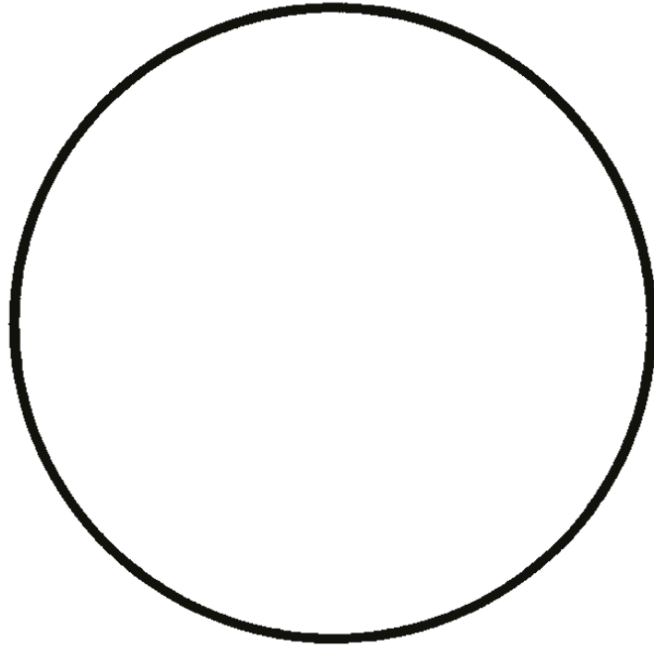


GIACINTO SCELSI

Works for violin and for viola

Marco Fusi

KAIROS



Grant Leeb

Giacinto Scelsi (1905–1988)

	Coelocanth (1955)	
1	I	03:39
2	II	04:09
3	III	04:51
	Three Studies pour alto solo (1956)	
4	I	03:49
5	II	04:53
6	III	03:07
	Divertimento n° 2 pour violon solo (1954)	
7	I	02:17
8	II	03:05
9	III	01:33
10	IV	02:35
	Divertimento n° 3 pour violon solo (1955)	
11	I	02:27
12	II	02:56
13	III	01:33
14	IV	02:17
	Divertimento n° 4 pour violon solo (1955)	
15	I	04:25
16	II	03:13
17	III	04:13
18	IV	05:07
	TT	60:44

Marco Fusi, violin & viola

The Ritual of the Fingers

The Tactile Experience of Scelsi's Music

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Rome, 1988) is one of the most original Italian composers of the twentieth century. Musician and poet of aristocratic descent, Scelsi spent his childhood in his family's castle, in Valva, where he received "un'educazione medievale" in which he recalls "scherma, scacchi, latino",¹ and developed an early attraction towards improvisation on the piano. "De l'age de trois ans et demi, j'ai commencé à improvisers au piano. [...] je ne savais pas du tout ce que je faisais. J'étais en transe, hors de moi".² After the Second World War, Scelsi decided to settle in the city of Rome, in an apartment overlooking the Roman forum. "Rome marque la frontière entre l'Orient et l'Occident. Au sud de Rome, l'Orient commence et, au nord de Rome, l'Occident commence. Cette frontière traverse très précisément le forum romain. Là est ma maison, ce qui explique ma vie et ma musique".³ The symbolic choice of Rome as his

home represented Scelsi's own cultural, artistic and spiritual interests. His fascination for Eastern philosophies, Yoga and Zen meditation are combined with a insightful knowledge of Christian, Greek, Egyptian and Mesopotamian mythologies; the Scelsi's library and collection of recordings displays his cultural interests, his curiosity and openness to the intricacies of the mind and his lifelong quest for a dialogue between different expressions of human spirituality. Scelsi's Roman flat is his private hermitage, where he leads a reserved life of studies and meditation, seeking contact and communion with superior entities. The mystical and spiritual afflatus that inspires many aspects of Scelsi's life was also the initial spark of his creative processes, which for him represented a privileged moment of communication with higher beings. Scelsi's musical and poetic works are permeated by a spiritual aura and a constant search for the divine.

The creative act is, for Scelsi, a moment of possession by the divine. Scelsi's role is that of an intermediary, a medium who enables god-like entities to communicate with the earthly world, manifesting themselves through sonorous phenomena. "...je suis un intermédiaire seulement. [...] Les choses arrivent au moment voulu, au moment où c'est nécessaire qu'elles soient entendues ou pas. Tout est

-
- 1 "A medieval education", "fencing, chess, Latin". Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, Arles, Actes Sud, 2006, pg. 24.
 - 2 "From the age of three and a half, I started to improvise on the piano. [...] I had no idea what I was doing. I was in a trance, outside of myself". Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 64.
 - 3 "Rome marks the border between East and West. To the south of Rome, the East begins and to the north of Rome, the West begins. This border cuts straight through the Roman Forum. That is where my home is, which explains my life and my music". Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 36.

prévu là-haut, ça ne depends pas d'ici".⁴ Scelsi, in a state of trance, allows himself be possessed by these entities and improvises on his keyboard in "un état d'inspiration [...] qui n'a besoin de rien d'autre".⁵ To preserve the sonic results of these moments of possession, Scelsi records his sessions on magnetic tapes. Once the connection with the divine is exhausted and the finished performance documented on tape, Scelsi considers his creative function fulfilled, and entrusts an assistant with the task of transcribing the tapes into traditional Western classical musical notation. The opportunity to listen to these tapes, currently preserved in the archives of the Scelsi Foundation in Rome, is highly revealing of the unique qualities of Scelsi's improvisations. Listening to the tapes also offers significant elements for identifying different periods in Scelsi's creative trajectory, reflecting strongly the influence each musical instrument had during the improvisations.

Scelsi's first creative phase is heavily inspired by the piano, which is intended as both the source and final designation of the creative act. The works of this period are derived from recordings of improvisations which were performed on the piano, and they are intended for

transcription into works for piano. The vast majority of his opus for piano solo belongs to this creative season and is characterised by a great technical virtuosity, timbral experimentation, and exhaustive exploration of the technical and expressive possibilities of the piano.⁶

The second Scelsian creative season is shaped by the introduction of a new musical instrument, replacing his attachment to the piano: the ondiola.⁷ This forerunner of the modern synthesizer is an electric instrument, presenting a performance interface composed of a keyboard (piano-like); a series of switches, functional to modify the sound-colour; a lever, connected to the lower side of the instrument and operated through the action of the performer's left knee, which controls the output volume; two wheels on either sides of the instrument's box, allowing for microtonal alteration of each note. The ondiola presents Scelsi with two significant technical innovations: the ability to sustain sounds in time (as opposed to the natural decay of piano, the ondiola holds sound until the keys are released) and the impossibility of executing more than one sound at the same time (due to its design, the ondiola is a monodic instrument). In this second

creative phase, Scelsi approaches the ondiola's keyboard with a performance style very close to his previous piano technique. The recorded improvisations from this period show an extensive use of fast and virtuosic figurations, alternated with moments of static held pitches. In these occasional moments of stillness, Scelsi begins to explore the possibilities of sound modification via the instrument's registers. Despite the similarities in Scelsi's performing approach, the introduction of the ondiola produces significant differences in the resulting materials. On the one hand, the possibility of delivering sustained sounds reveals to Scelsi entirely new areas of research

4 "...I'm only an intermediary. [...] Things arrive at the right moment, the moment in which it is necessary that they be heard or not. Everything is foreseen up there, it doesn't depend on down here". Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 69.

5 "a state of inspiration [...] that has need of nothing else". Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 69.

6 Works belonging to this creative period are, among others, *Preludi, Suites* and *Sonate per pianoforte*, the *Cinque Incantesimi*, the *Quatre illustrations sur la Métamorphose de Vishnu, Hispania*.

7 For further information on the Ondiola, see Carboni Fabio, "Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola". *i suoni, le onde...* No. 13 (2004), pp. 12-13.

and expression, operating over volume, timbre and pitch; on the other hand, the construction features of the ondiola, its light and nimble keyboard with small and not-weighted keys, allows exploration in extreme virtuosities of clarity, articulation and speed. These new instrumental resources characterise the Scelsian improvisations of this period, in which one frequently finds instances of meditative stasis abruptly juxtaposed with episodes of digital frenzy, virtuosic acrobatic passages which test the limits of performers' physical possibilities. The use of the ondiola direct Scelsi's improvisations towards more abstract conceptions, in which the instrumental designation do not appear to be predetermined.

The instrumental designation of most improvisations of the first period were straightforward: created on the piano, they were transcribed into works for solo piano. In this second creative season, the material produced by Scelsi is instead, open to multiple instrumental designations. In most cases, the improvisations are transcribed for monodic instruments, capable of supporting sounds and modifying timbre and sound volume at any given time. For some of the improvisations, the instrumental designation has changed over

the years: this is the case for the tapes for the *Divertimento N° 4 pour violon*, initially transcribed into *Ixion*, a work in five movements for clarinet solo.⁸ From this period we are granted a significant part of Scelsian works for solo instruments, including the *Tre studi per clarinetto in Eb*, *Pwyll* and *Quays* for flute, the *Quatre pieces pour trompette solo*, *Preghiera per un'ombra* for solo clarinet. This improvisational season is also responsible for the works featured in this album, improvised on the ondiola around the mid-50s.

In his third creative period, Scelsi distances himself from instrumental virtuosity and the frantic approach of his previous improvisations, focusing instead on the exploration of single sounds of microscopic fluctuations, operated by means of microtonal pitch modification and colour variations. To this period we ascribe most of his compositions based on single notes, such as *Xnoybis*, the *Trio à cordes*, *Manto* for singing viola, the large orchestra works, and the last three string quartets. During this phase, Scelsi adds a further resource to his creative process: the possibility to further develop the recorded material *a posteriori*, with transposition, slowdown, retrogradation, time stretching. In the

practice of this last creative period, Scelsi starts a dialogue between his own recorded tapes and additional sessions of live improvisation. A first improvisation is recorded on tape, then played back as a support for a subsequent second improvisation. The result of this overlapping is then in turn documented in a second recording, featuring both improvisations, which is then used as a base for further superimposition or, if deemed to be complete, delivered to his assistants for a transcription in traditional notation. The vast majority of the compositions from this period are the result of a stratification of improvisations, a continuous elaboration and overlaying of materials. In doing so Scelsi aimed to explore “la réelle dimension sphérique du son”,⁹ striving to get closer to its beating centre, “le premiere mouvement de L'Immobile”.¹⁰

8 Giacinto Scelsi, *Ixion per clarinetto solo*. Edizioni dell'Autore, Copyright 1959 by Giacinto Scelsi (Rome).

9 “The true spherical dimension of sound”. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 126.

10 “The first movement of The Motionless”. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 128.

Researching the works featured in this album, I had the opportunity to compare their printed scores, as published by Salabert (which are transcription made by Scelsi's assistants) with the corresponding original recordings by Scelsi. Scelsi's improvisations reflect very high degrees of interplay with the instrument, an exploration of all its resources and an exploitation of all of its technical capabilities. In the most virtuosic moments, there is a perceivable performance frenzy, an almost spasmodic deployment of increasingly fast instrumental gestures and figures, an obsessiveness in the exploration and continuous variation over groups of pitches and rhythms. The state of possession that Scelsi sought in his improvisational transcendence is clearly perceivable here. His furious wandering across the whole range of the keyboard is reminiscent of mystical dances, and the hectic movement of his fingers is both a physical manifestation of his possession and renewed stimulus for his trance. In this state of transcendence, it is the possibilities and resources of the ondiola that guide Scelsi, suggesting to his hands new figurations and choreographies as they dance over the keys; his fingers, reacting to the ondiola in an instinctive dialogue, running in a multitude of directions,

touching new sound horizons and mental states. The intensity of Scelsi's symbiosis with the ondiola reverberates in these improvisations.

When analysing the transcriptions made by Scelsi's assistants which were subsequently published, I found substantial weaknesses. The quality of the literal transcription (length and pitch of each note and overall dynamics levels) seems appropriate but the fundamental element of exploration in the instrument's possibilities, so essential and tangible in Scelsi's improvisations, are not conveyed by these scores. The instrumental approach that characterises these printed versions is in line with performance habits belonging to early twentieth century repertoire; evoking a performing style close to that of Eugène Ysaÿe's sonatas or Max Reger's suites. This specific interpretative style, typical of the late Romantic period is normally associated with specific performance concepts of expressiveness, phrasing, sound quality, vibrato and bowing techniques. A performer approaching the printed scores of the pieces contained in this CD would hardly be able to relate to the original improvisations. The Scelsian trance is lost through the notated score. "Il restera le partitions,

malheureusement. Elles vont être jouées. La plupart du temps, elles seront mal jouées. D'Ailleur jen'aurais jamais dû écrire ça. Oui, je peux aussi les détruire. Mais ce serait difficile de brûler l'immeuble de Salabert. Chacun sa vérité".¹¹

Following these observations and findings, I resolved to distance myself from the printed scores and to ground my interpretation on the original recordings,¹² seeking new interpretative perspectives through experiences with Scelsian artefacts. The first part of my research was devoted to the investigation of the ondiola. Scelsi's original instruments, on display at the Scelsi Foundation, have recently been restored and made accessible to scholars. In the course of several

11 "The scores will remain, unfortunately. They will be played. Most of the time they will be played badly. Anyway I should never have written them. Yes, I could also destroy them. But it would be difficult to burn down Salabert's offices. To each his own truth". Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 70.

12 As a result of Friedrich Jaecker's valuable work, the original improvisations of many works have been identified; for more information, please refer to Friedrich Jaecker, *Die Tonbänder von Giacinto Scelsi. Giacinto Scelsis Tape Archive*, Privatdruck, Köln, 2018.

sessions, I had the rare chance to extensively explore its technical and creative potential, spending several hours engaging in solitary improvisation, guided by the memory of Scelsi's tapes and by the physicality of the keyboard. This encounter with the ondiola's peculiar sonic palette, rich in microtonal variations, transient attacks, combinations of registers, dynamics and vibrato effects, inspired my own imagination as an instrumentalist, encouraging me to imagine a violin or a viola reproducing and transforming based on these sounds. While discovering the virtuosic possibilities of the ondiola, physically experiencing the frantic impulse I recalled from the Scelsian tapes, I started to develop my own understanding of how to trigger a similar state of instrumental possession while playing my violin or viola.

After receiving a copy of the tapes, I had the possibility to thoroughly examine the original improvisations. By using dedicated software and applications created *ad hoc* for this purpose,¹³ I designed and produced specific materials for performance, consisting of descriptive transcriptions of the original tapes in precise details: parameters such as pitch (down to the eighths of a tone), duration (represented in spatial

notation) and dynamics (expressed via the inclusion of waveform in the note beams) are expressed for each note. The production of these descriptive transcriptions did not require creative engagement at any point, as they were achieved through processes of automated analysis and subsequent notation, whose goal is to remove any possible unwanted artistic and aesthetic influence on the final outcome. The transcription is a straightforward description of the content of the original recording, rendered with a high degree of definition and accuracy. The material produced in this way does not contain, in itself, an instrumental imprinting, nor a specific instrumental designation. This process to extract a descriptive transcription from the tapes, provided me with raw and unaltered performing material, a white canvas, on which I was then able to draw an instrumental approach consistent with the sensations, experiences and technical understanding I developed through my acquaintance with Scelsi's ondiola.

This neutral material has been a major contributor to the development of my instrumental interpretation, which I have pursued through a strategy similar to Scelsi's one. The development of un-

conventional instrumental techniques, unusual bowings and fingerings, functional to specific sound results, expanded my non-traditional performative possibilities on the violin and the viola. By moving away from familiar performance practices and modes of expression, distancing myself from instrumental habits, my mindset approached a state of instinctual reactivity which is most often experienced in improvisation sessions. The performance is thus brought closer to its original nature, triggering in the mind and body of the performer a state of frantic passivity, possessed by sounds, trapped in fingertips that are constantly forced to move.

Marco Fusi

¹³ In collaboration with Dr. Christopher Trapani whose generous assistance with this part of the project has been essential.

Divertimento n° 4

pour violon solo

- 1 -

Giacinto Scelsi
(transcription Marco Fusci)

0:05

0:10

0:15

0:20

0:25

0:30

0:35

Giacinto Scelsi

The composer and author was born in La Spezia (Italy) in 1905. He took composition classes in Rome, Geneva and Vienna, where he studied with one of Arnold Schoenberg's disciples; after some years of travelling, he decided in 1952 to settle down in Rome. In his early works, Scelsi followed the imperatives of neo-classicism, whereas later he turned to twelve-tone music and the oeuvre of Alexander Skrjabin. However, his most important compositions are those written in and after the 1950s at the end of a severe psychological crisis. In these pieces, he developed a very individual concept of musical expression essentially influenced by his studies of oriental philosophies. Rhythm and interrelations between individual tones retreated to the background whereas his creative energy concentrated entirely on the universe of tone and sound. Scelsi's preference for microintervals led him to favour the strings and the human voice in his works. In 1988, Giacinto Scelsi died in Rome.



Marco Fusi

for violin and for viola; John Cage, Freeman Etudes; Scelsi Collection Vol. 7), Col Legno, Geiger Grammofon.

Marco also plays viola d'amore, commissioning new pieces and collaborating with composers to promote and expand existing repertoire for the instrument.

A strong advocate and educator of contemporary music, he lectures and workshops at Columbia University, University of California – Berkeley, Basel

Musikhochschule, New York University, Boston University, Royal Danish Academy of Music – Copenhagen, Cité de la Musique et de la Danse – Strasbourg, University of Chicago.

Marco teaches Contemporary Chamber Music at the Milano conservatory G. Verdi and is a doctoral researcher at the Royal Conservatoire of Antwerp, within the docARTES programme of the Orpheus Institute.

marcofusi.net

Marco Fusi is a violinist/violist, and a passionate advocate for the music of our time.

Among many collaborations with emerging and established composers, he has premiered works by Billone, Sciarrino, Scelsi, Cendo and Ferneyhough. Marco has performed with Pierre Boulez, Lorin Maazel, Alan Gilbert, Beat Furrer, David Robertson, and frequently plays with leading contemporary ensembles including Klangforum Wien, MusikFabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea, Interface (Frankfurt), Phoenix (Basel) and Handwerk (Köln).

Marco records for KAIROS (Pierluigi Billone – *ITI. KE. MI/Equilibrio. Cerchio*), Stradivarius (Salvatore Sciarrino *Works*



Das Ritual der Finger

Die taktile Erfahrung von Scelsis Musik

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Rom, 1988) ist einer der urtypischen italienischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Als Musiker und Dichter aristokratischer Abstammung verbrachte Scelsi seine Kindheit im Schloss seiner Familie in Valva, wo er eine „educazione medievale“ erhielt, in der er sich an „scherma, scacchi, latino“¹ erinnert und eine frühe Leidenschaft für Klavierimprovisation entwickelte. „De l'age de trois ans et demi, j'ai commencé é improvisers au piano. [...] je ne savais pas du tout ce que je faisais. J'étais en, horse de moi.“² Nach dem Zweiten Weltkrieg beschloss Scelsi, sich in der Stadt Rom niederzulassen, in einer Wohnung mit Blick auf das Forum Romanum. „Rome marque la frontière entre l'Orient et l'Occident. Au sud de Rome, l'Orient begin et, au nord de Rome, L'Occident begin. Cette frontière traverse très précisément le forum romain. Là est ma maison, ce qui explique ma vie et

ma musique“.³ Die symbolische Wahl Roms als seine Heimat repräsentierte Scelsis kulturelle, künstlerische und spirituelle Interessen. Seine Faszination für östliche Philosophien, Yoga und Zen-Meditation wird mit einem tiefen Wissen christlicher, griechischer, ägyptischer und mesopotamischer Mythologien kombiniert; seine Bibliothek und Sammlung von Aufnahmen zeigen seine kulturellen Interessen, seine Neugierde und Offenheit für die Feinheiten des Geistes und sein lebenslanges Streben nach einem Dialog zwischen verschiedenen Ausdrucksformen menschlicher Spiritualität. Scelsis Wohnung in Rom ist seine private Ermitage, in der er ein zurückgezogenes Leben mit Studien und Meditation führt und den Kontakt und die Gemeinschaft mit übergeordneten Wesen sucht. Die mystische und spirituelle Inspiration, die viele Aspekte von Scelsis Leben inspiriert, war auch der Initialzündler

seiner schöpferischen Prozesse, die für ihn einen privilegierten Moment der Kommunikation mit höheren Wesen darstellten. Scelsis musikalische und poetische Werke sind durchzogen von einer spirituellen Aura und einer ständigen Suche nach dem Göttlichen.

Für Scelsi ist der schöpferische Akt ein Moment des Besitzes durch das Göttliche. Scelsis Rolle ist die eines

-
- 1 “A medieval education”, “fencing, chess, Latin”. Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, Arles, Actes Sud, 2006, pg. 24.
 - 2 “From the age of three and a half, I started to improvise on the piano. [...] I had no idea what I was doing. I was in a trance, outside of myself”. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 64.
 - 3 “Rome marks the border between East and West. To the south of Rome, the East begins and to the north of Rome, the West begins. This border cuts straight through the Roman Forum. That is where my home is, which explains my life and my music”. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, pg. 36.

Vermittlers, eines Mediums, das gott-ähnlichen Wesen die Kommunikation mit der irdischen Welt ermöglicht und sich durch sonore Phänomene manifestiert. „... je suis un intermédiaire seulement. [...] Les choses arrivent au moment voulu, au moment o' c'est nécessaire qu'elles soient entendues ou pas. Tout est prévu l'haut, éa ne depends pas d'ici“.⁴ Scelsi, in einem Zustand der Trance, lässt sich von diesen Entitäten besitzen und improvisiert auf seiner Tastatur in „un état d'inspiration [...] qui n'a besoin de rien d'autre“.⁵ Um die klanglichen Ergebnisse dieser Momente des Besitzes zu bewahren, zeichnet Scelsi diese Einheiten auf Magnetbändern auf. Sobald die Verbindung zum Göttlichen erschöpft und die fertige Aufführung auf Band dokumentiert ist, bezeichnet Scelsi seine schöpferische Funktion für erfüllt und betraut eine/n Assistenten/in mit der Aufgabe, die Bänder in klassische westliche Musiknotation zu transkribieren. Die Gelegenheit, diese Bänder anzuhören, die derzeit in den Archiven der Scelsi-Stiftung in Rom aufbewahrt werden, zeigt die einzigartigen Qualitäten von Scelsis Improvisationen auf. Das Hören der Bänder bietet auch wichtige Elemente für die Identifizierung verschiedener Perioden in Scelsis

schöpferischem Werdegang, was stark den Einfluss widerspiegelt, den jedes Musikinstrument während der Improvisationen hatte.

Scelsis erste Schaffensphase ist stark vom Klavier inspiriert, das sowohl als Quelle als auch als endgültige Bestimmung des kreativen Aktes gedacht ist. Die Werke dieser Zeit stammen von Klavierimprovisationsaufnahmen, und sind für die Transkription in Werke für Klavier bestimmt. Der überwiegende Teil seines Opus für Solo-Klavier stammt aus dieser Schaffensperiode und zeichnet sich durch eine große technische Virtuosität, timbrale Experimente und eine erschöpfende Auseinandersetzung mit den technischen und expressiven Möglichkeiten des Klaviers aus.⁶

Die zweite scelsische kreative Phase wird durch die Einführung eines neuen Musikinstruments geprägt, das seine Bindung an das Klavier ersetzt: die Ondiola.⁷ Dieser Vorläufer des modernen Synthesizers ist ein elektronisches Instrument, das eine Performance-Schnittstelle aus einer (klavierartigen) Tastatur präsentiert; eine Reihe von Schaltern, funktional, um die Klangfarbe zu modifizieren; einen Hebel, der mit der Unterseite

des Instruments verbunden ist und durch das linke Knie des/der Musikers/ in betrieben wird, und das Ausgangsvolumen steuert; zwei Räder auf beiden Seiten der Instrumentenbox, so dass jede Note mikrotonal verändert werden kann. Die Ondiola bietet Scelsi zwei bedeutende technische Innovationen: die Fähigkeit, Klänge in der Zeit zu erhalten (im Gegensatz zum Klavier hält der Ton bis die Tasten ausgelassen werden) und die Unmöglichkeit, mehr als einen Ton gleichzeitig zu spielen (aufgrund seines Designs ist die Ondiola ein monodisches Instrument). In dieser zweiten Schaffensphase nähert sich Scelsi dem Keyboard der

4 „... Ich bin nur ein Vermittler. [...] Die Dinge kommen zum richtigen Zeitpunkt, dem Moment, in dem es notwendig ist, dass sie gehört werden oder nicht. Alles ist da oben vorgesehen, es hängt nicht von hier unten ab“. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, S. 69.

5 „einem Zustand der Inspiration [...], der nichts anderes braucht“. Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, S. 69.

6 Werke, die aus dieser Schaffensperiode stammen, sind, unter anderem, *Preludi, Suites* und *Sonate per pianoforte, Cinque Incantesimi, Quatre illustrations sur la Métamorphose de Vishnu, Hispania*.

7 Für weitere Informationen über die Ondiola: Carboni Fabio „Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola“. *I suoni, le one ...* Nr. 13 (2004), S. 12–13.

Ondiola mit einem Performance-Stil, der seiner bisherigen Klaviertechnik sehr nahe kommt. Die aufgezeichneten Improvisationen aus dieser Zeit zeigen einen weitreichenden Einsatz schneller und virtuoser Figuren, abwechselnd mit Momenten statisch gehaltener Tonhöhen. In diesen gelegentlichen Momenten der Stille beginnt Scelsi, die Möglichkeiten der Klangmodifikation über die Register des Instruments zu erforschen. Trotz der Ähnlichkeiten in Scelsis Performanceansatz führt die Einführung der Ondiola zu erheblichen Unterschieden in den resultierenden Werken. Einerseits öffnet die Möglichkeit, nachhaltige Klänge zu liefern, Scelsi völlig neue Bereiche der Forschung und des Ausdrucks, die über Lautstärke, Klangfarbe und Tonhöhe funktionieren; auf der anderen Seite ermöglichen die Konstruktionsmerkmale der Ondiola, ihre leichte und flinke Tastatur mit kleinen und nicht gewichteten Tasten, die Erforschung in extremen Virtuositäten von Klarheit, Artikulation und Geschwindigkeit. Diese neuen instrumentalen Ressourcen charakterisieren die scelsischen Improvisationen dieser Zeit, in denen man häufig Fälle meditativen Stillstands findet, die abrupt Episoden digitaler Ekstase gegenübergestellt werden, virtuose akrobatische Passagen, die

die Grenzen der physischen Möglichkeiten der DarstellerInnen auf die Probe stellen. Der Einsatz der Ondiola lenkt Scelsis Improvisationen auf abstraktere Vorstellungen, in denen die instrumentale Bezeichnung nicht vorbestimmt zu sein scheint.

Die instrumentale Bestimmung der meisten Improvisationen der ersten Periode war sehr klar: am Klavier geschaffen, wurden sie in Werke für Solo-Klavier transkribiert. In dieser zweiten kreativen Schaffensperiode ist das von Scelsi produzierte Material stattdessen für mehrere instrumentale Bestimmungen offen. In den meisten Fällen werden die Improvisationen für monodische Instrumente transkribiert, die in der Lage sind, Klänge zu unterstützen und Timbre und Lautstärke jederzeit zu verändern. Bei einigen Improvisationen hat sich die instrumentale Bestimmung im Laufe der Jahre verändert: dies gilt für die Bänder für das *Divertimento N° 4 pour violon*, zunächst in *Ixion* transkribiert, ein Werk in fünf Sätzen für Solo-Klarinette.⁸ Aus dieser Zeit stammt ein bedeutender Teil von Scelsis Werke für Soloinstrumente, darunter die *Tre studi per clarinetto in Eb*, *Pwyll and Quays for flute*, die *Quatre pieces pour trompette solo*, *Preghiera per un'ombra for solo*

clarinet. In diese Improvisationszeit fällt auch die Schaffung der Werke dieses Albums, improvisiert auf der Ondiola, ca. Mitte der 50er Jahre.

In seiner dritten Schaffensperiode distanziert sich Scelsi von instrumentaler Virtuosität und der hektischen Herangehensweise seiner bisherigen Improvisationen und konzentriert sich stattdessen auf die Erforschung einzelner Klänge mikroskopischer Bewegungen, die mittels mikrotonaler Tonhöhenmodifikation und Farbvariationen geschaffen werden. Dieser Zeit schreiben wir die meisten seiner Kompositionen zu, die auf einzelnen Noten basieren, wie *Xnoybis*, das *Trio à cordes*, *Manto for singing viola*, die großen Orchesterwerke und die letzten drei Streichquartette. In dieser Phase fügt Scelsi seinem kreativen Prozess eine weitere Ressource hinzu: die Möglichkeit, das aufgenommene Material *a posteriori*, mit Transposition, Verlangsamung, Retrogradation und Zeitdehnung weiterzuentwickeln. In dieser letzten Schaffensperiode beginnt Scelsi einen Dialog zwischen seinen eigenen aufgenom-

⁸ Giacinto Scelsi, *Ixion per clarinetto solo*. Edizioni dell'Autore, Copyright 1959 by Giacinto Scelsi (Rom).

menen Tonbändern und zusätzlichen Einheiten der Live-Improvisation aufzubauen. Eine erste Improvisation wird auf Tonband aufgenommen und dann als Stütze für eine spätere zweite Improvisation wiedergegeben. Das Ergebnis dieser übereinanderliegenden Aufnahmen wird dann wiederum in einer zweiten Aufnahme dokumentiert, die beide Improvisationen enthält, die dann als Grundlage für eine weitere Überlagerung verwendet oder, wenn sie als vollständig erachtet wird, seinen Assistenten für eine Transkription in traditioneller Notation geliefert wird. Der überwiegende Teil der Kompositionen aus dieser Zeit ist das Ergebnis einer Schichtung von Improvisationen, einer kontinuierlichen Ausarbeitung und Überlagerung von Materialien. Damit wollte Scelsi „la réelle dimension sphérique du son“⁹ erforschen und sich seinem schlagenden Zentrum „le premier mouvement de L'Immobile“ nähern.¹⁰

Als ich die in diesem Album vorgestellten Werke recherchierte, hatte ich die Gelegenheit, ihre gedruckten Partituren, wie sie von Salabert veröffentlicht wurden (die Transkription von Scelsis Assistenten) mit den entsprechenden Originalaufnahmen von Scelsi zu vergleichen. Scelsis Improvisationen

spiegeln ein sehr hohes Maß an Zusammenspiel mit dem Instrument, eine Erforschung aller Ressourcen und die Nutzung all seiner technischen Fähigkeiten wider. In den virtuosesten Momenten gibt es einen spürbaren Performance-Rausch, einen fast sprunghaften Einsatz immer schnellerer instrumentaler Gesten und Figuren, eine Besessenheit in der Erkundung und kontinuierliche Variation über Tonhöhen- und Rhythmusgruppen. Der Besitzzustand, den Scelsi in seiner improvisatorischen Transzendenz anstrebte, ist hier deutlich zu erkennen. Sein wütendes Wandern über die gesamte Bandbreite des Keyboards erinnert an mystische Tänze, und die hektische Bewegung seiner Finger ist sowohl eine physische Manifestation seines Besitzes als auch ein neuer Ansporn für seine Trance. In diesem Zustand der Transzendenz sind es die Möglichkeiten und Ressourcen der Ondiola, die Scelsi leiten und seinen Händen neue Figuren und Choreographien vorschlagen, während sie über die Tasten tanzen; seine Finger, auf die Ondiola in einem instinktiven Dialog reagierend, laufen in eine Vielzahl von Richtungen, berühren neue Klanghorizonte und mentale Zustände. Die Intensität von Scelsis Symbiose mit der Ondiola hallt in diesen Improvisationen nach.

Bei der Analyse der Transkriptionen von Scelsis Assistenten, die später veröffentlicht wurden, stellte ich erhebliche Schwachstellen fest. Die Qualität der wörtlichen Transkription (Länge und Tonhöhe jeder Note und Gesamtdynamik) scheint angemessen, aber das grundlegende Element der Erforschung der Möglichkeiten des Instruments, so wesentlich und greifbar in Scelsis Improvisationen, wird durch diese Partituren nicht vermittelt. Der instrumentale Ansatz, der diese gedruckten Versionen auszeichnet, entspricht den Aufführungsgewohnheiten des Repertoires des frühen 20. Jahrhunderts; er erinnert an einen Aufführungsstil, der dem von Eugène Ysaÿes Sonaten oder Max Regers Suiten nahekommt. Dieser für die Spätromantik typische Interpretationsstil ist normalerweise mit spezifischen Aufführungskonzepten wie Ausdruckskraft, Phrasierung, Klangqualität, Vibrato und Verbeugungstechniken verbunden. Ein/e InterpretIn, der/ die sich den gedruckten Partituren der in diesem Album enthaltenen

9 „Die wahre sphärische Dimension des Klangs“. Scelsi, *Les anges sont ailleur...*, S. 126

10 „Der erste Satz von *The Motionless*“. Scelsi. *Les anges sont ailleur...*, S. 128

Stücke nähert, könnte sich kaum auf die ursprünglichen Improvisationen beziehen. Die Scelsische Trance geht durch die Notation verloren. „Il restera le partitions, malheureusement. Elles vont être jouées. La plupart du temps, elles seront mal jouées. D’Ailleur jen’aurais jamais d’écrire a. Oui, je peux aussi les détruire. Mais ce serait difficile de brûler l’immeuble de Salabert. Chacun sa vérité“.¹¹

Nach diesen Beobachtungen und Funden beschloss ich, mich von den gedruckten Partituren zu distanzieren und meine Interpretation auf den Originalaufnahmen¹² zu fundieren und durch Erfahrungen mit Scelsischen Artefakten nach neuen interpretativen Perspektiven zu suchen. Der erste Teil meiner Recherche war der Forschung der Ondiola gewidmet. Scelsis Originalinstrumente, die in der Scelsi-Stiftung ausgestellt sind, wurden vor kurzem restauriert und WissenschaftlerInnen zugänglich gemacht. Im Laufe mehrerer Sessions hatte ich die seltene Gelegenheit, sein technisches und kreatives Potenzial ausgiebig zu erforschen, indem ich mehrere Stunden alleine mit seiner Improvisation verbrachte, begleitet von der Erinnerung an Scelsis Bänder und der Tastatur. Diese Begegnung mit der eigentümlichen

Klangpalette der Ondiola, reich an mikrotonalen Variationen, transienten Angriffen, Kombinationen von Registern, Dynamiken und Vibratoeffekten, inspirierte meine eigene Vorstellungskraft als Instrumentalist und ermutigte mich, mir eine Violine oder eine Bratsche vorzustellen, die auf diesen Klängen basiert und transformiert. Als ich die virtuoseren Möglichkeiten der Ondiola entdeckte und den hektischen Impuls, an den ich mich von den Scelsischen Bändern erinnerte, körperlich erlebte, begann ich, mein eigenes Verständnis davon zu entwickeln, wie man während dem Violinen- oder Bratschenspiel einen ähnlichen Zustand instrumentalen Besitzes auslösen kann.

Nachdem ich eine Kopie der Bänder erhalten hatte, hatte ich die Möglichkeit, die ursprünglichen Improvisationen gründlich zu prüfen. Durch die Verwendung von spezieller Software und Anwendungen, die ad hoc zu diesem Zweck geschaffen wurden,¹³ entwarf und produzierte ich spezifische Materialien für die Performance, bestehend aus beschreibenden Transkriptionen der Originalbänder in präzisen Details: Parameter wie Tonhöhe (bis zum Achtel eines Tons), Dauer (in räumlicher Notation dargestellt) und Dynamik (ausgedrückt durch die Aufnahme von

Wellenform in den Notenbalken) werden für jede Note erstellt. Die Schaffung dieser beschreibenden Transkriptionen erforderte zu keinem Zeitpunkt kreatives Engagement, da sie durch Prozesse der automatisierten Analyse und der anschließenden Notation erreicht wurden, deren Ziel es ist, jegliche möglicherweise unerwünschte künstlerische und ästhetische Einflüsse auf das Endergebnis zu beseitigen. Die Transkription ist eine einfache Beschreibung des Inhalts der Originalaufnahme, die mit einem hohen Maß an Definition und Genauigkeit erstellt wird. Das auf diese Weise erzeugte Material enthält an sich keine spezifische instrumentale Bestimmung. Dieser Prozess,

11 „Die Partituren werden bestehen bleiben, leider. Sie werden gespielt werden. Meistens werden sie schlecht gespielt werden. Ich hätte sie nie schreiben sollen. Ja, ich könnte sie auch zerstören. Aber es wäre schwierig, Salaberts Büros abzubrennen. Jedem seine eigene Wahrheit“. Scelsi, *Les anges sont ailleur...*, S. 70.

12 Als Ergebnis von Friedrich Jaeckers wertvollem Werk wurden die ursprünglichen Improvisationen vieler Werke identifiziert; Weitere Informationen finden Sie in Friedrich Jaecker, *Die Tonbänder von Giacinto Scelsi, Giacinto Scelsi Tape Archive*, Privatdruck, Köln, 2018.

13 In Zusammenarbeit mit Dr. Christopher Trapani, dessen großzügige Unterstützung bei diesem Teil des Projekts wesentlich war.

um eine beschreibende Transkription aus den Bändern zu extrahieren, lieferte mir rohes und unverändertes Auführungsmaterial, eine weiße Leinwand, auf der ich dann einen instrumentalen Ansatz zeichnen konnte, der mit den Empfindungen, Erfahrungen und dem technischen Verständnis übereinstimmte, das ich durch meine Beschäftigung mit Scelsis Ondiola entwickelte.

Dieses neutrale Material hat wesentlich zur Entwicklung meiner instrumentalen Interpretation beigetragen, die ich durch eine ähnliche Strategie wie Scelsi verfolgt habe. Die Entwicklung unkonventioneller Instrumentaltechniken, ungewöhnlicher Bogenführung und Fingersätze, funktional bis zu spezifischen Klangergebnissen, erweiterte meine nicht-traditionellen performativen Möglichkeiten auf der Violine und der Bratsche. Indem ich mich von bekannten Aufführungspraktiken und Ausdrucksweisen entfernte und mich von instrumentalen Gewohnheiten distanzierte, näherte sich meine Denkweise einem Zustand instinktiver Reaktivität, der am häufigsten in Improvisationssessions erlebt wird.

Die Performance wird so ihrer ursprünglichen Natur nähergebracht und löst im Geist und Körper des/der Darstellers/in einen Zustand hektischer Passivität aus, besessen von Klängen, gefangen in Fingerspitzen, die ständig gezwungen sind, sich zu bewegen.

Marco Fusi

Übersetzt aus dem Englischen von
Susanne Grainer

Giacinto Scelsi

Der Komponist und Schriftsteller wurde 1905 in La Spezia (Italien) geboren. Er nahm Kompositionsunterricht in Rom, Genf sowie in Wien bei einem Schüler Arnold Schönbergs und lebte nach zahlreichen Reisen ab 1952 als freier Komponist in Rom. Scelsi orientierte sich in seinen frühen Werken zuerst am Neoklassizismus, später an der Zwölftontechnik und den Werken Alexander Skrjabin. Von Bedeutung sind aber vor allem seine Kompositionen, die er nach einer schweren psychischen Krise in den 1950er Jahren schrieb. Er entwickelte darin ein eigenes musikalisches Ausdruckskonzept, das wesentlich von seiner Beschäftigung mit fernöstlichem Gedankengut beeinflusst war. Rhythmus und Tonbezeichnungen traten zurück vor einem Schaffen, das gänzlich auf Ton und Klang ausgerichtet war. Scelsis Vorliebe für Mikrintervalle ließ ihn in seinen Werken Streichinstrumente und die menschliche Stimme bevorzugen. Er starb 1988 in Rom.

Marco Fusi

Marco Fusi ist Violinist und Bratscher und ein leidenschaftlicher Verfechter der Musik unserer Zeit. Unter vielen Kollaborationen mit aufstrebenden und etablierten Komponisten hat er unter Anderem Werke von Billone, Sciarrino, Scelsi, Cendo und Ferneyhough uraufgeführt. Marco trat mit Pierre Boulez, Lorin Maazel, Alan Gilbert, Beat Furrer, David Robertson auf und spielt häufig mit führenden zeitgenössischen Ensembles wie dem Klangforum Wien, MusikFabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea, Interface (Frankfurt), Phoenix (Basel) und Handwerk (Köln).

Marco Fusi hat u.a. für das Label KAIROS aufgenommen (Pierluigi Billone – *ITI. Ke. MI / Equilibrio. Cerchio*). Weitere Aufnahmen, auf anderen Labels erschienen, beinhalten z.B. Sciarrino *Works for violin and viola*; John Cage, *Freeman Etudes*; Scelsi *Collection Vol. 7*.

Fusi spielt auch Viola d'amore, gibt neue Stücke in Auftrag und arbeitet mit KomponistInnen zusammen, um das bestehende Repertoire für das Instrument zu fördern und zu erweitern. Als großer Verfechter und Pädagoge für zeitgenössische Musik lehrt er an der Columbia University, University of California – Berkeley, Baseler Musikhochschule, New York University, Boston University, Royal Danish Academy of Music – Copenhagen, Cité de la Musique et de la Danse – Strasbourg und der University of Chicago.

Marco unterrichtet Zeitgenössische Kammermusik am Mailänder Konservatorium G. Verdi und ist Performance-Forscher am Königlichen Konservatorium Antwerpen, im Zuge des docARTE Programm des Orpheus Instituts.

marcofusi.net

The **Royal Antwerp Conservatoire**, school of arts of the AP University College, is one of the main centers for research in the arts in Flanders, promoting research on creative processes, embodiment and corporeality, performance practice, repertoire and heritage studies in music, dance and performing arts. This album was realised in the context of Marco Fusi research project *L'homme Les Söhne. Faithful to what?* at the Royal Conservatoire Antwerp (AP University College).

Das **Royal Antwerp Conservatoire**, School of Arts des AP University College, ist eines der wichtigsten Zentren für Kunstforschung in Flandern; im Fokus stehen die Förderung der Forschung über kreative Prozesse, Verkörperung und Körperlichkeit, Aufführungspraxis, Repertoire und Heritage Studies in Musik, Tanz und den darstellenden Künsten. Dieses Album wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *L'homme Les Söhne. Faithful to what?* von Marco Fusi am Royal Conservatoire Antwerp (AP University College) realisiert.

The contemporary artistic research group **CREATIE**, coordinated by Dr. Ine Vanoeveren, hosts a variety of performing, interdisciplinary researchers, and encourages them to create outside the known boundaries of their discipline, using multi-media and digital tools, with a specific focus on accessibility and inclusion. Marco Fusi is a member of CREATIE since 2017.

Die zeitgenössische künstlerische Forschungsgruppe **CREATIE**, koordiniert von Dr. Ine Vanoeveren, besteht aus einer Vielzahl von darstellenden, interdisziplinären ForscherInnen und ermutigt sie, außerhalb der bekannten Grenzen ihrer Disziplin mit Multimedia- und digitalen Werkzeugen mit einem besonderen Fokus auf Barrierefreiheit und Inklusion zu arbeiten. Marco Fusi ist seit 2017 Mitglied von CREATIE.

O R P H E U S

INSTITUUT

The **Orpheus Instituut**, founded in 1996 in Ghent, is an international centre of excellence with its primary focus on artistic research in music: “research embedded in musical practice and primarily guided by artistic objectives.” Orpheus Institute hosts the international inter-university docARTES programme for practice-based doctoral study in music, designed for musician-researchers. Marco Fusi is pursuing his doctoral research in affiliation with the docARTES programme.

Das 1996 in Gent gegründete **Orpheus Instituut** ist ein internationales Kompetenzzentrum mit dem Schwerpunkt künstlerische Musikforschung: „Forschung, eingebettet in die musikalische Praxis und in erster Linie von künstlerischen Zielen geleitet.“ Das Orpheus-Institut veranstaltet das internationale universitäre DocARTES-Programm für ein praxisorientiertes Doktoratsstudium in Musik, das für Musiker-ForscherInnen konzipiert wurde. Marco Fusi forscht in Verbindung mit dem docARTES-Programm.

My deepest gratitude for all the support and help received during my research and towards this recording. Heartfelt thanks to Winnie Huang, Christopher Trapani, Luca Piovesan, Anna D'Errico, Francesco Pavan, Daniele Ghisi and Andrea Agostini, Oren Boneh, Alessandro Perini, Ine Vanoeveren, Peter Dejangs, Christine Jolivet Erlih, Alessandra Carlotta Pellegrini, Friedrich Jaecker.

Recording dates: 25–27 May 2019

Recording venues: BlowOutStudio, Monastier/Italy and Brussels/Belgium

Engineers: Luca Piovesan, Marco Fusi

Producer: Luca Piovesan

Publisher: Editions Salabert Paris

Liner Notes: Marco Fusi

German translations: Susanne Grainer

Cover: based on artwork by Sebastien Robinson

GIACINTO SCELSI (1905–1988)

- 1–3 Coelocanth (1955)
- 4–6 Three Studies pour alto solo (1956)
- 7–10 Divertimento n° 2 pour violon solo (1954)
- 11–14 Divertimento n° 3 pour violon solo (1955)
- 15–18 Divertimento n° 4 pour violon solo (1955)

TT

60:44

Marco Fusi, violin & viola

 Royal Conservatoire
Antwerp


 AP HOGESCHOOL
ANTWERPEN

KAIROS

0015063KAI

© & © 2021 paladino media gmbh, Vienna

www.kairos-music.com

 ISRC: ATK941506301 to 18 . Made in the E.U.

austromechana®

 Creatie

ORPHEUS

INSTITUUT