era stata ricavata e che effettivamente sembrava corrispondere piuttosto bene anche nel dettaglio.

All'inizio degli anni Ottanta, vi fu poi una sperimentazione su questo lavoro compiuta da Scelsi con la tua collaborazione. Che tipo di intervento vi è stato?

Prima di andare in stampa per Salabert, Scelsi mi chiese come precisare meglio - dal punto di vista tecnico - alcune indicazioni per la realizzazione degli effetti che aveva in mente, in particolar modo gli effetti microtonali. Nella partitura destinata alle stampe suggerii di precisare la raccomandazione di eseguire il pezzo su uno strumento meccanico, con registri da tirare in modo da poter ottenere effetti microtonali, se non proprio quarti di tono. [N. B.: *très important Cette pièce a été conçue pour orgue mécanique afin de pouvoir tirer les jeux à moitié et obtenir ainsi des sons de/ de ton (circa). Il faut tirer de cette façon tous des jeux dès le début, mais on peut les manoeuvrer au cours de l'exécution pour obtenir des effets particuliers.* Giacinto Scelsi, *In nomine Lucis*, Editions Salabert, Parigi, 1985, E. A. S. 18223p, p. 1] Ciò nonostante, gli feci ascoltare il pezzo anche su uno strumento non meccanico, cioè con registri che, una volta inseriti elettricamente, permettono che il flusso dell'aria arrivi alle canne in maniera costante. Scelsi capì così che era possibile eseguirlo anche su un organo a suono fisso, ma allora giocando con registri affini fra di loro (che raramente sono accordati esattamente nello stesso modo), ma anche con la cassa espressiva, il tremolo e i cosiddetti registri oscillanti per ottenere un clima simile a quello da lui immaginato. Scelsi aveva piena consapevolezza dell'importanza della sensibilità dell'interprete nel rendere in modo unico alcuni effetti - in particolare il vibrato - che non è possibile definire in maniera scientifica. Di questo lavoro vi fu in quegli anni una registrazione in vinile (di Eric Lundquist, in *Musique sacrée*), che lo stesso Scelsi aveva approvato e in cui figurano due versioni di *In nomine Lucis*. Ciò conferma che le diverse versioni, frutto di un momento, pur restituendo l'identità del lavoro, ne forniscono però una fisionomia variabile. Vi è un'evidente componente di aleatorietà data dall'uso dei registri e dalla maniera di condurre il brano da parte dell'interprete e dei suoi eventuali assistenti; il lavoro di trascrizione, infatti, è la mera ricostruzione degli intervalli e dei giochi di vibrazione all'interno di quel percorso magmatico sempre nuovo che è *In nomine Lucis*.

Cosa provi quando interpreti In nomine Lucis?

La luce cui fa riferimento il titolo è certamente spirituale, ma diviene anche luce dell'organo, luminosità dei colori dello strumento e delle risonanze interiori che questa luce può far scaturire. Senza dimenticare lo speciale rapporto che aveva Scelsi con l'energia del sole, il suo definirsi eliofilo. Ogni volta che lo suono provo indubbiamente un'emozione profonda, legata proprio alla forte mistura di spiritualità e carnalità del suono presente in questo pezzo. Penso che vi sia una sorta di continua oscillazione su quella sottile linea di confine situata fra elevazione spirituale e vibrazione fisica del suono.

In nomine Lucis è l'unica composizione per organo di Giacinto Scelsi?

Scelsi me lo presentò come "il suo" pezzo per organo. È per questo che quando sento ipotizzare che esisterebbero altri brani per questo strumento, rimango un po' perplessa. L'organo, intendo naturalmente l'organo a canne, è certamente presente in altri organici, ma questo è un altro discorso, che meriterebbe di essere indagato a fondo.

(a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini)

Livia Mazzanti
Foto: Olaf D. Hennig



Recensioni e notizie

In ordine cronologico, ecco le composizioni di Giacinto Scelsi eseguite nel secondo semestre del 2004

8 luglio 2004, Lille

Rotativa per due pianoforti
Pianoforti: Marinella Tarengi e Ancuza Aprodu

22 e 24 luglio 2004,

La Roque d'Anthéron e Gémenos

Pranam II, Preghiera per un'ombra, Hyxos
Interpreti: Ensemble Télémaque, Charlotte Campana (flauto), Christian Bini (percussioni), Linda Amrani (clarinetto)

10 luglio 2004, Viitasaari

Quartetto per archi n. 3
Interpreti: Kairos Quartett

19 agosto 2004, Basilea

Quattro Illustrazioni sulle Metamorposi di Vishnu
Pianoforte: Jay Gottlieb

19 settembre 2004, Strasburgo

Musiche di Giacinto Scelsi
Violoncello: Anne Deforce

30 settembre 2004, Monaco di Baviera

Duo, Coelochant, Quartetto per archi n. 2
Interpreti: Xsemble München

7 ottobre 2004, Roma

Dai *Quattro pezzi (III e IV)*
Corno: Guido Corti

7 ottobre 2004, Digione

Divertimenti
Violini: Anne Mercier, Nicolas Miribel

9 ottobre 2004, Aqui Terme (Alessandria)

To the master
Interpreti: Pierluigi Ruggiero (violoncello), Silvia Belfiore (pianoforte)

23 ottobre 2004, Bolzano

Ko-lho
Interpreti: Roberto Fabbriciani (flauto), Ciro Scarponi (clarinetto)

25 ottobre 2004, Strasburgo

Quartetto per archi n. 2
Interpreti: Quartetto Paul Klee

28 ottobre 2004, Londra

Kya
Interpreti: London Sinfonietta, D. Atherton (direttore)

9 novembre 2004, Oldenburg

10 novembre 2004, Wilhelmshafen
Manto I
Viola: Maurizio Barbetti

10 novembre 2004, Venezia

Hyxos
Flauto: Cecilia Vendrasco

14 novembre 2004, Roma

In nomine lucis
Organo: Livia Mazzanti

19 novembre 2004, Isola di Majorca

Musiche di Giacinto Scelsi
Interpreti: Ensemble della Balearic Symphony Orchestra, A. Riera (soprano), A. Aguilò (direttore)

21 novembre 2004, Torino

Quartetto per archi n. 4
Interpreti: Penderecki String Quartet

25 novembre 2004, Huddersfield

Hyxos
Interpreti: Roberto Fabbriciani (flauto), Jonathan Faralli (percussioni)

26 novembre 2004, Rio de Janeiro

7 dicembre 2004, Salvador Bahia
Ko-Tha
Percussioni: Maurizio Ben Omar

27 novembre 2004, Grenoble

Canti del Capricorno, n. 1
Interpreti: Sainkho Namtchilak, Nicholas Isherwood

27 novembre 2004, Bologna

Natura Renovatur
Interpreti: Ensemble Fontana Mix, Frances-Marie Uitti (violoncello)

29 e 30 novembre 2004, Vienna e Graz

Konx-Om-Pax
Interpreti: Vienna Philharmonic Orchestra; Ingo Metzmacher, direttore

8 gennaio 2005 - Recital dell'organista Livia Mazzanti promosso dalla Fondazione Isabella Scelsi

Nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacinto Scelsi, il giorno 8 gennaio 2005 la Fondazione Isabella Scelsi promuove un recital dell'organista Livia Mazzanti.

Il recital avrà luogo nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, Largo Toniolo, 4 – Roma. Ingresso a inviti.

Fra le musiche eseguite, due versioni di *In nomine Lucis* e improvvisazioni su brani da *Il Sogno 101, Il parte – Il ritorno*.

Manifestazioni realizzate con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi

Bologna, 24 - 27 novembre 2004

Il CIMES, Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna - con la collaborazione della Fondazione Isabella Scelsi - promuove "Laboratorio Scelsi - la scrittura per archi", a cura di Mario Baroni. Il progetto, articolato in quattro giornate da mercoledì 24 novembre a sabato 27 novembre, verterà sullo studio e la concertazione di *Natura renovatur*.

Il seminario sarà tenuto da Frances-Marie Uitti, con la partecipazione del Quartetto FontanaMIX.

Sabato 27 novembre, alle ore 20,30, si terrà il concerto conclusivo con la partecipazione di: Frances-Marie Uitti, violoncello, FontanaMIX Ensemble, Valentino Corvino e Antonella Guasti, violini, Corrado Carnevali, viola, Nicola Baroni, violoncello, Nunzio, Dicatoro, percussioni, Strumentisti del *Laboratorio Scelsi*, Francesco La Licata, direttore

Roma, 18 gennaio 2005

L'Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, con il sostegno della Fondazione Isabella Scelsi, presenta nell'ambito della sua 60° stagione di concerti una serata interamente dedicata a Giacinto Scelsi. Il Quartetto Arditti eseguirà i *Quartetti per archi n. 4 e 5*.

