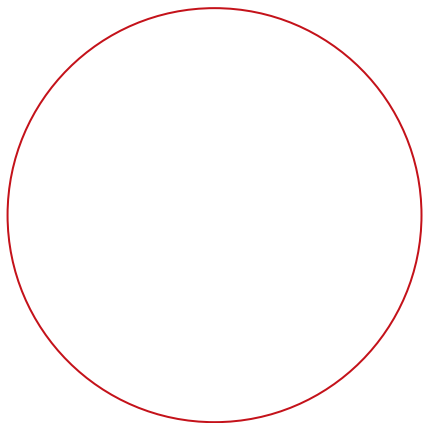


GIACINTO SCIELSI



COLLECTION VOL.10



GIACINTO SCELSI

1905-1988

Collection vol. 10

Aiôn *Quattro episodi da un giorno di Brahma* (1961)

- | | | | |
|----|-----|---|--------|
| 1. | I | Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi | 06'28" |
| 2. | II | Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi | 03'31" |
| 3. | III | Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi | 03'26" |
| 4. | IV | Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi | 05'15" |

Aiôn *Quattro episodi da un giorno di Brahma* (1961)

- | | | | |
|----|------|------------------------|--------|
| 5. | V | WDR Symphony Orchestra | 08'16" |
| 6. | VI | WDR Symphony Orchestra | 05'12" |
| 7. | VII | WDR Symphony Orchestra | 04'29" |
| 8. | VIII | WDR Symphony Orchestra | 06'31" |

Anahit *Concerto per due ondiole* (1965)

- | | | | |
|----|--|---|--------|
| 9. | | Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi | 11'02" |
|----|--|---|--------|

Anahit *Concerto per violino e orchestra* (1965)

- | | | | |
|-----|--|---------------------------|--------|
| 10. | | Klangforum Wien Bik Platz | 12'33" |
|-----|--|---------------------------|--------|

Aiòn (tracks 01–04)

Recording: **Giacinto Scelsi, 1961**

Digitalization: Nicola Bernardini, 2008, March 26

Aiòn (tracks 05–08)

WDR Symphony Orchestra

Conductor: Zoltán Peskó

Recording (WP): WDR, 1985, October 12, Funkhaus Wallrafplatz,
Großer Sendesaal, Cologne

Executive producer: Wolfgang Becker-Carsten

Recording producer: Oskar Waldeck

Recording engineer: Hermann Ranz

Anahit (track 09)

Recording: **Giacinto Scelsi, 1965**

Digitalization: Nicola Bernardini, 2006, October 27; 2008, April 19

Anahit (track 10)

Violin: Annette Bik

Klangforum Wien

Conductor: Robert HP Platz

Recording: WDR, 1996, December 8, Funkhaus Wallrafplatz,
Klaus-von-Bismarck-Saal, Cologne

Executive producer: Harry Vogt

Recording producer: Stephan Schmidt

Recording engineer: Christoph Gronarz

Mastering: Dirk Franken

Publisher: Editions Salabert, Paris

2026 WDR Cologne / Stradivarius Milano Dischi

Licensed by the WDR mediagroup GmbH

© A Westdeutsche Rundfunk Cologne Production, 1985, 1996

La Fondazione Isabella Scelsi promuove in modo ampio e articolato la produzione musicale contemporanea, con particolare attenzione all'opera del suo fondatore, Giacinto Scelsi.

In questa direzione si sviluppa la Collana *Scelsi Collection*, realizzata in stretta collaborazione con l'etichetta Stradivarius, che presenta le opere del Maestro interpretate da grandi musicisti e rinomati ensemble vocali e strumentali.

Il CD che presentiamo è il più straordinario che si possa immaginare, nel vero senso della parola: documenta e testimonia, infatti, il particolare processo creativo di Giacinto Scelsi. Il progetto, nato sotto la Presidenza della Prof.ssa Irmela Heimbächer e a cura del compositore e musicologo M^o Friedrich Jaecker, presenta il *cuore* dell'universo scelsiano, con due registrazioni delle improvvisazioni del compositore, generative dei brani che prenderanno forma nel successivo processo di 'materializzazione', accostate ai 'prodotti musicali' relativi, con interpretazioni di altissimo livello. Il *mistero* Giacinto Scelsi viene quindi svelato, per una volta, nel suo intimo percorso! Il CD è un *unicum*, realizzato a titolo esemplare, al fine di permettere a tutti - musicisti, studiosi e appassionati - di prendere atto dall'interno della straordinaria epifania che in Scelsi si è rinnovata a ogni suo brano e ha dato vita a opere considerate tra i più grandi capolavori della musica del secondo Novecento.

Gianni Trovalusci
Presidente Fondazione Isabella Scelsi

“U

n giorno di Brahma dura 367.000 anni terrestri. Supposto che i quattro episodi prenderebbero completamente uno dei suoi giorni, allora ogni parte durerebbe circa 90.000 anni. Penso che il pubblico lo troverebbe molto lungo, specialmente se le parti sono quattro. Perciò ho deciso di ridurre la durata di ciascun episodio a circa 7 minuti e quella complessiva a 19 minuti del nostro tempo terrestre. Spero che così sarà sopportabile. Se si vuole, si può però benissimo immaginarsi gli eventi nella loro effettiva durata planetaria”. È con questo testo che Giacinto Scelsi (1905–1988) introdusse la sua opera orchestrale *Aiôn*, *Quattro episodi da un giorno di Brahma* (1961) in occasione della prima esecuzione dell’Orchestra Sinfonica della Radio di Colonia nel 1985.¹ Il direttore del concerto, Zoltán Peskó, prima di allora non aveva mai ascoltato un lavoro di Scelsi. Retrospectivamente egli scrive: “Un po’ scettico proposi di farmi inviare la partitura, la cui qualità finì per impressionarmi”.² Alcune settimane più tardi andò a trovare il compositore nella sua casa romana. “Le risposte concrete alle mie domande su *Aiôn* cominciarono con l’ascolto di un vecchio nastro magnetico che il compositore stesso aveva registrato con due ondiolè. Questo desueto strumento elettrico, uno sviluppo delle Ondes Martenot, fu al centro del lavoro di Scelsi negli ultimi trent’anni della sua vita. Potendo realizzare sottili microintervalli, glistandi, brusche o continue variazioni dinamiche, l’ondiola gli permetteva così di registrare degli schizzi per le sue composizioni. Con dei vecchi magnetofoni, una volta estremamente costosi, mi fece ascoltare uno di questi schizzi per *Aiôn*, che non sempre erano registrati in maniera ineccepibile, ma che effettivamente contenevano già l’impostazione e gli elementi più importanti dell’opera. Io fui tuttavia meravigliato dal fatto che egli desse così tanto valore all’ascolto di questo nastro: avevo portato la partitura, la quale avrebbe dovuto bastare a chiarire i miei quesiti. Oggi mi pare che in fondo non la partitura, bensì proprio questo schizzo sonoro rappresenti la sua vera creazione, partorita nel dolore”.³ Aveva ragione Peskó con questa sua valutazione? Anche ad altri visitatori, e non soltanto a musicisti, Scelsi faceva ascoltare le sue registrazioni su nastro. Inoltre egli spesso copiava le sue registrazioni su altri nastri, creando così delle ampie collezioni delle sue opere. Senza dubbio il metodo di lavoro scelsiano presenta paralleli con la musica elettroacustica. D’altra parte Scelsi affidava la trascrizione in partitura delle sue migliori registrazioni ad altri musicisti, soprattutto a Vieri Tosatti (1920–1999). Il visionario del suono Scelsi e l’esperto compositore Tosatti costituirono una *team* che è un caso unico nella storia della musica, un’*équipe* di lavoro sui cui metodi non sappiamo molto. I pochi documenti rimasti ci suggeriscono che Scelsi proponeva la strumentazione e correggeva le indicazioni dinamiche, e che anzitutto inventava i titoli – spesso di ispirazione mistica – delle opere. Tosatti, grazie al suo preciso orecchio, era capace di elaborare delle notazioni straordinariamente esatte. In caso di grandi organici, ad esempio per i lavori orchestrali, egli dovette per di più trovare soluzioni che, pur orientandosi alle registrazioni su

nastro, non erano da queste previste in ogni dettaglio. Di sovente l'elaborazione della struttura musicale va ben al di là della mera strumentazione.

In quanto a ciò non si può rispondere à *forfait* né alla questione se sia lo “schizzo sonoro” di Scelsi o la partitura a dover essere considerata come l’“opera”, né di quanto ci sia di Scelsi e quanto di Tosatti nella genesi delle partiture. L'analisi di un'opera deve però coinvolgere la registrazione originale di Scelsi, giacché questa costituisce il fondamento della partitura.⁴ L'Archivio Storico della Fondazione Isabella Scelsi a Roma ha già digitalizzato una grande parte degli oltre 700 nastri, rendendo così possibile la loro esplorazione. Con il presente CD vengono pubblicati per la prima volta due “schizzi sonori” di Scelsi, a confronto con due corrispondenti registrazioni: l'opera orchestrale *Aiôn* (1961) e il concerto per violino *Anahit* (1965). Entrambe le opere si basano su suoni di ondiola. Su questo strumento si può suonare soltanto monodicamente, tuttavia esso rende possibili diverse impostazioni di registro e tipi di vibrato, diverse intensità e differenziazioni microtonali. Mentre all'inizio improvvisava soltanto su un'unica ondiola, facendo trascrivere le registrazioni per opere per archi e fiati, nel 1957 Scelsi acquistò una seconda ondiola. Ma suonando al contempo su due tastiere diventa quasi impossibile poter regolare le valvole dei registri, la leva per la dinamica e le rotelle per le *nuances* microtonali. Scelsi risolse il problema registrando due o più linee, una dopo l'altra, sovrapponendole poi mediante i magnetofoni. Nel primo movimento di *Aiôn* [track 01] l'attacco di ulteriori linee d'ondiola è ben udibile a 0:38 (b. 11).⁵ A 1:28 (b. 26) segue poi un taglio completo: nella partitura i glissandi ascendenti dei violoncelli e del primo trombone rappresentano i due nastri avviati simultaneamente. Anche in altri punti si possono sentire questi caratteristici glissandi.

In *Aiôn* si mescolano diverse tendenze dell'operato di Scelsi. Il primo movimento comincia con una melodia piena d'espressione che si muove attorno ad un'asse tonale e che viene sostenuta da un suono fondamentale a mo' di bordone. La qualità corrugata del suono nasce dalla diversa intonazione degli strati di ondiola, tuttavia qui la microtonalità non viene ancora adoperata con un determinato fine strutturale. Eppure è questo il caso – sebbene in maniera molto semplice – all'inizio del secondo movimento [track 02]. Esso comincia con il suono *Fa*, che slitta al normale *Sol bemolle* passando per il *Sol bemolle* abbassato di un quarto di tono (da 0:45, bb. 14–17; primo e terzo corno – e trombe). Questa “migrazione sonora” è realizzata da Scelsi mediante una rotella che in realtà è pensata per accordare l'ondiola. La seconda parte del movimento comincia poi *ex abrupto* con ripetizioni energetiche di un suono fortemente “sporcato”, che Tosatti rende in partitura con dei quarti di tono contigui sotto il *Fa*. Se si prescinde da un piccolo inserto melodico, abbiamo uno di quei “pezzi mono-tonici”

che già conosciamo, come i *Quattro pezzi (su una nota sola)* per orchestra (1959).

Nel terzo movimento [track 03] la microtonalità viene utilizzata in guisa vistosamente espressiva, ladove i quarti di tono si manifestano chiaramente attraverso glissandi intermittenti. I movimenti ascendenti e discendenti, come dei sospiri, sono quanto mai presenti nella registrazione sonora dell'ondiola; in partitura vengono realizzati soprattutto attraverso la trama di corni e tromboni.

Anche l'ultimo movimento [track 04] è caratterizzato da frasi melodiche espressive. Il tono che funge da asse sale a sorpresa di un tono intero e scivola in maniera altrettanto sorprendente di nuovo sull'altezza di partenza. Attraverso i continui *dropouts*, alla fine la qualità della registrazione si deteriora notevolmente. La conseguente perforazione del suono viene resa con tre strumenti a percussione (un gong adagiato su un timpano, un tamburo grave e un barile di olio). Il finale, in partitura, viene considerevolmente accorciato.

La strumentazione di *Aiôn* [tracks 05–08] fa a meno di violini e flauti, mentre gli ottoni gravi sono particolarmente numerosi. Oltre ai 6 corni sono presenti 4 tromboni, 2 bassotube e 2 tube contrabbasse a produrre un potente suono scuro. Anche negli archi solisti si predilige il registro grave: una singola viola contro 4 violoncelli e 4 contrabbassi. Zoltán Peskó scrive:

“Del resto non posso che esprimere la mia stima nei confronti del copista o dei copisti di *Aiôn*: la notazione è chiara e precisa. [...] Le prove non furono molto difficili, sebbene ci fosse qualche resistenza verso l'interpretazione desiderata. Scelsi venne di persona a Colonia, e la prima di *Aiôn* il 12 ottobre 1985 fu per lui un grande successo. [...] Al pomeriggio Scelsi si sentiva debole e non lasciò l'albergo, ma venne al concerto e fu celebrato dal pubblico come soltanto una volta ne feci esperienza in gioventù, a Budapest, quando apparve il vecchio Stravinsky”.⁶

In alcune delle opere successive Scelsi sovrappone sempre più linee dell'ondiola. Un punto estremo di questa evoluzione si ha con l'opera orchestrale *Hymnos* (1963) con le sue dense e fluttuanti superfici sonore. Scelsi rinuncia al *melos* diatonico in favore di “micromelodie” con minimi movimenti sonori e glissandi. Così il suono nel terzo movimento di *Xnoybis* per violino solo (1964) nell'arco di buoni tre minuti si muove in maniera ondulatoria dal *Re* al *Fa*, una terza minore ascendente. Nelle sue memorie autobiografiche Scelsi definisce l'opera come il pezzo più radicale del suo genere. Il suo suono vagante viene prodotto con fino a tre corde del violino suonate simultaneamente. Ciò è possibile soltanto grazie ad una temeraria scordatura, che tramuta enormemente il suono strumentale.



Ritratto di Giacinto Scelsi, agosto 1924, Archivio Fondazione Isabella Scelsi, Fondo Giacinto Scelsi,
© Fondazione Isabella Scelsi. Tutti i diritti riservati

Anche dal punto di vista della tecnica della notazione *Xnoybis* conduce in un nuovo territorio, visto che per ogni corda è previsto un apposito pentagramma. Al successo della prima esecuzione di questo pezzo contribuì in maniera decisiva il violinista parigino Devy Erlih (1928–2012), a cui Scelsi era legato in amicizia. Per Erlih, Scelsi compose anche il concerto per violino *Anahit* (1965) [track 09]. In quest'opera, dopo un'introduzione, attacca la voce superiore, che nella partitura viene affidata al violino solo in alternanza con l'orchestra (soprattutto ai flauti) [track 10]. Questa voce superiore attraversa quasi l'intero pezzo con movimenti minimi, per lo più micromelodici. Nella prima sezione la voce superiore trasmigra inizialmente da *Re a Fa*, nella seconda da *Mi a Sol* e nella cadenza solista da *Fa diesis a La bemolle* (vedi lo schema seguente). La sequenza delle sezioni ha come effetto sia l'unitarietà che l'intensificazione. Dopo la cadenza le prime due sezioni vengono entrambe ripetute un'ottava sopra.

	Introduzione	Esposizione	Cadenza	Ripresa		Coda		
Track [09]	0:04	0:46	3:56	6:04	7:11	8:42	9:17	10:02 10:59
Battuta	1	11	70	109	127	152	163	176 188
Track [10]	0:01	0:42	4:19	6:37	8:12	9:55	10:35	11:27 12:23

L'impianto formale con introduzione, esposizione, cadenza, ripresa e coda adempie in maniera addirittura irriprensibile i modelli classici del genere. L'analisi dei nastri di Scelsi ci istruisce sulla genesi formale dell'opera. Sulla traccia destra del nastro n. 154 si sente inizialmente la prima sezione della voce superiore.⁷ Non si tratta di null'altro che di una variante del terzo movimento di *Xnoybis* dinamicamente modificata. In partitura il suono iniziale è più grave, quello d'arrivo un po' più acuto di quello su nastro. Dopo una pausa segue la seconda sezione. È un quarto di tono sopra rispetto alla prima, cosa che si può spiegare con le piccole differenze di velocità dei magnetofoni di Scelsi. Nella partitura la sezione è notata un po' più sopra rispetto al nastro, cosicché ne risulta una distanza di tono intero rispetto alla prima sezione: Tosatti "corregge" le registrazioni di Scelsi con lo sguardo di un professionista tradizionalmente addestrato. La traccia sinistra del nastro contiene l'"accompagnamento" della voce superiore. Scelsi azionò poi il nastro facendo risuonare simultaneamente le due tracce e le registrò su un altro nastro col suo secondo magnetofono. Questa versione la si ascolta sul nastro n. 177.⁸ Essa si interrompe prima della fine della seconda sezione. Dopo un taglio segue subito la ripresa, ovvero l'esposizione suonata con una velocità doppia (e di conseguenza un'ottava sopra).

La coda è invece prelevata dal nastro n. 154, essa viene immediatamente ripetuta. Un'altra copia è contenuta nel nastro n. 94,⁹ tuttavia essa si interrompe poco prima della fine dell'esposizione. Il proseguimento lo ascoltiamo sul nastro n. 148,¹⁰ e qui è inserita ora anche la cadenza solistica. È costituita da un ulteriore frammento del terzo movimento di *Xnoybis*, che in partitura viene trasposto addirittura due semitoni e mezzo sopra e così adattato allo schema sequenziale. La voce superiore di *Anahit* è dunque, con l'eccezione della coda, composto dal materiale di *Xnoybis*. I suoni improvvisati si presentano come un mero materiale di partenza che Scelsi a *posteriores* elabora attraverso tagli, stratificazioni e manipolazioni della velocità. La combinazione delle singole parti corrisponde esattamente al significato della parola "composizione" come anche Scelsi lo intese, e che però rifiutò per se stesso. Su questo aspetto del suo lavoro non si pronunciò – altrettanto poco sulla sua collaborazione con Vieri Tosatti.

Anahit viene introdotto con un *Si bemolle* lungamente tenuto. Con l'attacco del violino solista si aggiungono i suoni *Sol* e *Re*, formando una triade di Sol minore: un *incipit* spiccatamente romantico, se non vi fossero le frizioni disturbanti prodotte dai suoni contigui a distanza di quarto di tono. Attraverso un ampio vibrato, ripetizioni, trilli e tremoli, il suono guadagna energia e ruvidezza. Dal suono sempre più vibrante e ribollente emergono ulteriori accordi tonali, tra cui è particolarmente evidente la triade di Mi maggiore ([Track 09] da 2:30, b. 43). Ma prima di risuonare del tutto puri, questi accordi si opacizzano nuovamente: sempre persiste una tensione in un certo modo smaniosa e nostalgica. Verso la fine della seconda sezione l'armonia si tramuta in un *cluster* microtonale acuto. Nella ripresa si ripetono i suoni dell'esposizione, ma ad una velocità raddoppiata e un'ottava sopra. Poco prima dell'inizio della coda prende piede un *Si* come tono fondamentale ([Track 09] 9:11, b. 161). Insieme alla quinta *Fa diesis* esso va a formare una cornice tonale stabile fino alla fine del pezzo. In questa cornice di quinta la voce principale oscilla varie volte tra la terza *Re diesis* e la quarta *Mi*, per sfociare infine in una piacevole triade di *Si* maggiore. Ma ciò sembra essere parso al maestro o al suo "демиурго" (o ad entrambi) probabilmente troppo romantico, per non dire *kitsch*. Invece il violino solista va da *Mi* al *Sol* passando per il *Fa diesis* (bb. 183–186), così reinstaurando il rapporto con l'inizio in Sol minore.

Se da una parte *Anahit* sorprende per l'impostazione quasi neoclassica, d'altra parte manca totalmente il virtuosismo esteriore, la voce del violino si muove soltanto in minimi intervalli e glissandi. Il suono del violino è estremamente differenziato, perché come in *Xnoybis* la stessa altezza viene suonata financo su tre corde al contempo. Per questo le corde vengono accordate sui suoni della triade

di Sol maggiore (*sol-sol¹-si¹-re²*), cosa che comporta enormi difficoltà tecniche sul piano esecutivo. Se poi, per di più, si deve suonare su una corda senza vibrato e contemporaneamente su un'altra corda con ampio vibrato (vedi b. 35) o al tempo con l'arco normalmente e sulla tastiera, ciò sembra poter essere realizzato soltanto in maniera approssimativa (bb. 116–123). Nell'edizione a stampa *Anahit* ricevette il sottotitolo "Poème lyrique dédié à Vénus" (Poema lirico dedicato a Venere). Scelsi descrisse l'opera come "piccolo concerto per violino e orchestra in tre movimenti, che vanno l'uno nell'altro senza soluzione di continuità".¹¹ Evidentemente egli considerava la cadenza solista come movimento mediano. Anche nel programma della prima *Anahit* fu definito "concertino in three movements for violin and chamber orchestra". Il pezzo fu eseguito per la prima volta il 2 aprile 1967 ad Atene durante la 2nd Hellenic Week of Temporary Music da Devy Erlih, il quale aveva anche commissionato l'opera. Fu accompagnato dal 2nd Hellenic Week Instrumental Ensemble sotto la direzione di Stephanos Gazouelas. Nello stesso concerto Erlih suonò anche *Xnoybis*.

Friedrich Jaecker

Traduzione italiana di Leopoldo Siano

¹ Programma di sala del secondo concerto della serie "Musik der Zeit", Colonia: WDR, 1985.

² Zoltán Peskó, *Giacinto Scelsi. En voyage après dictée*, in: inHarmoniques, n. 7, Musique et authenticité, Parigi: Librairie Séguier, 1991, p. 161, traduzione francese di Martin Kaltenecker, citato in: <http://articles.ircam.fr/textes/Pesko91a/> [14 dicembre 2023].

³ Peskó, *ibidem*.

⁴ Scelsi cominciò a registrare su nastro le sue improvvisazioni negli anni Cinquanta.

⁵ La registrazione si trova sul nastro con la segnatura d'archivio NMG50144-478.

⁶ Peskó, *ibidem*.

⁷ La segnatura completa del nastro è NMG50154-315. Sulla scatola del nastro si trova tra l'altro la scritta "Concerto per vlno".

⁸ NMG50177-309. Sulla scatola Scelsi scrisse "pezzo per vl e piccola orchestra in parte su due bande".

⁹ NMG50094-267. Qui Scelsi scrisse sulla scatola il titolo "ANAHIT" in lettere maiuscole.

¹⁰ NMG50148-136. La scatola presenta la scritta "Violino Anahit". Le registrazioni sui nastri n. 94 e n. 148 si sovrappongono per circa 15 secondi (partitura, bb. 88–91). Sul presente CD sono state tagliate insieme in un'unica registrazione. Il taglio si trova a 4:57.

¹¹ Giacinto Scelsi, *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, a cura di Friedrich Jaecker, Colonia: MusikTexte, vol. 2, pp. 786–787.

Die Isabella Scelsi-Stiftung fördert auf exzellente Weise die zeitgenössische Musikproduktion und widmet dem Werk ihres Gründers, Giacinto Scelsi, besondere Aufmerksamkeit.

Die Scelsi Collection ist in langjähriger, enger Zusammenarbeit mit dem Label Stradivarius entstanden und veröffentlicht die Werke des Meisters, die von bedeutenden Musikern und renommierten Vokal- und Instrumentalensembles aufgeführt werden.

Die hier vorliegende CD ist im wahrsten Sinne des Wortes außergewöhnlich: Sie dokumentiert und bezeugt den einmaligen kreativen Prozess des Komponisten Giacinto Scelsi. Das Projekt aus der Zeit des Vorsitzes von Irmela Heimbächer wird von dem Komponisten und Musikwissenschaftler Friedrich Jaecker kuratiert und deckt das Herzstück des Scelsianischen Universums auf: mit zwei Tonbandaufnahmen von Improvisationen des Komponisten. Sie lassen generativ Werke entstehen, die im nachfolgenden Prozess der „Materialisierung“ Gestalt annehmen und mit qualitativ hochwertigen Interpretationen zu seinen „Musikprodukten“ werden. Das Geheimnis von Giacinto Scelsis Werken offenbart sich endlich bei ihrem Entstehen! Die CD ist ein Unicum, und soll als Beispiel gelten, um allen - Musikern, Wissenschaftlern und seinen Anhängern - die Möglichkeit zu geben, zu erkennen, dass die Werke Scelsis dank dieser außerordentlichen Epiphanie, die sich in jedem der Werke Scelsis erneuert und sie zum Leben erweckt hat, zu den bedeutendsten Meisterwerken der Musik des späten zwanzigsten Jahrhunderts gehören. (Trad. Irmela Heimbächer)

Gianni Trovalusci
Presidente Fondazione Isabella Scelsi



in Tag Brahmas dauert 367.000 Erdenjahre. Angenommen, die vier Episoden würden einen seiner Tage ganz einnehmen, dann würde jeder Teil etwa 90.000 Jahre dauern. Ich denke, das Publikum würde das sehr lang finden, besonders vier solcher Teile. Deshalb habe ich beschlossen, die Dauer der Episoden auf je ungefähr 7 Minuten zu reduzieren und alle vier zusammen auf 19 Minuten unserer irdischen Zeit. Ich hoffe, dass es so erträglich sein wird. Wenn man will, kann man sich jedoch die Ereignisse sehr gut in ihrer tatsächlichen planetarischen Dauer vorstellen.“ Mit diesem Text führte Giacinto Scelsi (1905–1988) in sein Orchesterwerk *Aiôn*, *Vier Episoden aus einem Tag Brahmas* (1961) ein, als es 1985 vom Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester uraufgeführt wurde.¹ Der Dirigent des Konzerts, Zoltán Peskó, hatte zuvor noch nie ein Werk Scelsis gehört. Rückblickend schreibt er: „Etwas skeptisch bat ich darum, mir die Noten zu schicken, deren Qualität mich schließlich beeindruckte.“² Einige Wochen später suchte er den Komponisten in dessen Haus in Rom auf. „Die konkreten Antworten auf meine Fragen zu *Aiôn* begannen mit dem Anhören eines alten Magnetbandes, das der Komponist selbst mit zwei Ondiolen aufgenommen hatte. Dieses veraltete elektrische Instrument, eine Weiterentwicklung der Ondes Martenot, war in den letzten dreißig Jahren seines Lebens zum Zentrum von Scelsis Arbeit geworden. Mit der Möglichkeit, subtile Mikrointervalle, Glissandi, abrupte oder kontinuierliche dynamische Veränderungen zu realisieren, ermöglichte ihm die Ondiola, Skizzen für seine Kompositionen aufzunehmen. Auf alten, einst extrem teuren Tonbandgeräten spielte er mir eine dieser Skizzen für *Aiôn* vor, die nicht immer einwandfrei aufgenommen waren und die tatsächlich bereits den Aufbau und die wichtigsten Elemente des Werkes enthielten. Ich war jedoch erstaunt, dass er so viel Wert darauf legte, dieses Band zu hören: Ich hatte die Partitur mitgebracht, die ausreichte, um meine Fragen zu klären. Heute scheint mir, dass es nicht die Partitur, sondern diese Klangskizze war, die im Grunde seine wahre, unter Schmerzen geborene Schöpfung darstellte.“³ Hatte Peskó mit dieser Einschätzung recht? Auch anderen Besuchern, und nicht nur Musikern, spielte Scelsi seine Tonbandaufnahmen vor. Auch überspielte er seine Aufnahmen mehrfach auf andere Tonbänder und stellte so umfangreiche Sammlungen seiner Werke zusammen. Zweifellos weist Scelsis Arbeitsweise Parallelen zur elektroakustischen Musik auf. Andererseits ließ er seine besten Tonbandaufnahmen von anderen Musikern, vor allem von Vieri Tosatti (1920–1999), in Partituren übertragen. Der Klangvisionär Scelsi und der erfahrene Komponist Tosatti bildeten eine in der Musikgeschichte einmalige Arbeitsgemeinschaft, über deren Arbeitsabläufe wir kaum etwas wissen. Die wenigen erhaltenen Dokumente legen nahe, dass Scelsi Instrumentierungen vorschlug, Spielanweisungen und dynamische Angaben korrigierte und vor allem – oft mystifizierende – Werktitel erfand. Tosatti war dank seines präzisen Gehörs imstande, außerordentlich genaue Notationen zu erarbeiten. Bei größeren Besetzungen wie den Orchesterwerken musste er darüber

hinaus Lösungen entwickeln, die an die Tonbandaufnahme anknüpfen, durch diese aber nicht in jeder Einzelheit vorgegeben sind. Oft geht die Ausdifferenzierung der musikalischen Struktur über eine bloße Instrumentierung weit hinaus.

Demnach lässt sich weder die Frage, ob Scelsis „Klangskizze“ oder die Partitur als das „Werk“ zu gelten habe, noch die, welcher Anteil Scelsis und welcher Tosatti an der Entstehung der Partituren zukommt, pauschal beantworten. Die Analyse eines Werks muss aber Scelsis Originalaufnahme einbeziehen, denn diese ist die Grundlage der Partitur.⁴ Das Archiv der Fondazione Isabella Scelsi in Rom hat bereits einen großen Teil der mehr als 700 Tonbänder Scelsis digitalisiert und so ihre Erforschung möglich gemacht. Mit der vorliegenden CD werden nun erstmals zwei „Klangskizzen“ Scelsis veröffentlicht und entsprechenden Einspielungen gegenübergestellt: das Orchesterwerk *Aiôn* (1961) und das Violinkonzert *Anahit* (1965). Beide Werke beruhen auf Ondiola-Klängen. Auf diesem Instrument kann man nur einstimmig spielen, es ermöglicht aber verschiedene Registrierungen und Vibrato-Arten, Lautstärken und mikrotonale Differenzierungen. Während Scelsi zunächst auf nur einer Ondiola improvisierte und die Aufnahmen zu Werken für Blas- oder Streichinstrumente transkribieren ließ, erwarb er 1957 eine zweite Ondiola. Doch beim Spiel auf zwei Tastaturen ist es nahezu unmöglich, gleichzeitig die Registerklappen, die Kniehebel für die Dynamik und die Rädchen für mikrotonale Nuancen zu bedienen. Scelsi löste das Problem dadurch, dass er zwei oder mehr Linien nacheinander einspielte und diese dann mit zwei Tonbandgeräten übereinanderschichtete. Im „Kopfsatz“ von *Aiôn* [Track 01] ist der Einsatz weiterer Ondiola-Linien bei 0:38 (T. 11) gut zu hören.⁵ Bei 1:28 (T. 26) folgt dann ein kompletter Schnitt: In der Partitur bilden die steigenden Glissandi der Violoncelli und der 1. Posaune zwei anlaufende Tonbänder ab. Auch an weiteren Stellen kann man solche charakteristischen Glissandi hören.

In *Aiôn* mischen sich verschiedene Tendenzen in Scelsis Schaffen. So beginnt der erste Satz mit einer ausdrucksvollen Melodie, die sich um eine tonale Achse bewegt und durch einen Grundton, einen Bordun, gestützt wird. Der aufgeraute Klang entsteht durch die unterschiedliche Stimmung der Ondiola-Schichten, doch wird Mikrotonalität hier noch nicht zielgerichtet strukturell eingesetzt. Das ist jedoch – auf eine sehr einfache Art – am Anfang des zweiten Satzes der Fall [Track 02]. Er beginnt mit dem Ton *F*, der über das vierteltönig erniedrigte *Ges* zum normalen *Ges* gleitet (ab 0:45, T. 14–17 1. bzw. 3. Horn und Trompeten). Diese „Tonwanderung“ erzeugt Scelsi mit einem Rädchen, das eigentlich zum Stimmen der Ondiola gedacht ist. Der zweite Teil des Satzes beginnt dann abrupt mit energischen Repetitionen eines stark „verschmutzten“ Klangs, den Tosatti in der Partitur durch viertel-

tönige Nachbartöne unterhalb des *F* darstellt. Sieht man von einem kleinen melodischen Einsprengsel ab, haben wir eins jener „Eintonstücke“ vor uns, wie wir sie auch aus den *Quattro pezzi (su una nota sola)* für Orchester (1959) kennen.

Im dritten Satz [Track 03] wird Mikrotonalität in auffallend expressiver Weise verwendet, wobei in ruckartigen Glissandobewegungen die vierteltönigen Stufen deutlich hervortreten. Die seufzerartigen Auf- und Abwärtsbewegungen sind in der Ondiola-Aufnahme klanglich überaus präsent, sie werden in der Partitur vor allem durch den Hörner- und Posaunensatz realisiert.

Auch der letzte Satz [Track 04] ist durch expressive melodische Phrasen geprägt. Der Achsenton steigt überraschend um einen Ganzton aufwärts und rutscht ebenso überraschend wieder zum Ausgangston zurück. Durch ständige Dropouts verschlechtert sich die Aufnahmequalität am Schluss erheblich. Der dadurch bedingte perforierte Klang wird durch drei Schlaginstrumente (Gong auf einer Pauke liegend, tiefe Trommel und Ölfass) repräsentiert. Der Schluss ist in der Partitur erheblich gekürzt.

Die Instrumentierung von *Aiôn* [Tracks 05–08] verzichtet auf Violinen und Flöten, die tiefen Blechblasinstrumente sind dagegen besonders zahlreich. Neben den 6 Hörnern erzeugen 4 Posaunen, 2 Basstuben und 2 Kontrabasstuben einen mächtigen, dunklen Klang. Auch bei den solistischen Streichinstrumenten wird die tiefe Lage bevorzugt: Einer einzigen Viola stehen 4 Violoncelli und 4 Kontrabässe gegenüber. Zoltán Peskó schreibt: „Im Übrigen kann ich dem/den Kopisten von *Aiôn* meine Hochachtung aussprechen: Die Notation ist klar und präzise. [...] Die Proben waren nicht sehr schwierig, obwohl es einigen Widerstand gegen die gewünschte Interpretation gab. Scelsi kam persönlich nach Köln, und die Uraufführung von *Aiôn* am 12. Oktober 1985 war für ihn ein großer Erfolg. [...] Scelsi fühlte sich am Nachmittag schwach und verließ das Hotel nicht, aber er kam zum Konzert und wurde vom Publikum gefeiert, wie ich es nur einmal in meiner Jugend erlebt hatte, in Budapest, als der alte Strawinsky auftrat.“⁶

In einigen der folgenden Werke schichtet Scelsi immer mehr Ondiola-Linien übereinander. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist das Orchesterwerk *Hymnos* (1963) mit seinen dichten fluktuierenden Klangflächen. Die diatonische Melodik gibt Scelsi zugunsten einer „Mikromelodik“ in kleinsten Tonschritten und Glissandi auf. So wandert der Klang im dritten Satz von *Xnoybis* für Violine solo (1964) innerhalb von gut drei Minuten, ausgehend vom Ton *D*, in einer wellenförmigen Bewegung um eine kleine Terz nach oben zum *F*. Scelsi bezeichnet dieses Werk in seinen Lebenserinnerungen als

das in seiner Art radikalste Stück überhaupt. Der wandernde Klang wird auf bis zu drei Saiten der Violine gleichzeitig erzeugt. Das ist nur durch eine halsbrecherische Skordatur möglich, die den Instrumentalklang erheblich verändert. Auch notationstechnisch führt *Xnoybis* in Neuland, denn für jede Saite ist ein eigenes Notensystem vorgesehen. Zum Erfolg der Uraufführung trug der Pariser Geiger Devy Erlih (1928–2012), dem Scelsi freundschaftlich verbunden war, entscheidend bei. Für Erlih schuf Scelsi auch das Violinkonzert *Anahit* (1965) [Track 09]. Darin setzt nach einer Einleitung eine Oberstimme ein, die in der Partitur der Solovioline im Wechsel dem Orchester (vor allem den Flöten) anvertraut wird [Track 10]. Diese Oberstimme durchzieht in kleinräumiger, meist mikromelodischer Bewegung fast das ganze Stück. Im ersten Abschnitt wandert die Oberstimme zunächst vom *D* zum *F*, im zweiten von *E* bis *G* und in der Solokadenz von *Fis* zu *As*, jeweils in der zweigestrichenen Oktave (siehe das folgende Schema). Die Sequenzierung der Abschnitte bewirkt sowohl Einheitlichkeit als auch Steigerung. Nach der Kadenz werden die ersten beiden Abschnitte eine Oktave höher wiederholt.

	Einleitung	Exposition		Kadenz	Reprise		Coda	
Track [09]	0:04	0:46	3:56	6:04	7:11	8:42	9:17	10:02 10:59
Takt	1	11	70	109	127	152	163	176 188
Track [10]	0:01	0:42	4:19	6:37	8:12	9:55	10:35	11:27 12:23

Die formale Anlage mit Einleitung, Exposition, Kadenz, Reprise und Coda erfüllt die klassischen Standards der Gattung geradezu mustergültig. Die Analyse von Scelsis Tonbandaufnahmen gibt Aufschluss über ihre Genese. Auf der rechten Spur des Bands Nr. 154 ist zunächst der erste Abschnitt der Oberstimme zu hören.⁷ Es handelt sich um nichts anderes als eine dynamisch modifizierte Variante des dritten Satzes von *Xnoybis*. Der Anfangston ist in der Partitur tiefer, der Zielton etwas höher als auf dem Band. Nach einer Pause folgt der zweite Abschnitt. Er ist einen Viertelton höher als der erste, was auf geringe Geschwindigkeitsunterschiede von Scelsis Tonbandgeräten zurückzuführen sein dürfte. In der Partitur ist er höher notiert als auf dem Band, so dass sich der Ganztonabstand zum ersten Abschnitt ergibt: Tosatti „korrigiert“ Scelsis Aufnahmen mit dem Blick eines an der Tradition geschulten Profis. Die linke Tonbandspur enthält die „Begleitung“ der Oberstimme. Scelsi spielte dann beide Spuren parallel ab und nahm sie auf seinem zweiten Tonbandgerät auf. Diese Version hört man auf dem Band Nr. 177.⁸ Sie bricht vor dem Ende des zweiten Abschnitts ab. Nach einem Schnitt folgt

sofort die Reprise, die doppelt so schnell abgespielte (und damit um eine Oktave höhere) Exposition. Die Coda ist wiederum dem Band Nr. 154 entnommen, sie wird unmittelbar wiederholt. Eine weitere Kopie enthält das Band Nr. 94,⁹ sie bricht allerdings kurz vor Ende der Exposition ab. Die Fortsetzung hören wir auf dem Band Nr. 148,¹⁰ und hier ist nun auch die Solokadenz eingefügt. Sie besteht aus einem weiteren Bruchstück des dritten Satzes von *Xnoybis*, das in der Partitur um sogar zweieinhalb Halbtöne höher transponiert und so in das Sequenzschema eingepasst wird. Die Oberstimme von *Anahit* ist also, mit Ausnahme der Coda, aus dem *Xnoybis*-Material zusammengesetzt. Die improvisierten Klänge erweisen sich als bloßes Ausgangsmaterial, das Scelsi im Nachgang durch Schnitte, Schichtungen und Manipulation der Geschwindigkeit bearbeitete. Das Zusammenfügen der einzelnen Bestandteile entspricht exakt dem Wortsinn von „Komposition“, wie ihn auch Scelsi verstanden, für sich selbst aber zurückgewiesen hat. Über diese Seite seines Schaffens äußerte er sich nicht – ebenso wenig wie über seine Zusammenarbeit mit Vieri Tosatti.

Anahit wird mit einem lang ausgehaltenen Ton *B* eingeleitet. Beim Einsatz der Solovioline wird dieser durch die umgebenden Töne *G* und *D* zum G-Moll-Dreiklang ergänzt: ein ausgesprochen romantischer Aufbau, wären da nicht die irritierenden Reibungen durch Nachbartöne im Vierteltonabstand. Durch weites Vibrato, Tonrepetitionen, Triller und Tremoli gewinnt der Klang an Energie und Rauigkeit. Aus dem immer stärker vibrierenden, brodelnden Klang schälen sich weitere tonale Akkorde heraus, von denen besonders ein E-Dur-Dreiklang auffällt ([Track 09] ab 2:30, T. 43). Doch bevor sie ganz rein erklingen, trüben sie sich wieder ein: Immer bleibt eine gewissermaßen sehnsuchtsvolle Spannung erhalten. Gegen Ende des zweiten Abschnitts wechselt die Harmonik zu einem hohen mikrotonalen Cluster. In der Reprise wiederholen sich die Klänge der Exposition, nur in doppelt so schneller Abfolge und eine Oktave höher. Kurz vor Beginn der Coda wird ein *H* als Grundton etabliert ([Track 09] 9:11, T. 161). Er bildet mit der Quinte *Fis* als Oberstimme einen stabilen tonalen Rahmen, der bis zum Schluss des Stücks erhalten bleibt. In dem Quintraahmen pendelt die führende Stimme mehrfach zwischen der Terz *Dis* und der Quarte *E*, um zum Schluss in einen wohligen H-Dur-Dreiklang zu münden. Das scheint dem Maestro oder seinem „Demiurgen“ (oder beiden) wohl doch zu romantisch, um nicht zu sagen kitschig, vorgekommen zu sein. Stattdessen wandert die Solovioline vom *E* über *Fis* zum *G* (T. 183–186) und stellt damit auch den Bezug zum G-Moll-Anfang wieder her.

Verblüfft *Anahit* einerseits durch die fast neoklassische Anlage, fehlt andererseits völlig die gewohnte äußerliche Virtuosität, bewegt sich die Violinstimme doch nur in kleinsten Intervallen und Glissandi. Stattdessen wird der Violinklang extrem differenziert, denn wie in *Xnoybis* ist der gleiche Ton auf bis

zu drei Saiten gleichzeitig zu spielen. Dazu werden die Saiten auf die Töne des G-Dur-Dreiklangs gestimmt ($g-g^1-h^1-d^2$), was enorme spieltechnische Schwierigkeiten mit sich bringt. Soll dann noch auf einer Saite ohne und gleichzeitig auf einer anderen mit weitem Vibrato gespielt (siehe T. 35) oder gleichzeitig normal und auf dem Griffbrett gestrichen werden (T. 116 und 123), dürfte das nur noch annäherungsweise zu realisieren sein. *Anahit* erhielt in der Druckausgabe den Untertitel „Poème lyrique dédié à Vénus“ („Lyrisches Poem, Venus gewidmet“). Scelsi beschrieb das Werk als „kleines Konzert für Violine und Orchester in drei Sätzen, die nahtlos ineinander übergehen“.¹¹ Offensichtlich betrachtete er die Solokadenz als mittleren Satz. Auch im Uraufführungsprogramm wird *Anahit* als „concertino in three movements for violin and chamber orchestra“ bezeichnet. Das Stück wurde am 2. April 1967 in Athen während der 2nd Hellenic Week of Temporary Music von Devy Erlih, der auch den Kompositionsauftrag erteilt hatte, aus der Taufe gehoben. Er wurde vom 2nd Hellenic Week Instrumental Ensemble unter der Leitung von Stephanos Gazouelas begleitet. Im selben Konzert spielte Erlih auch *Xnoybis*.

Friedrich Jaecker

¹ Programmheft des zweiten Konzerts der Reihe „Musik der Zeit“, Köln: Westdeutscher Rundfunk, 1985.

² Zoltán Peskó, *Giacinto Scelsi. En voyage après dictée*, in: in: *Harmoniques*, n. 7, Musique et authenticité, Paris: Librairie Séguier, 1991, S. 161, französische Übersetzung von Martin Kaltenecker, zitiert nach <http://articles.ircam.fr/textes/Pesko91a/> [14.12.2023]; deutsche Übersetzung von Friedrich Jaecker.

³ Peskó, am angegebenen Ort.

⁴ Scelsi begann seine Improvisationen in den Fünfzigerjahren auf Tonband aufzunehmen.

⁵ Die Aufnahme befindet sich auf dem Tonband mit der Archiv-Signatur NMG50144-478.

⁶ Peskó, am angegebenen Ort.

⁷ Die vollständige Signatur des Bands lautet NMG50154-315. Die Schachtel des Tonbands trägt unter anderem die Aufschrift „Concerto per vlno“.

⁸ NMG50177-309. Auf die Schachtel schrieb Scelsi „pezzo per vl e piccola orchestra in parte su due bande“ („Stück für Violine und kleines Orchester, teilweise auf zwei Spuren“).

⁹ NMG50094-267. Hier schrieb Scelsi den Titel „ANAHIT“ in Großbuchstaben auf die Schachtel.

¹⁰ NMG50148-136. Die Schachtel trägt die Aufschrift „Violino Anahit“. Die Aufnahmen auf den Bändern Nr. 94 und Nr. 148 überlappen sich um etwa 15 Sekunden (Partitur T. 88–91). Sie wurden auf der vorliegenden CD zu einer Aufnahme zusammengefügt. Der Schnitt befindet sich bei 4:57.

¹¹ Giacinto Scelsi, *Die Magie des Klangs*. Gesammelte Schriften, herausgegeben von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte, Bd. 2, S. 786–787.

The Isabella Scelsi Foundation promotes the production of contemporary music in a wide-ranging and structured manner, with particular attention to the work of its founder, Giacinto Scelsi.

In this vein, the Scelsi Collection series has been created, in close collaboration with the Stradivarius label, which features the Maestro's works performed by great musicians and renowned vocal and instrumental ensembles.

The CD we present here is the most extraordinary that one can imagine, in the true sense of the word: in fact, it documents and bears witness to Giacinto Scelsi's unique creative process. The project, conceived under the presidency of Prof. Irmela Heimbächer and edited by composer and musicologist Friedrich Jaeger, presents the heart of Scelsi's universe, with two recordings of the composer's improvisations, which generated the pieces that would take shape in the subsequent process of 'materialization', alongside the relative 'musical products', with performances of the highest caliber. Giacinto Scelsi's 'mystery' is thus, for once, unveiled, along its innermost path! The CD is a unique accomplishment, created as an example, in order to allow everyone - musicians, scholars, and enthusiasts - to have an insight into the extraordinary epiphany that was renewed in Scelsi with each of his pieces and gave rise to works considered among the greatest masterpieces of late 20th-century music.

Gianni Trovalusci
President Isabella Scelsi Foundation

“F

or Brahma one day spans 367,000 earth years. Suppose the four episodes were to occupy one of his days completely, then each part would last about 90,000 years. I imagine the audience would find that very long, especially four such parts. So, I've decided to reduce the length of the episodes to about 7 minutes each and all four together to 19 minutes of our earthly time. I hope it will be bearable that way. However, if you want, you can imagine the events very well in their actual cosmic duration.” This text is how Giacinto Scelsi (1905–1988) introduced his orchestral work *Aiôn, Four episodes in a day of Brahma* (1961) when it was premiered by the Cologne Radio Symphony Orchestra in 1985.¹ The conductor of the concert, Zoltán Peskó, had at the time never heard a work by Scelsi before. Looking back, he writes: “Somewhat skeptically, I asked for the sheet music to be sent to me, the quality of which ultimately impressed me.”² A few weeks later, he visited the composer at his home in Rome. “The concrete answers to my questions about *Aiôn* began with us listening to an old magnetic tape that the composer himself had recorded with two ondiolas. This obsolete electric instrument, a further development of the Ondes Martenot, had become the center of Scelsi's work in the last thirty years of his life. With its ability to realize subtle micro-intervals, glissandi, and abrupt or continuous dynamic changes, the ondiola enabled him to record sketches for his compositions. On old, once extremely expensive tape recorders, he played me one of these sketches for *Aiôn*, which although not always perfectly recorded in fact already contained the structure and the most essential elements of the work. I was amazed, however, that he was so keen to that I hear this tape: I had brought the score with me, which was enough to clarify my questions. Today it seems to me that it was not the score, but this sound sketch, which basically represented his true creation, born in pain.”³ Was Peskó right with this assessment? Scelsi also played his tape recordings to other visitors, and not just musicians. He also transferred his recordings to other tapes several times, thus compiling extensive collections of his works. There is no doubt that Scelsi's way of working has parallels with electroacoustic music. On the other hand, he had his best tape recordings transferred into scores by other musicians, above all Vieri Tosatti (1920–1999). The sound visionary Scelsi and the experienced composer Tosatti formed a unique working partnership in the history of music, about whose working processes we know very little. The few surviving documents suggest that Scelsi suggested instrumentation, corrected playing instructions and dynamic indications and, above all, invented – often mystical inspiration – work titles. Thanks to his precise ear, Tosatti was able to produce extraordinarily accurate notations. For larger ensembles such as the orchestral works, he also had to develop solutions that were based on the tape recording, but which were not predetermined by it in every detail. The realization of the musical structure often goes far beyond mere instrumentation.

Accordingly, neither the question of whether Scelsi's “sound sketch” or the score should be regarded as the “work”, nor the question of what part Scelsi and what part Tosatti played in the creation of the scores,

can be answered in general terms. However, the analysis of a work must include Scelsi's original recording, as this is the basis of the score.⁴ The Historical Archive of the Fondazione Isabella Scelsi in Rome has already digitized a large part of Scelsi's more than 700 tapes, thus opening the door to research on these recordings. This CD marks the first time that two of Scelsi's "sound sketches" are released alongside the corresponding recordings of the instrumental works: the orchestral work *Aiôn* (1961) and the violin concerto *Anahit* (1965). Both works are based on ondiola sounds. This instrument can only play one voice at a time, but it allows different registrations, types of vibrato, and volumes, as well as microtonal differentiations. While Scelsi initially improvised on just one ondiola and had the recordings transcribed into works for wind or string instruments, he acquired a second ondiola in 1957. However, when playing on two keyboards, it is almost impossible to operate the register keys, the knee levers for the dynamics, and the wheels for microtonal nuances at the same time. Scelsi solved this problem by recording two or more lines one after the other and then layering them using two tape recorders. In the first movement of *Aiôn* [track 01], the use of additional ondiola lines can be clearly heard at 0:38 (m. 11).⁵ A hard cut then follows at 1:28 (m. 26): In the score, the rising glissandi of the violoncellos and 1st trombone depict two reel-to-reel tapes starting up. Such characteristic glissandi can also be heard in other passages.

Aiôn blends various tendencies present throughout Scelsi's oeuvre. The first movement begins with an expressive melody that moves around a tonal axis and is supported by a fundamental note, a drone. The roughness of the sound is created by the different tuning of the ondiola layers, but microtonality is not yet used in a targeted structural way here. However, this is the case – in a very simple way – at the beginning of the second movement [track 02]. It begins with the note *F*, which glissandos from *C* $\frac{3}{4}$ flat to the normal *C* flat (from 0:45, mm. 14–17 1st and 3rd horns and trumpets). Scelsi creates this "wandering sound" with a wheel that is actually intended for tuning the ondiola. The second part of the movement then begins abruptly with energetic repetitions of a heavily "muddied" sound, which Tosatti realizes in the score with quartertone neighboring notes below *F*. Apart from a small melodic interjection, we have before us one of Scelsi's "one-note pieces" as we know them from the *Quattro pezzi (su una nota sola)* for orchestra (1959).

In the third movement [track 03], microtonality is used in a strikingly expressive manner, with the quartertone steps clearly coming to the fore in jerky glissando movements. The sigh-like upward and downward movements are omnipresent in the sound of the ondiola recording and are realized in the score primarily by the horn and trombone sections.

The last movement [track 04] is also characterized by expressive melodic phrases. The central tone rises surprisingly by a whole tone and slides back to the starting tone just as surprisingly. The recording quality deteriorates considerably at the end due to constant dropouts. The resulting perforated sound is repre-

sented by three percussion instruments (gong lying on a timpani, low drum, and oil drum). The ending is considerably shortened in the score.

The instrumentation of *Aiôn* [tracks 05–08] does without violins and flutes, but the low brass instruments are particularly numerous. In addition to the 6 horns, Scelsi also employs 4 trombones, 2 bass tubas, and 2 contrabass tubas produce a powerful, dark sound. The low register is also preferred for the solo string instruments: a single viola is pitted against 4 violoncellos and 4 double basses. Zoltán Peskó writes: “Incidentally, I can express my respect for the copyist(s) of *Aiôn*: The notation is clear and precise. [...] The rehearsals were not very difficult, although there was some resistance to the desired interpretation. Scelsi came to Cologne in person, and the premiere of *Aiôn* on October 12, 1985 was a great success for him. [...] Scelsi felt weak in the afternoon and did not leave the hotel, but he came to the concert and was celebrated by the audience in a way I had only experienced once in my youth, in Budapest, when the aged Stravinsky performed.”⁶

	Introduction		Exposition		Cadenza		Recapitulation		Coda	
Track [09]	0:04	0:46	3:56	6:04	7:11	8:42	9:17	10:02	10:59	
Measure	1	11	70	109	127	152	163	176	188	
Track [10]	0:01	0:42	4:19	6:37	8:12	9:55	10:35	11:27	12:23	

In some of his subsequent works, Scelsi layered more and more Ondiola lines on top of each other. A highlight of this development is the orchestral work *Hymnos* (1963) with its dense, fluctuating sound surfaces. Scelsi abandons diatonic melody in favor of a “micromelodic” approach exploring the smallest scale steps and glissandi. In the third movement of *Xnoybis* for solo violin (1964), for example, the sound moves upwards by a minor third from the note *D* to *F* in an undulating movement over a good three minutes. In his memoirs, Scelsi describes this work as the most radical piece of its kind. The wandering sound is produced on up to three strings of the violin simultaneously. This is only possible due to an extreme scordatura, which changes the instrumental sound considerably. *Xnoybis* also breaks new ground in terms of notation, as a separate staff is provided for each string. The Parisian violinist Devy Erlih (1928–2012), who Scelsi was on friendly terms with, made a decisive contribution to the success of the premiere. Scelsi also wrote the violin concerto *Anahit* (1965) [track 09] for Erlih. In it, after an introduction, an upper voice begins, which in the score is entrusted to the solo violin in alternation with the orchestra (especially the flutes) [track 10]. This upper voice runs through almost the entire piece in a series of small-scale, mostly micromelodic movement. In the first section, the upper voice first moves from *D* to *F*, in the second from *E* to *G* and in the solo cadenza from *F sharp* to *A flat* (see the following diagram). The sequencing of the sections creates both

uniformity and augmentation. After the cadence, the first two sections are repeated an octave higher.

The formal structure with introduction, exposition, cadenza, recapitulation, and coda satisfies the classical standards of the genre in an exemplary manner. An analysis of Scelsi's tape recordings sheds light on its genesis. The first section of the upper voice can be heard on the right track of tape no. 154.⁷ It is nothing more than a dynamically modified variant of the third movement of *Xnoybis*. The opening note is lower in the score, the final note slightly higher than on the tape. After a pause, the second section follows. It is a quarter tone higher than the first, which is probably due to slight differences in the speed of Scelsi's tape recorders. It is notated higher in the score than on the tape, resulting in a whole tone difference to the first section: Tosatti "corrects" Scelsi's recordings with the eye of a professional trained in tradition. The left tape track contains the "accompaniment" of the upper voice. Scelsi then played both tracks in parallel and recorded them on his second tape recorder. This version can be heard on tape no. 177.⁸ It breaks off before the end of the second section. After a cut, the recapitulation follows immediately: the exposition played twice as fast (and therefore an octave higher). The coda is again taken from tape no. 154 and is repeated immediately. Another copy can be found on tape no. 94,⁹ but it breaks off shortly before the end of the exposition. We hear the continuation on tape no. 148,¹⁰ and the solo cadenza is now also inserted here. It consists of a further fragment of the third movement of *Xnoybis*, which is transposed two and a half semitones higher in the score and thus fits into the sequence structure. With the exception of the coda, the upper voice of *Anahit* is derived from the *Xnoybis* material. The improvised sounds prove to be merely the raw material, which Scelsi subsequently reworked by cutting, layering, and manipulating the speed. The assembly of the individual components corresponds exactly to the literal meaning of "composition", as Scelsi also understood it, but which he claimed to reject for himself. He did not comment on this aspect of his work – nor on his collaboration with Vieri Tosatti.

Anahit is introduced with a long, sustained *B flat*. When the solo violin enters, the texture is expanded to include the notes *G* and *D* to form a *G* minor triad: a decidedly romantic structure, were it not for the beatings caused by neighboring quartertones that cloud this unabashedly tonal sonority. Wide vibrato, repeated notes, trills, and tremolos imbue the sound with energy and roughness. Further tonal chords emerge from the increasingly vibrating, bubbling sound, of these an *E* major triad is particularly striking ([Track 09] from 2:30, m. 43). But before they can resonate in a completely pure form, they become cloudy again: a kind of yearning tension always remains. Towards the end of the second section, the harmony changes to a high microtonal cluster. In the recapitulation, the sonorities of the exposition are repeated, only in a sequence twice as fast and an octave higher. Shortly before the beginning of the coda, a *B* is established as the root note ([Track 09] 9:11, m. 161). Together with the *F sharp* a perfect fifth above in the upper voice, it forms a stable tonal framework that is maintained until the end of the piece. Within

this frame of a perfect fifth, the main voice oscillates several times between the third *D sharp* and the fourth *E* ending on a pleasant B major triad. This seems to have been too romantic, not to say kitschy, for the maestro or his “demiurge” (or both). Instead, the solo violin moves from *E* via *F sharp* to *G* (mm. 183–186) and thus re-establishes the link to the G minor beginning of the piece.

While *Anahit*'s almost neoclassical structure is astonishing, it completely lacks the usual outward virtuosity, as the violin part only moves in the smallest intervals and glissandi. Instead, the violin sound is extremely differentiated because, as in *Xnoybis*, the same note can be played on up to three strings simultaneously. The strings are tuned to the notes of the G major triad (*G3–G4–B4–D5*), which presents enormous technical difficulties. If one string is to be played without vibrato and another with wide vibrato at the same time (see m. 35) or bowed normally and *sul tasto* at the same time (m. 116 and m. 123), this can only be realized approximately. In the printed edition, *Anahit* was given the subtitle “Poème lyrique dédié à Vénus” (Lyric poem dedicated to Venus). Scelsi described the work as a “small concerto for violin and orchestra in three movements that flow seamlessly into one another.”¹¹ He obviously regarded the solo cadenza as the middle movement. *Anahit* was also described in the premiere program as a “concertino in three movements for violin and chamber orchestra.” The piece was premiered on April 2, 1967 in Athens during the 2nd Hellenic Week of Temporary Music by Devy Erlih, who had also commissioned the composition. He was accompanied by the 2nd Hellenic Week Instrumental Ensemble under the baton of Stephanos Gazouelas. Erlih also played *Xnoybis* at the same concert.

Friedrich Jaeger

English Translation by Carter Williams

¹ Program booklet for the second concert of the series “Musik der Zeit”, Cologne: Westdeutscher Rundfunk, 1985.

² Zoltán Peskó, *Giacinto Scelsi. En voyage après dictée*, in: *InHarmoniques*, n. 7, Musique et authenticité, Paris: Librairie Séguier, 1991, p. 161, French translation by Martin Kaltenecker, cited from <http://articles.ircam.fr/textes/Pesk091a/> [2023, December 14].

³ Peskó, *ibid.*

⁴ Scelsi began recording his improvisations on tape in the 1950s.

⁵ The recording can be found on the tape with the archive catalogue number NMG50144-478.

⁶ Peskó, *ibid.*

⁷ The complete catalogue number of the tape is NMG50154-315. The tape's box bears the inscription “Concerto per vlno”, among other entries.

⁸ NMG50177-309: on the box Scelsi wrote “pezzo per vl e piccola orchestra in parte su due bande” (“Piece for violin and small orchestra, partly on two tracks”).

⁹ NMG50094-267, where Scelsi wrote the title “ANAHT” in capital letters on the box.

¹⁰ NMG50148-136 The box bears the inscription “Violino Anahit”. The recordings on tapes no. 94 and no. 148 overlap by about 15 seconds (score mm. 88–91). They have been edited together into one recording on this CD. The cut is at 4:57

¹¹ Giacinto Scelsi, *Die Magie des Klangs: Gesammelte Schriften*, edited by Friedrich Jaeger, Cologne: MusikTexte, vol. 2, pp. 786–787.



Zoltán Peskó è nato a Budapest nel 1937. Ha studiato composizione con Goffredo Petrassi e direzione d'orchestra con Sergiu Celibidache. La sua carriera come direttore d'opera inizia nel 1970 alla Scala di Milano e lo porta a Lisbona, passando per Bologna, Venezia e Berlino. Ha eseguito numerose opere contemporanee con l'Orchestra Sinfonica della RAI, l'Orchestra Sinfonica della BBC e l'Orchestra del Concertgebouw. Peskó è morto nella sua città natale, Budapest, nel 2020.

Zoltán Peskó wurde 1937 in Budapest geboren und studierte Komposition bei Goffredo Petrassi und Dirigieren bei Sergiu Celibidache. Seine Karriere als Operndirigent begann 1970 an der Mailänder Scala und führte ihn über Bologna, Venedig und Berlin nach Lissabon. Mit dem Sinfonieorchester der RAI, dem BBC Symphony Orchestra und dem Concertgebouw-Orchester führte er zahlreiche zeitgenössische Werke auf. Peskó starb 2020 in seiner Heimatstadt Budapest.

Zoltán Peskó was born in Budapest in 1937 and studied composition with Goffredo Petrassi and conducting with Sergiu Celibidache. His career as an opera conductor began in 1970 at La Scala in Milan and led him via Bologna, Venice, and Berlin to Lisbon. He performed numerous contemporary works with the RAI Symphony Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, and the Concertgebouw Orchestra. Peskó died in his hometown of Budapest in 2020.



Annette Bik è nata in Austria nel 1962. Ha studiato al Mozarteum di Salisburgo, è stata membro del Quartetto Hagen dal 1982 al 1988 e ha tenuto concerti con Gidon Kremer, il Concentus Musicus Vienna e la Chamber Orchestra of Europe. È membro fondatore del Klangforum Wien, con il quale si esibisce a livello internazionale come solista, musicista da camera e in ensemble. Annette Bik insegna tecniche esecutive della musica contemporanea all'Università di Musica e Arti dello Spettacolo di Vienna.

Annette Bik wurde 1962 in Österreich geboren. Sie studierte am Mozarteum in Salzburg, war 1982–1988 Mitglied des Hagen-Quartetts und konzertierte mit Gidon Kremer, dem Concentus Musicus Wien und dem Chamber Orchestra of Europe. Sie ist Gründungsmitglied des Klangforums Wien, mit dem sie international als Solistin und Kammermusikerin sowie im Ensemble gastiert. Annette Bik lehrt Spieltechniken der zeitgenössischen Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Annette Bik was born in Austria in 1962. She studied at the Mozarteum in Salzburg, was a member of the Hagen Quartet from 1982 – 1988 and performed with Gidon Kremer, Concentus Musicus Wien, and the Chamber Orchestra of Europe. She is a founding member of Klangforum Wien, with whom she performs internationally as a soloist and chamber musician as well as in large ensemble formations. Annette Bik teaches contemporary music playing techniques at the University of Music and Performing Arts Vienna.



Robert HP Platz è nato a Baden-Baden nel 1951. Ha studiato teoria musicale, pianoforte e direzione d'orchestra a Friburgo in Brisgovia. Nel 1980 fonda l'Ensemble Köln, con il quale nel 1986 esegue in prima assoluta *I presagi* di Giacinto Scelsi. Come direttore ospite, Platz ha diretto l'Ensemble Modern, l'Orchestra sinfonica della Radio della Germania occidentale e l'Orchestra sinfonica di Baden-Baden e Friburgo della Südwestrundfunk. Dal 2013 Platz è professore di composizione e dirige l'Ensemble di Nuova Musica al Conservatorio di Würzburg.

Robert HP Platz wurde 1951 in Baden-Baden geboren. Er studierte in Freiburg im Breisgau Musiktheorie, Klavier und Dirigieren. Im Jahr 1980 gründete er das Ensemble Köln, mit dem er 1986 *I presagi* von Giacinto Scelsi uraufführte. Als Gastdirigent leitete Platz das Ensemble Modern, das Rundfunk-Sinfonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunks und das Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg des Südwestrundfunks. Seit 2013 ist Platz Professor für Komposition und leitet das Ensemble für Neue Musik der Hochschule für Musik Würzburg.

Robert HP Platz was born in Baden-Baden in 1951. He studied music theory, piano, and conducting in Freiburg im Breisgau. In 1980, he founded the Ensemble Köln, with which he premiered *I presagi* by Giacinto Scelsi in 1986. As a guest conductor, Platz has conducted the Ensemble Modern, the West German Radio Symphony Orchestra and the Baden-Baden and Freiburg Symphony Orchestra of the Southwest German Radio. Platz has been a professor of composition and director of the Ensemble for New Music at the Würzburg University of Music since 2013.



Scatola del nastro NMGS0144-478

Archivio Storico Fondazione Isabella Scelsi. Fondo Giacinto Scelsi

Foto: Fondazione Isabella Scelsi. Tutti i diritti riservati