



Grant Leeb

Scelsi revisited

CD 1

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Michael Pelzel: Sculture di suono (2014)
<i>In memoriam Giacinto Scelsi</i> | 15:25 |
| 2 | Michel Roth: MOI (2012) | 15:23 |
| 3 | Tristan Murail: Un Sogno (2014)
<i>pour ensemble instrumental et synthèse électronique</i> | 18:36 |
| 4 | Georg Friedrich Haas: Introdution und Transsonation (2012) | 17:13 |

TT 66:37

Klangforum Wien

- 1 Emilio Pomàrico, conductor
2 Sian Edwards, conductor
3 4 Johannes Kalitzke, conductor

CD 2

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Nicola Sani: Gimme Scelsi (2012)
<i>In memoriam Giacinto Scelsi</i> | 10:10 |
| 2 | Uli Fussenegger: San Teodoro 8 | 42:11 |
| 3 | Fabien Lévy: à tue-tête (2015)
<i>pour 9 musiciens spatialisés</i>
(Kompositionsauftrag der Ernst von Siemens Musikstiftung) | 14:34 |
| 4 | Ragnhild Berstad: Cardinem (2014)
<i>for large ensemble</i> | 12:22 |

TT 79:17

Klangforum Wien

- 1 3 Sylvain Cambreling, conductor
4 Johannes Kalitzke, conductor

Klangforum Wien *

- [1] [2] [5] Vera Fischer, flute
[1] [2] Eva Furrer, flute
[1] [3] [5] Zinajda Kodrič, flute
[3] [5] [8] Doris Nicoletti, flute
[1] [2] Thomas Frey, flute
[1] [2] [3] [5] [7] [8] Markus Deuter, oboe
[1] [2] [3] [4] [5] [7] Olivier Vivarès, clarinet
[1] [2] [3] [4] [5] [7] Bernhard Zachhuber, clarinet
[1] [2] [4] [5] [6] [7] Gerald Preinfalk, saxophone
[1] [2] [3] [4] [5] [7] [8] Christoph Walder, horn
[1] [2] [3] [4] [5] [7] [8] Reinhard Zmöltnig, horn
[1] [3] [4] [5] [7] [8] Anders Nyqvist, trumpet
[1] [2] [3] [4] [5] [7] [8] Andreas Eberle, trombone
[1] Kevin Fairbairn, trombone
[2] [4] [5] [7] [8] Daniel Riegler-Beer, trombone
[3] Florian Müller, piano/midi keyboard
[1] [2] [3] [4] [5] [8] Gunde Jäch-Micko, violin
[1] Sophie Schafleitner, violin
[2] [3] [4] [5] [8] Annette Bik, violin
[1] [2] [4] [5] [8] Dimitrios Polsoïdis, viola

- [2] [3] [4] [5] [8] Ulrich Mertin, viola
[1] [2] [3] [4] [5] [6] [8] Andreas Lindenbaum, cello
[2] [3] [4] [5] [8] Benedikt Leitner, cello
[1] [3] [4] [6] [8] Uli Fussenegger, double bass
[1] [2] Alexandra Dienz, double bass
[4] [5] [8] Nikolaus Feinig, double bass
[5] František Výrostk, double bass
[2] Peter Schlier, double bass
[6] Yaron Deutsch, electric guitar
[3] [4] [8] Peter Böhm, sound design

*1–4 refers to CD 1
5–8 refers to CD 2

Scelsi, c'est nous!

The reception of Scelsi has gone through an amazing process: from the passionate hagiography of the early 1980s, marked by the pioneers' excitement about a musical phenomenon initially nobilitated as "unanalyzable", through the confusion after Vieri Tosatti's confession or assertion ("Scelsi, c'est moi") immediately after Scelsi's death in 1988, to a more objective approach to a music that has become almost part of the mainstream. This interesting development is paralleled by an iconographical habit according to which the composer's face was initially not allowed to be shown – instead the well-known "Om"-circle served as a demiurgical substitute. Moreover the disciples of Giacinto Francesco Maria Scelsi, Conte d'Ayala Valva, possessed ominous tapes as a precious relic, which initially had to be kept secret.

In the meantime, this vow has been broken: in 2009, the archive of the Fondazione Isabella Scelsi in Rome opened its doors, and the tapes have since been accessible to an interested professional public. Most of these are sonorous working materials,

sounding sketches, on the basis of which a collaborative process was to be initiated: Scelsi recorded his Ondiola performance on tape, thus often producing complex, multi-layered sound documents by means of multiple dubbing processes; while Vieri Tosatti and others successfully produced performable scores from those tapes, Scelsi did not always interfere intensively in the process of transcription. Contrary to Scelsi's noble habitus, he did not use luxurious equipment: the Ondiola is a kind of cheap tube synthesizer with a three-octave keyboard and several filters, his Revox tape recorder a home-suited model from the 1960s – and yet he pursued the highest artistic standards. Lo-Fi quality and extremely delicate musical lines and counterpoints mingle, evoking a very special esthetical aura. That those tapes are accessible now is quite a sensation: the well-known works can be revisited in greater detail with regard to the sound documents, and a scripture driven musicology can now be much more overt to the event of sound.

In the project *Scelsi Revisited* the tape material is for the first time reflected in the medium of art: seven composers (Ragnhild Berstad, Georg Friedrich Haas, Fabien Lévy, Tristan Murail, Michael Pelzel, Michel

Roth, Nicola Sani) were commissioned by Klangforum Wien to create new works from Scelsi's tape music; Uli Fussenegger had prepared data packages consisting of excerpts from two to three tapes each, which Scelsi apparently had not used for the elaboration of definitive works, the latter always manifesting themselves in conventional scores. The ensemble line-up of the new compositions had to be based on Scelsi's work *Anahit* for violin and 18 instrumentalists (1965), which was also performed in the *Scelsi Revisited* concerts. All new works presented here are live recordings.

The results are quite heterogeneous: they range from the meticulous analysis of the source material and its transfer into the emerging composition to free artistic commentaries. Very often inspirational momentum and investigative temperament tend to amalgamate. In his *Transsonation*, Georg Friedrich Haas presents an almost empty score to allow the musicians of the Klangforum to react directly to a tape fragment without any notational constraints. Another mainly scriptureless method is applied in Uli Fussenegger's *San Teodoro 8*, a remix of Scelsi materials with live improvisations (another version of this work is published on the Kairos CD 0015024KA1).

Scelsi Revisited is a conceptual extension of the historical collective working method, thereby accentuating the plural: *Scelsi, c'est nous!* Couldn't Tosatti have just said so? Maybe Scelsi's authority did not strongly promote the idea of teamwork. The late but enormous success of his method is due to the fact that Scelsi's music, not unlike that of Webern's, could be perceived and enacted by many in many different ways – and still we may continue to construct it anew. The originally aristocratic principle mutates into a more democratic art practice: in *Scelsi Revisited* there is no confession to the “one and true” Scelsi, but there are rather various individual ways or new possibilities to conceive of Scelsi in sound.

As a satellite project *Scelsi Revisited Backstage* was created in order to capture the implicit knowledge inherent in the newly developed artistic processes. The various individual approaches of revisiting Scelsi in creating new musics are being scientifically described, discussed and contextualized. The results of this research, together with excerpts from the original tapes used by the composers, are available in the publication *Scelsi Revisited Backstage*, edited by Michael Kunkel and Björn Gottstein, Büdigen: Pfau-Verlag 2020.

Michael Pelzel: “*Sculture di suono*” in *memoriam Giacinto Scelsi* for large Ensemble (2014)

Recently, for a variety of sonic, formal and poetic reasons, I began to occupy myself more intensely and analytically with “slow” music and slow movements from works by Wagner, Scriabin and Schönberg.

The idea of a “flowing”, seemingly infinitely sweeping music with a clear direction and formal drive greatly fascinates me. Writing music of one's own based on original ondiola recordings by Scelsi can perhaps at first be considered a fascinating contrast to this – but perhaps also something with a clear inner connection. Both in the “sound flow music” of the early 20th century and the works of Giacinto Scelsi, it is continuous melodic-harmonic lines that lead the music out from within, guide it and internally balance it, and ultimately also hold the large-scale form of the pieces together.

During the preparatory work for “*Sculture di suono*”, it was very important to me to listen repeatedly to the tapes with Giacinto Scelsi's ondiola improvisations. They are often characterized by different types of beating and tremolo at different tempi, by rhythmicized fading in and out of chords, as well as rapid ornamental “sprinklings” usually provided by the oboe or cor anglais in my composition. Another conspicuous aspect is the seemingly coincidental appearance of new figures and elements over the course of time. In my work, I ventured an attempt to create organ-like sonorities with the ensemble, but, in contrast to the model instrument, these can

dissolve “elastically”. In addition, I used quite concrete durational proportions from Scelsi’s recordings and used them in my work.

Scelsi’s flexible “organ sonority” incorporates elements with strong tonal associations (e.g. extensive use of thirds and sixths). The ensemble sound is intended to become a form of modulatable “modeling mass”. Each sound seems to move seamlessly to the next. This can result in microtonal beating effects, at times supported by rich processes of timbral transformation. Later on in the work I work with “poly-spectral” harmony, where stacked fifths interlocked in different ways form a chorale-like texture in the music’s chordal substructure, colored by a spectral superstructure in the treble register.

Giacinto Scelsi also achieved his specific, floating sonorities by contrasting static sounds with glissando lines offset through subtle movement, which trigger the vibrations and internal oscillations that are so archetypal in his music. My own idea and approach could thus be viewed as a form of synthesis between these two ideas.

Michael Pelzel

Michel Roth: *Moi für großes Ensemble* (2012/13)

In 1988, Vieri Tosatti, the well-known assistant of Giacinto Scelsi, has provoked a scandal when he stated in the general sense: “Scelsi, c’est moi” (Scelsi, that’s me). This assertion has been clearly refuted in the meantime. But if one compares Scelsi’s original tapes with the transcriptions by Tosatti, there are nevertheless momentous creative decisions of the latter while transforming electronic sounds in an ensemble composition. In the field of orchestration Tosatti manages to come astonishingly close to the original sounds and he is still able to create a consistent ensemble-sound. But the subtle microtonal lines were rasterized only with quartertones, the different acoustical interferences transformed in rhythmical textures and the combination tones became concrete in bass voices.

Now, for the first time, I have the opportunity to hear the original versions behind the famous compositions by Scelsi and am

struck with confusion: On the one hand, there is a fascinating richness of tunings and free movement in the harmonic space, much stronger than in the ensemble transcriptions. On the other hand, the larger granularity of the ensemble pieces gives more freedom to one’s imagination, allowing fascinating instrumental gestures to come into being.

The subject of my own transcription of Scelsi with the title “Moi” is exactly that area of tension. The piece uses different rasterizations and applies them variously on the original material. Simultaneously the acoustical interferences (beats) build constantly new rhythmical textures. Together with the transcribed combination tones and a lush variety of timbral associations my piece outlines a kind of “sphere of possibility” of Scelsi’s music, an object of projection for something, of which we nearly don’t have any picture yet (also literally!).

That is why the title “Moi” refers not only to the quote by Tosatti, but also (in the tradition of Scelsi) to two hardly known cultures of the same name, one in Africa, one in Asia.

Michel Roth

Tristan Murail: *Un sogno pour ensemble* *instrumental et* *synthèse électronique* (2014)

One day, long ago, when I was visiting him, Giacinto Scelsi showed me how he worked: by his piano was an “ondioline”, and 2 tape recorders (the ondioline was a kind of early synthesizer, which could produce a variety of sounds, and which, most importantly, allowed controlled vibrato and microintervals). With this equipment, he improvised and recorded layer after layer of sounds, thus creating a sort of a sketch, or simulation, of the future piece – what we can now do much more easily and convincingly with computer software. Can we consider Scelsi a pioneer of the “computer-assisted composition” of today ?

Anyway, when I was approached by Klangforum and asked to participate in the *Scelsi Revisited* project, I was amazed to discover that the tapes that Scelsi had recorded were still existing, and that they confirmed what I remembered of my conversations with him, so long ago. Particularly moving was the tape for *Anahit*, one of Scelsi's most beautiful pieces in my opinion (of which we did a Paris premiere in 1975 with our ensemble L'itinéraire). When you know the piece well – as I think I do – you can hear, or guess, through the distorted, eroded, and often ugly sounds of the tape, all the details of the piece to be born, even details of orchestration or playing techniques, such as extreme vibratos or tremolos.

My plans, for my contribution to the *Scelsi Revisited* project, are, starting from one of the unused electronic improvisations of Scelsi, as the project requests, after possibly cleaning it, or even re-synthesizing it with the computer techniques of today, to make it blossom and flourish, in order to build upon it new layers of electronic and instrumental textures, while, maybe, letting it sometimes emerge in its original simplicity.

Tristan Murail

Georg Friedrich Haas: *Introduktion und Transsonation. Musik für 17 Instrumente mit einem Tonband von Giacinto Scelsi (2012)*

Any kind of creative work in music is heavily influenced by the method of notation. The consequences of thinking in terms of sound without script are not sufficiently studied. However it is evident that schematisms, simplifications and the autonomies of musical notation imply a restriction of musical creativity.

Stringing together a series of noteheads is only an improvised solution for the problem of how to record a complex musical idea. Retaining such ideas with the help of electronic media is an absolute equivalent to the technique of fixating them by means of a written notation system. For instance, Scelsi's electronic method of notation is absolutely comparable to Beethoven's sketchbook.

One gets the impression that Scelsi simply didn't want to be hampered in his creativity by the limiting notation system and *wanted to keep the surgical instruments next to the open wound of the process of composition sterile*. This process was not supposed to be contaminated by notes. Surely it is no coincidence that Scelsi so often referred to non-European music, that is to say to music whose resounding shape was also not prescribed by a written notation.

To exaggerate somewhat, a composer has to decide whether he wants to think in terms of the written symbols of musical notation or whether he wants to compose the actual sound. The dogmatic answer to this question is well-known. For this reason, our training in composition amounts to a blanket dismissal from per-

ception of anything that cannot be written down in the generally accepted practise of notation.

By contrast, Scelsi developed a technique completely his own, which by means of the refinement of notation that he devised, allowed for an emancipation of sound. That's why, for example, dynamic specifications in his scores cannot be read conventionally: A forte by Scelsi has nothing to do with dynamics but indicates the process of intensification and then of letting go.

Giacinto Scelsi's music exists. It *is*, and it exists in the way it does precisely because it was created the way in which it came into being. Scelsi couldn't bear to have sounds reduced to the scant information that can be conveyed by the prevalent methods of notation; and he could bear even less the fact that such a reduction of sounds to a written text would then be condensed into a system of rules. He solved the problem by making the sound itself – as it was, as it emerged from the instrument – the basis of his understanding of music.

Let us imagine the following contrast: let us think of a whole pedal C with a long fermata, to be played in the dynamics of "forte".



This notation comprises only scant information. I now ask the reader to go to a piano and listen to what happens if this note, which is written down so simply, is actually played and allowed to fade away. The contrast between the amount of complex information contained in the actual sound and the naked structure delineated by the written note crowned by the fermata is obvious. And this contrast would be even greater if we were to change the additional verbal information, for example substituting the instruction “piano” with “violoncello” or “double bassoon”.

At the risk of repeating facts from the history of musical theory that are already generally familiar: it is obvious that the structure of music is significantly influenced by the method of notation and this doesn't only apply in extreme cases such as isorhythmic motets, dodecaphony or serial music. It is an intriguing coincidence in timing that Giacinto Scelsi's music was developed during the fif-

ties of the 20th century, i.e. a historical period in which serial music highlighted once more the broad spectrum of possibilities of notational rules, comparable to a super nova.

Scelsi proved that it is possible to compose music without resorting to the methods of written notation. In light of the artistic power of his works it may be permitted to say that in his case this was not only a possibility but rather an aesthetic necessity.

This text is a free compilation of quotes from the manuscript of a talk given by Georg Friedrich Haas on January 12, 2012 in the context of the Symposium GIACINTO SCELSEI HEUTE at the University of the Arts, Graz, and a transcript of this talk by Sven Hartberger.

Nicola Sani: *Gimme Scelsi* per ensemble (2013)

Giacinto Scelsi was one of the most enigmatic composers of the 20th century. He did not fit into the Italian music world of his time, and belonged to a sphere of artists and intellectuals who cannot be viewed as bearers of national values, but rather as absolute advocates of those changes and stimuli, those needs and expressive tendencies, that run through the whole of 20th-century culture. Scelsi's important stature comes not only from the significance of his musical output, but is also tied to questions he raised about dealing with

the experimental practice of composition, a practice that he realized without neglecting the necessity of expression, communication and poetry. One could say that Scelsi directed attention to particular topics, and thus became one of the greatest utopians of the 20th century, a forerunner of modern ideas of “experimental musics”.

John Cage, with whom Scelsi had a deep friendship, declared during one interview: “For me, the most interesting thing about Scelsi's compositions is the concentration achieved by a single sound. We're dealing with very limited pitch sequences that resemble Mark Tobey's White Writings. They create a situation in which the attention is concentrated that the most minute difference becomes visible, in Tobey, and audible, in Scelsi. Of course, that's a threshold situation; I don't know anyone who has achieved what Scelsi has, and this working towards an extreme situation was a very significant, and also an absolutely perfect work.”

Personally, I only knew Giacinto Scelsi very fleetingly in Rome many years ago, in a time described culturally as the “stagione dell'effimero” [time of ephemerality] and political-ly as “anni di piombo” [leaden years]: the

1970s, a complex and dramatic period, but one which brought a large creative movement in which one had the impression that the “eternal city” would almost explode from the abundance of loud sounds, poems, pictures, colors and social demands. In this Rome, populated by the protagonists of the musical avant-garde, experimental theater, modern dance, free jazz and improvised music, where New Music was combined with progressive rock and the rediscovered folk repertoire, the compositions of Giacinto Scelsi began to spread. People listened to them in the “temples” of the avant-garde: in the basements, the experimental theaters, the art galleries, in the underground bars of Trastevere or in various “illuminated” cultural institutions.

Gimme Scelsi is a tribute to those years, a time in which I discovered a completely new sound world, when rock and the musical avant-garde constituted a joint point of reference: a tribute and a thankful recognition of the influence that Scelsi’s music had on the language of the new generations, on the experiments of progressive rock, on the various musical genres and a different kind of music.

Nicola Sani

Uli Fussenegger: *San Teodoro 8 (un omaggio)* (2013)

During my visits in the archive of the Fondazione Isabella Scelsi in Rome, I heard some of the tape recordings of Scelsi’s ondiola play. After many months of working with them, I had the idea to create something new on the basis of these unusual materials. On the one hand I had the idea for the project *Scelsi Revisited*, on the other hand for an own piece.

Dealing with historical sound material inevitably raises the question of how to approach it. The quality of these recordings is at best

at home recording level, but what seems important to me is the specific ondiola sound, which has a somehow trashy quality. It reminds me of those home organs back in the sixties. What particularly appealed to me was the incredibly individual and sometimes complex manner in which Scelsi made use of the ondiola, thus succeeding to create an unmistakably new sound world.

His refinement of phrasing, articulation and vibrato, the spectacular finely grided microtonality, the often elegant way of varying the parameters mentioned – and especially the “detached” metreless temporality: all this makes this material something peculiar and autonomous. Because of all this, and out of love and respect I feel the urge for: *un omaggio!*

The specific sound of the ondiolas as well as Scelsi’s unmistakable performance gestures remain untouched in my tape piece. Neither the time structure nor the pitches were changed. The only manipulations I have made are noise reduction, filtering and dynamic compression, as not to touch upon the special patina of the originals.

The formal process of *San Teodoro 8* is determined by coherent monodic or two-voice passages, which I have selected

and arranged according to characteristic harmonic and temporal aspects. Scelsi’s sounds should retain their own life without unintentionally mutating into an awkward or abstract musical matrix. One could call it a remix, not of a specific piece, but of sound material created over a period of 25 years.

San Teodoro 8 is also a process of filtering and inspiring in double sense: Scelsi’s original ondiola material is firstly processed by me into a 31-minute tape composition, and then processed in real time by four musicians multi-perspectively over a crossfade.

Uli Fussenegger

Fabien Lévy:
à tue-tête for 9 wind instruments distributed in space

In reality, there exists neither a beginning nor an end, neither centre nor periphery, nor are there any clearly delineated entities. This may apply to the universe as such, but it is equally true of our human dimensions, including sound. Isn't the tumult of a train station, a market place or a school playground more than just the sum of all its voices? Can you perceive any clearly defined, particular sounds? In a forest, can you differentiate clearly between each individual tree? Or isn't the gaze in fact lost in the plethora of boughs and leaves, intermingling and superimposed upon each other?

à tue-tête, ["full-throatedly"; literally: "head-killing"] – reframes these questions in musical terms. Upon the commissioner's

request, Giacinto Scelsi is taken as model here; together with Varèse, he was one of the very first Western composers who understood that music cannot be reduced to artificial parameters such as pitch level, rhythm, dynamic and a clearly defined alphabet of notes; but instead perceived sound-phenomena in all their complex continuity – as has long been the case in oral musical traditions.

à tue-tête does not aim at a "folklorisation" of Scelsi's singular approach, but rather attempts a playful, almost humorous inquiry into culturally defined listening habits with the help of the sonorous prism of my own musical language. The space, which is occupied by the musicians, does not have a centre and the listener constantly gets lost between the one and the many, between primary and secondary perceptions of seemingly clearly delineated musical units. In addition, I've followed some very rigorous, self-imposed formal rules: a note [b flat] and a pulse of semiquavers are present throughout the piece. The harmonies, however, are shifting and the polymetrics complex, mostly consisting of odd numbers. As a result, perception becomes paradoxical and "head-killing" – just as life itself: *à tue-tête*.

Ragnhild Berstad:
Cardinem for large ensemble (2014)

Life comes to me through sound – to sit quietly and listen to the sounds around me is a form of meditation – a state where a moment is held still. Concentrating on the experience of the ears – delving into sound's innermost elements – moments of intense and concentrated presence arise, and the feeling of being present in a prolonged now – a state without beginning or end – without expectations or memories.

Close up to the simplest tone, a wealth of sound can be uncovered – the closer the proximity, the larger the discovery – with the microphones close to the instruments – the nearness to the bow stroke and breath of the musicians – the physical presence of the human colours the music – the listener and the performer are brought together in concentration of a mutual goal – to carry and lift the music.

Nature is where I find my inspiration – from the mountains, the woods, the wind, the sea – from that which is constant and from that which is changing. It is in the meeting-point between impulses that come to me from people, philosophy and art, and the powerful force I meet in nature – and the possibility nature gives me to meet myself – that I listen for and find my music.

To create music can be to open oneself up to moments of extreme presence and concentration. To compose is for me to get hold of a multifaceted and ambiguous soundscape – to play it out through renewing facets – to expose it through renewing metamorphosis – that something might rise to the surface from an apparently unknown depth – to disappear just as suddenly – as

if brushed away – like an unfamiliar scent – fleeting past – all the while, present. The continuous turning points that are created in such fleeting moments – that demand concentration and a nearness to be captured by the listening ear – the turning point which gives the work its own dynamic.

In *Cardinem* there are impulses from Scelsi's music and the peculiar richness of the song of the robin in play with tight quarter-notes – from deep bourdons that grow and spread out as quarter-tone pulses – to ripples and polyphonic interplay within the sound fabric coloured by the collisions of quarter-tones which reinforce, stress, and create an internal dynamic – from there to small glissandi – extracted from the recordings of the songs of birds – glissandi that also grow out of twists and shifts of the tone, inspired by Scelsi's improvisations, that result in a big, final movement.

Cardinem (lat.) means turning point – and the piece carries with it a twist – towards that which is self-sufficient – towards a more simple soundscape – towards opening up and grabbing hold of the small ripples.

Ragnhild Berstad

Klangforum Wien

24 musicians from ten different countries represent an artistic idea and a personal approach that aims to restore to their art something that seems to have been lost, gradually, almost inadvertently, during the course of the 20th century: music which has a place in the present, in the community for which it was written and that wants to hear it. Ever since its first concert, which the ensemble played under its former name, the Societé de l'Art Acoustique, at the Palais Liechtenstein under the baton of its founder Beat Furrer, Klangforum Wien has

made musical history. The ensemble has premiered roughly 500 new pieces by composers from three continents, giving voice to their music for the first time. If given to introspection, Klangforum Wien could look back on a discography of over 70 CDs, a series of honours and prizes and around 2,000 appearances at renowned festivals and in the premiere concert and opera venues in Europe, the Americas and Japan, as well as various youthful and original initiatives. Like art itself, Klangforum Wien is nothing but a force, barely disguised by its metier, to improve the world. The moment they step onto the podium, the musicians know that only one thing counts: everything. Love of their art and the absoluteness of this conviction are what makes their concerts unique. The members of Klangforum Wien come from Australia, Bulgaria, Germany, Finland, France, Greece, Italy, Austria, Sweden and Switzerland. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha and Beat Furrer are three outstanding musicians who have been awarded an honorary membership of Klangforum Wien through an unanimous decision by the ensemble. Sylvain Cambreling has been principal guest conductor since 1997. Klangforum Wien performs with the generous support of Erste Bank.

Scelsi, c'est nous!

Die Scelsi-Rezeption hat einen erstaunlichen Prozess durchlaufen: von der heißblütigen Hagiographie der frühen 1980er Jahre, geprägt vom Entdeckerrausch angesichts eines zunächst als „unanalysierbar“ nobilitierten, sich den Gesetzmäßigkeiten jeder bisher bekannten Klangsprache scheinbar entziehenden musikalischen Phänomens, über die Verwirrung nach Vieri Tosattis Geständnis oder Behauptung („Scelsi, c'est moi“) unmittelbar nach Scelsis Tod im Jahr 1988, hin zur sachlicheren Auseinandersetzung mit einer Musik, die unterdessen fast im Mainstream ange-

kommen ist. Diese interessante Entwicklung wird charakteristisch begleitet von einer Bildspur, in der das Antlitz des Komponisten zuerst unter keinen Umständen gezeigt werden durfte, als demiurgischer Ersatz figurierte das Kreissymbol für die Betsilbe „Om“ – in heutigen Huldigungen ist das einstmals strenge Tabu längst aufgehoben, zumal das charismatische Jünglingsbild ist in Programmbroschüren und Booklets omnipräsent. Eine besondere Reliquie besitzt die Scelsi-Gemeinde in jenen ominösen Tonbändern, die am Anfang wie die Gesichtszüge des Meisters verborgen gehalten werden mussten von jener kleinen konspirativen Schar Ausgewählter, mit denen Giacinto Francesco Maria Scelsi, Conte d'Ayala Valva, zu verkehren geruhte.

Mittlerweile ist auch dieses Gelübde gebrochen: 2009 hat das Archiv der Fondazione Isabella Scelsi in Rom seine Pforten geöffnet, die Tonbänder aus dem Nachlass sind seither einer interessierten Fachöffentlichkeit zugänglich. Überwiegend sind dies akustische Arbeitsmaterialien, Klangskizzen sozusagen, auf Grundlage derer ein kollaborativ geprägter Schaffensprozess seinen Ausgang nehmen konnte: Scelsi nahm sein Ondiola-Spiel auf Tonband auf, fertigte häufig durch mehrmalige Überspielvorgän-

ge komplexe vielschichtige Klangdokumente an, die er Vieri Tosatti und anderen überantwortete, damit sie daraus aufführbare Partituren herstellten, wobei Scelsi die Phase der Verschriftlichung mehr oder weniger intensiv begleitete. Anders als Scelsis nobler Habitus vermuten ließe, verfügte er nicht wirklich über Luxus-Equipment – die Ondiola ist eine Art Billig-Röhrensynthesizer mit dreioktaviger Tastatur und mehreren Filtern, sein Revox-Tonbandgerät ein in den 1960er Jahren durchaus communes Modell –, und dennoch verfolgte er allerhöchste künstlerische Ansprüche. Entsprechend besitzen die nachgelassenen Bänder in ihrer Mischung aus Lo-Fi-Qualität und äußerst filigraner musikalischer Linienführung und Kontrapunktik eine besondere Ästhetik bzw. Aura. Dass sie nun zugänglich sind, ist ein großer Gewinn: Sei es, dass die bekannten Werke mit Rücksicht auf die Tondokumente nochmals neu und eingehender untersucht werden können, sei es, dass eine allzu schriftfixierte Musikwissenschaft sich dem Ereignis des Klangs nun viel intensiver öffnen darf.

Das Projekt *Scelsi Revisited* knüpft an diese erfreuliche Entwicklung an, indem es die Tonbandmaterialien erstmals auch im Medium der künstlerischen Auseinander-

setzung reflektieren lässt: Eine Komponistin (Ragnhild Berstad) und sechs Komponisten (Georg Friedrich Haas, Fabien Lévy, Tristan Murail, Michael Pelzel, Michel Roth, Nicola Sani) erhielten vom Klangforum Wien den Auftrag, sich in neuen Werken zu Scelsis Tonbandmusik zu verhalten; Uli Fussenegger hatte dazu Datenpakete vorbereitet, die aus Ausschnitten von jeweils zwei bis drei Tonbändern bestehen, die Scelsi offenbar nicht zur Ausarbeitung in definitive Werkgestalten, die sich immer in konventionellen Partituren manifestieren, berücksichtigt hatte. Die Besetzung der Werkaufträge sollte sich an Scelsis Werk *Anahit* für Violine und 18 Instrumentalisten (1965) orientieren, das in den *Scelsi Revisited*-Konzerten auch zur Aufführung gelangte. Alle neu entstandenen Werke werden hier als Live-Mitschnitte vorgelegt.

Die Ergebnisse der experimentellen Anordnung von *Scelsi Revisited* sind durchaus heterogen: Sie reichen von künstlerischer Quellenforschung im Sinne einer präzisen Übertragung und sachkundigen Kontextualisierung des gegebenen Klangmaterials bis hin zum freien Kommentar, zur assoziativen Auseinandersetzung und kritischen Umformung. Oft sind es Mischformen, in denen inspirativer Schwung und investigatives

Temperament jeweils charakteristisch amalgamieren. In seiner „Transsonation“ zieht sich Georg Friedrich Haas sogar fast gänzlich zurück, indem er die Musikerinnen und Musiker des Klangforums notenlos auf einen Tonbandausschnitt reagieren lässt, um die dadurch entstehende Klangproduktion nicht durch ein musikalisches Schrifterzeugnis zu beeinflussen. Ein anderes teilweise schriftloses Verfahren ist realisiert in Uli Fusseneggers *San Teodoro 8*, einem Remix von Scelsi-Materialien, der auf improvisative Art live verarbeitet wird (eine andere Version dieses Werks ist veröffentlicht auf der Kairos-CD 0015024KA1).

Das Experiment *Scelsi Revisited* versteht sich als konzeptuelle Erweiterung der quasi kollektiven Arbeitsweise in der historischen Scelsi-Werkstatt in einem neuen Projekt mit Akzent auf dem Plural: *Scelsi, c'est nous!* – Hätte so nicht eigentlich auch schon Tosatti sagen können? Vermutlich fehlte das für ein gleichberechtigtes Verständnis von Teamarbeit förderliche möglichst flache Hierarchiegefälle. Der späte, aber enorme Erfolg dieser Methode verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass Scelsis Musik, darin nicht unähnlich jener Weberns, von vielen auf verschiedene Arten angeeignet und erfunden werden konnte – und von uns immer

noch neu und anders konstruiert, weitergedacht werden kann. Das ursprünglich aristokratische Prinzip der Meisterwerkstatt mutiert zu einer eher demokratisch inspirierten Kunstpraxis. In *Scelsi Revisited* gibt es kein pathetisches Bekenntnis zum „einen und wahren“ Scelsi, vielmehr entsteht ein dynamisch-variables Gefüge in diversen individuellen Arten oder neuen Möglichkeiten, Scelsi im Klang zu denken.

Um das den neu entwickelten künstlerischen Verfahren innewohnende implizite Wissen festzuhalten und verhandelbar zu machen, wurde das Satellitenprojekt *Scelsi Revisited Backstage* geschaffen. Hier wird genau beobachtet und geschildert, was sich in den verschiedenen Verarbeitungs- und Kontextualisierungsprozessen abspielt und dadurch eine Dimension eröffnet, die dem Konzertpublikum gewöhnlicherweise verborgen bleibt. Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit sind, nebst Ausschnitten aus dem von der Komponistin und den Komponisten verwendeten originalen Tonmaterial, zugänglich in der Publikation *Scelsi Revisited Backstage*, hrsg. von Michael Kunkel und Björn Gottstein, Bünden: Pfau-Verlag 2020.

Michael Pelzel: „*Sculture di suono*“ in *memoriam Giacinto Scelsi für großes Ensemble (2014)*

In letzter Zeit begann ich aus verschiedenen klanglichen, formalen und poetischen Gründen, mich intensiver und analytisch mit „langsamer“ Musik und langsamen Sätzen aus Werken Wagners, Scriabins und Schönbergs intensiver zu beschäftigen. Die Idee einer „fließenden“, scheinbar unendlich dahinströmenden Musik mit einer Zielrichtung und formalem Zug fasziniert mich sehr.

Eigene Musik zu Ondioline-Originaleinspielungen von Scelsi zu schreiben, kann vielleicht vorerst als faszinierender Gegensatz dazu gesehen werden – vielleicht aber auch als klarer innerer Bezug. Sowohl in der „Klangstrommusik“ des frühen 20. Jahrhun-

derts als auch bei Giacinto Scelsi sind es kontinuierliche melodisch-harmonische Linienzüge, die die Musik von innen heraus führen, steuern und sie intern ausbalancieren und schließlich auch die Großform der Stücke zusammenhalten.

Während der Vorarbeiten zu „*Sculture di suono*“ war mir das wiederholte Anhören der Tonbänder mit den Ondioline-Improvisationen von Giacinto Scelsi sehr wichtig. Es geht oft um verschiedene Schwebungs- und Tremolotyphen in unterschiedlichen Tempi, um rhythmisiertes An- und Abschwellen von Akkorden, sowie um schnelle ornamentale „Einsprengsel“, die in meiner Komposition meist von Oboe oder Englischhorn übernommen werden. Auffallend ist auch das scheinbar zufällige Eintreten von neuen Figuren und Elementen im zeitlichen Ablauf. In meinem Werk habe ich den Versuch gewagt, mit dem Ensemble eine orgelähnliche Klanglichkeit zu erzeugen, die aber wiederum quasi im Gegensatz zum Vorbild-Instrument „elastisch“ zerfließen kann.

Des Weiteren habe ich sehr konkrete Längenproportionen aus dem Tonbandmaterial übernommen und in meinem Werk verwendet.

In Scelsis quasi „biegsamer Orgelklanglichkeit“ kommen Elemente in starker Anlehnung an tonale Musik vor (z.B. exzessive Terz- und Sextklanglichkeiten). Der Ensembleklang soll zu einer Art modulationsfähiger „Modelliermasse“ werden. Klänge scheinen stufenlos ineinander übergehen. Hierbei können mikrotonale Schwebestände entstehen, welche mitunter auch durch reiche klangfarbliche Transformationsprozesse unterstützt werden. Im späteren Verlauf des Werkes werde ich mit der sogenannten „polyspektralen“ Harmonik arbeiten, in welcher verschiedenartig ineinander verschränkte Quintblöcke im akkordischen Unterbau einen choralartigen Satztyp bilden, welcher von einem spektralen Überbau im Diskantbereich koloriert wird.

Ebenso erzielt Giacinto Scelsi seine spezifische und schwebende Klanglichkeit durch den Gegensatz stehender Klänge und sich in feiner Bewegung absetzenden, glissandierenden Linienzüge, welche die für seine Musik so archetypischen Vibrationen und klanginternen Schwingungen auslösen. Meine Idee und Annäherung wäre also gewissermaßen eine Synthese beider Ideen.

Michael Pelzel

Michel Roth: *Moi* für großes Ensemble (2012/13)

Der bekannteste Assistent von Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti, sorgte 1988 für Aufsehen, als er in einem Interview sinngemäß sagte, „Scelsi, c'est moi“. Diese Behauptung wurde inzwischen deutlich widerlegt. Vergleicht man aber Scelsis Originalbänder mit Tosattis Transkriptionen, so fallen durchaus kreative Lösungen Tosattis auf, wie er diese elektronischen Klänge in einen musikpraktischen Kontext übertrug. Zunächst wäre hier die Instrumentation zu nennen, mit der es ihm gelingt, stellenweise verblüffend nahe ans Original heranzukommen und trotzdem einen stimmigen Ensembleklang zu erzeugen. Die subtilen mikrotonalen Verläufe rasterte er auf Vierteltöne, aus den vielerlei Schwebungen entstanden rhythmische Texturen und Differenztöne wurden zu tiefen Basstönen konkretisiert.

Wenn ich nun plötzlich die originalen Bänder von mir bekannten Scelsi-Kompositionen höre, bin ich zunächst irritiert: auf der einen Seite ein faszinierender Reichtum

von Stimmungen und freien Bewegungen im Raum, den die Ensembletranskriptionen verflachen – andererseits entstehen dort durch die gröberen Rasterungen „Freiheiten“ der Imagination und konturieren sich durchaus faszinierende instrumentale Gestalten.

In meiner eigenen Scelsi-Transkription mit dem Titel „Moi“ möchte ich dieses Spannungsfeld thematisieren. Das Stück bedient sich divergierender Rasterungen, die variativ auf das Originalmaterial angewandt werden. Parallel lassen sich aus den starken Schwebungsimpulsen immer neue rhythmische Texturen ableiten und auskomponieren. Harmonisch geprägt von den herausgehörten Differenztönen und vielerlei klangfarblichen Assoziationen nachgebend skizziert das Stück eine Art „Möglichkeitsfeld“ von Scelsis Musik, eine Projektionsfläche für etwas, von dem wir (im wörtlichen Sinn) immer noch fast kein „Bild“ haben.

Der Titel „Moi“ spielt deshalb nicht nur auf Tosattis Diktum an, sondern in der Tradition Scelsis auch auf zwei gleichnamige, kaum bekannte Kulturen aus dem afrikanischen und asiatischen Raum.

Michel Roth

Tristan Murail: *Un sogno pour ensemble instrumental et synthèse électronique* (2014)

Vor vielen Jahren, als ich Giacinto Scelsi einmal besuchte, zeigte er mir seine Arbeitsmethode: neben seinem Klavier standen eine „Ondioline“ und zwei Tonbandgeräte. Die Ondioline ist eine Art früher Synthesizer, der die unterschiedlichsten Töne produziert – insbesondere aber auch ein kontrolliertes Vibrato und Mikrintervalle. Mit dieser Ausrüstung improvisierte er und nahm die Klänge „schichtweise“ auf. So entwickelte er eine Art musikalische Skizze, eine Simulation des künftigen Stückes – etwas, was wir heutzutage viel einfacher und überzeugender mit Hilfe von Computer-Software herstellen können. War Scelsi ein Vorreiter der heutigen „computergestützten Komposition“?

Wie dem auch sei – als das Klangforum mir vorschlug, am Projekt *Scelsi Revisited* teilzunehmen, war ich völlig überrascht, zu entdecken, dass Scelsis Tonbänder immer noch existieren und dass sie bestätigen, was ich von meinen so lange zurück-

liegenden Gesprächen mit ihm in Erinnerung behalten hatte. Was mich ganz besonders berührte, war das Band für *Anahit* – meiner Meinung nach eines von Scelsis schönsten Werken, das wir 1975 Paris in Paris mit unserem Ensemble L'itinéraire erstauflührten. Wenn man das Stück gut kennt – und ich denke, das kann ich von mir behaupten –, dann kann man durch die verzerrten, ausgehöhlten und oft hässlichen Töne des Bandes alle Details des späteren Stücks heraushören, oder zumindest erraten – bis hin zu Einzelheiten der Orchestrierung oder der Spieltechnik, wie beispielsweise extremes Vibrato oder Tremolos.

Für meinen Beitrag zu *Scelsi Revisited* plane ich, wie das Projekt es vorgibt, eine der von Scelsi nicht benützten elektronischen Improvisationen zum Ausgangspunkt zu nehmen, sie vielleicht zu „reinigen“ oder womöglich mit Hilfe der heutigen Computertechnik zu re-synthetisieren und zum Blühen zu bringen, um diese Basis dann mit neuen Schichten elektronischer und instrumentaler Texturen zu überlagern – und sie zwischendurch auch immer wieder in ihrer originalen Einfachheit zum Vorschein kommen zu lassen.

Tristan Murail

Georg Friedrich Haas: *Introduktion und Transsonation. Musik für 17 Instrumente mit einem Tonband von Giacinto Scelsi (2012)*

Jedes Musikschaffen wird massiv von der gewählten Notationsmethode beeinflusst. Die Konsequenzen des Denkens von Klang ohne Schrift sind nicht hinlänglich erforscht. Es ist aber evident, dass Schematismen, Vereinfachungen und Eigengesetzlichkeiten der Notenschrift eine Einschränkung für das musikalische Schaffen bedeuten.

Das Aneinanderreihen von Notenköpfen ist nur eine behelfsmäßige Lösung für das Problem der Fixierung einer komplexen Klangvorstellung. Die Speicherung von solchen Vorstellungen mit Hilfe elektronischer Medien ist als Fixierungstechnik jener der Niederschrift in Notensystemen absolut gleichwertig. Das elektronische Notationsverfahren Scelsis kann etwa mit dem Skizzenbuch Beethovens durchaus verglichen werden.

Es ergibt sich der Eindruck, dass Scelsi während der Komposition einfach nicht mit der beengenden Notenschrift konfrontiert sein und das *Operationsbesteck an der offenen Wunde des Kompositionsvorgangs keimfrei halten* wollte. Der Vorgang sollte nicht mit Noten kontaminiert werden. Es ist sicher kein Zufall, dass Scelsi sich immer wieder auf nicht-europäische Musik berufen hat, also auf Musiken, deren erklingende Gestalt ebenfalls nicht durch eine Notation schriftlich vorgegeben ist.

Überspitzt formuliert, muss sich der Komponist entscheiden, ob er in den Zeichen der Notenschrift denken oder den Klang komponieren möchte. Die dogmatische Antwort auf diese Frage ist bekannt. Deshalb läuft auch unser Kompositionsunterricht darauf hinaus, alles aus der Wahrnehmung auszublenden, was sich in der anerkannten Notenschrift nicht festhalten lässt.

Scelsi hat dem gegenüber eine vollkommen eigene Technik entwickelt und durch die von ihm erarbeitete Verfeinerung der Notation eine Emanzipation des Klanges ermöglicht. Deshalb sind z.B. auch dynamische Angaben in Scelsi-Partituren nicht im herkömmlichen Sinn zu lesen: Ein Scelsi-Forte

hat nichts mit Dynamik zu tun, sondern bezeichnet einen Vorgang von Verdichtung und wieder Loslassen.

Die Musik Giacinto Scelsis existiert. Sie ist, und sie ist so, wie sie ist – weil sie so entstanden ist, wie sie gemacht wurde. Scelsi konnte es nicht ertragen, dass die Töne auf jene spärlichen Informationen reduziert wurden, die in der gängigen Notenschrift festgehalten werden können; und noch weniger konnte er es ertragen, dass sich diese Reduktionen der Töne auf das Geschriebene dann zu einem System von Regeln verdichteten. Er löste dieses Problem dadurch, dass er den Klang an sich – so wie er war, so wie er aus dem Instrument herauskam – zur Grundlage seines Verständnisses von Musik gemacht hat.

Machen wir uns diesen Gegensatz bewusst: Denken wir an ein großes C mit einer langen Fermate und in der Dynamik Forte.



Diese Notation enthält nur sehr geringe Informationsmengen. Ich ersuche die Lese(r)/den Leser, jetzt an ein Klavier zu gehen und zuzuhören, was geschieht, wenn dieser so einfach notierte Ton real angeschlagen wird und er die Möglichkeit bekommt, lange auszuklingen. Der Gegensatz zwischen der komplexen Informationsmenge des realen Klanges und der nackten Struktur des Notenkopfes mit der Fermate darüber ist offensichtlich. Und dieser Gegensatz würde sich noch steigern, wenn wir die verbalen Zusatzinformationen ändern würden, also etwa die Anweisung „Klavier“ für das Instrumentarium durch „Violoncello“ oder „Kontrafagott“ ersetzen würden.

Auch auf die Gefahr hin, jetzt Inhalte zu wiederholen, die ohnedies aus der Geschichte der Musiktheorie allgemein bekannt sind: Es ist offensichtlich, dass die Struktur einer Musik maßgeblich von der Notation beeinflusst wird, und das gilt nicht nur für Extremsituationen wie z.B. die isorhythmische Motette, die Dodekaphonie oder die serielle Musik. Es ist ein verblüffendes zeitliches Zusammentreffen, dass die Musik von Giacinto Scelsi in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, also in einer historischen Periode, in der mit der seriellen Musik noch einmal das breite

Spektrum der Möglichkeiten von notationsbedingten Gesetzmäßigkeiten aufleuchtete, einer Supernova vergleichbar.

Scelsi hat bewiesen, dass es möglich ist, Musik zu komponieren, ohne sich im Kompositionsprozess der Mittel der Notation zu bedienen. Angesichts der künstlerischen Kraft seiner Werke ist es wohl zulässig zu formulieren, dass es sich hier nicht nur um eine Möglichkeit, sondern mehr noch, um eine ästhetische Notwendigkeit gehandelt hat.

Der Text ist eine freie Montage von Zitaten aus dem Manuskript des Vortrags, den Georg Friedrich Haas am 21. Jänner 2012 im Rahmen des Symposions GIACINTO SCELSEI HEUTE an der Kunstuniversität Graz gehalten hat und einer Mitschrift dieses Vortrags von Sven Hartberger.

Nicola Sani: *Gimme Scelsi per ensemble* (2013)

Giacinto Scelsi war einer der rätselhaftesten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Er passte nicht in die italienische Musikwelt seiner Zeit und gehörte einer Sphäre von Künstlern und Intellektuellen an, die nicht als Träger von nationalen Werten angesehen werden können, sondern vielmehr als absolute Vertreter jener Veränderungen und Anreize, Bedürfnisse und Ausdruckstendenzen, welche die gesamte europäische Kultur des 20. Jahrhunderts durchziehen. Scelsis wichtiger Stellenwert hat nicht nur mit der Bedeutung seiner großen Musikproduktion zu tun, sondern ist auch mit Fragen verbunden, die er über den Zugang zur experimentellen Praxis der Komposition aufwarf, eine Praxis, die er in die Tat umsetzte, ohne dabei die Notwendigkeit des Ausdrucks, der Kommunikation und der Poesie zu vernachlässigen. Man könnte dahingehend auch behaupten, dass Scelsi die Aufmerksamkeit auf bestimmte Themen lenkte und somit zu einem der größten Uto-

pisten des 20. Jahrhunderts wurde, ein Vorreiter der modernen Ideen von *Experimental Music*.

John Cage, mit dem Scelsi durch eine tiefe Freundschaft verbunden war, erklärte im Zuge eines Interviews: „Für mich ist das Interessanteste an Scelsis Kompositionen die Konzentration, die ein einziger Klang erreicht. Es handelt sich hier um sehr limitierte Tonhöhen-Folgen, welche den *White Writings* von Mark Tobey ähneln. Es entsteht eine Situation, in der die Aufmerksamkeit derartig konzentriert ist, dass der minimale Unterschied sichtbar – bei Tobey – und hörbar – bei Scelsi – wird. Das ist natürlich eine Grenzsituation: Ich kenne niemanden, der das erreicht hat, was Scelsi vollbracht hat, und dieses Hinarbeiten auf eine extreme Situation, war eine sehr bedeutende und auch absolut vollendete Arbeit.“

Persönlich habe ich Giacinto Scelsi vor vielen Jahren in Rom nur flüchtig gekannt, in einer Zeit, die kulturell als „stagione dell'effimero“ („Zeit der Kurzlebigkeit“) und politisch als „anni di piombo“ („Bleijahre“) bezeichnet wurde: die 1970er Jahre, eine komplexe und dramatische Zeit, die aber eine große kreative Bewegung mit sich brachte, in der man den Eindruck hatte, die „ewige Stadt“ würde

fast vor der Fülle lauter Klänge, Gedichte, Bilder, Farben und sozialen Forderungen explodieren. In diesem Rom, bevölkert von den Protagonisten der Musikavantgarde, des Experimentaltheaters, des Gegenwartstanzes, des Free Jazz, der Musikimprovisation, wo sich die neue Musik mit dem Progressive Rock und mit dem wiederentdeckten volkstümlichen Repertoire verband, begannen sich die Kompositionen von Giacinto Scelsi zu verbreiten. Man lauschte ihnen in den „Tempeln“ der Avantgarde: in den Kellerräumen, in den Experimentaltheatern, in den Kunstgalerien, in den Underground-Lokalen von Trastevere oder in einigen „illuminierteren“ kulturellen Institutionen.

Gimme Scelsi ist eine Hommage an diese Jahre, in der ich für mich eine völlig neue Klangwelt entdeckte, in der Rock und Musikavantgarde einem zusammengehörigen Bezugspunkt darstellen: Eine Hommage und eine dankbare Anerkennung für den Einfluss, den Scelsis Musik auf die Sprache der neuen Generationen, auf die Experimente des *Progressive Rock*, auf die psychedelische Kultur, auf die unterschiedlichen Musikrichtungen und auf die andersgeartete Musik ausübte.

Nicola Sani

Uli Fussenegger: *San Teodoro 8 (un omaggio)* (2013)

Bei meinen Besuchen im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi in Rom hörte ich einige der Tonbandaufnahmen von Scelsis Ondiola-Spiels. Nach vielen Monaten der Beschäftigung damit kam mir die Idee, etwas Neues auf der Basis dieser ungewöhnlichen Materialien zu machen. Einerseits entstand die Idee zu dem Projekt *Scelsi Revisited*, andererseits zu einem eigenen Stück.

Der Umgang mit historischem Klangmaterial wirft unausweichlich die Frage auf, wie man sich ihm nähert. Die Qualität dieser Aufnahmen ist bestenfalls auf Home-recording-Niveau; was mir aber bedeutend erscheint, ist der spezifische Ondiolaklang, der etwas eigentümlich trashiges an sich hat. Man fühlt sich unwiderstehlich an die Heimorgeln der sechziger Jahre erinnert. Besonders angesprochen hat mich die unglaublich individuelle und manchmal auch komplexe Art, wie Scelsi es verstand, dem Ondiolaklang eine Unverwechselbarkeit einzuhauchen.

Seine Raffinesse der Phrasierung, Artikulation und des Vibrato, die spektakulär fein gerasterte Mikrotonalität, die oft elegante Art, die genannten Parameter zu variieren – und eben die „herausgelöste“ Zeitlichkeit mit einem weitgehenden Verzicht auf ein Metrum: all das macht dieses Material zu etwas Eigentümlichen und Autonomem. Auch deswegen, und mehr noch der Liebe und des Respekts wegen: *un omaggio!*

Das klanglich Spezifische der Ondiolen bleibt ebenso wie Scelsis unverkennbarer Spielgestus in meinem Tonbandstück unangetastet. Weder die Zeitstrukturen noch

die Tonhöhen wurden verändert. Die einzigen klanglichen Manipulationen, die ich vorgenommen habe, sind Entrauschungen, Filterungen und dynamische Kompression, um die spezielle Patina der Originale nicht in Frage zu stellen.

Zusammenhängende ein- und zweistimmige Passagen, die ich nach charakteristischen harmonischen und zeitlichen Aspekten ausgewählt und angeordnet habe, bestimmen den formalen Verlauf von *San Teodoro 8*. Scelsis Klänge sollten ihr Eigenleben behalten, ohne in einer abstrakten formal-musikalischen Matrix zu etwas ungewollt Fremdartigen zu mutieren. Man konnte von einem Remix sprechen, nicht eines spezifischen Stückes, sondern von Klangmaterial, das in einem Zeitraum von 25 Jahren entstanden ist.

San Teodoro 8 ist auch ein doppelter Filterungs- und Inspirationsprozess: Scelsis Original-Ondiolamaterial wird in einem ersten Schritt von mir zu einer 31 minütigen Tonbandkomposition verarbeitet, um danach in Echtzeit über einen Crossfade von vier Musikern multiperspektivisch weiterverarbeitet zu werden.

Uli Fussenegger

Fabien Lévy: à tue-tête für 9 im Raum verteilte Windinstrumente (2014)

In Wirklichkeit gibt es weder Anfang noch Ende, weder Zentrum noch Rand, noch klar begrenzte Einheiten. Das gilt nicht nur für das Universum, sondern genauso für unsere menschlichen, auch klanglichen Dimensionen. Sind der Lärm eines Bahnhofs, der Tumult eines Schulhofs mehr als die Summe aller Stimmen? Hören Sie einen klaren bestimmten Klang? Können Sie im Wald den einzelnen Baum klar von den Umstehenden unterscheiden? Verliert sich Ihr Blick nicht eher im In-und Übereinander der Blätter und Äste?

à tue-tête („lauthals“, wörtlich „zum Kopf töten“ bzw. „kopftötend“) nimmt diese Fragen musikalisch auf. Das Modell ist hier

(auf Wunsch des Auftraggebers) Giacinto Scelsi, mit Varese einer der ersten westlichen Komponisten, der verstand, dass Musik nicht auf künstliche Parameter wie Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik und auf ein klares Notenalphabet reduzierbar ist und stattdessen klangliche Phänomene in ihrer komplexen Kontinuität begriff, so wie dies in der Musik mündlicher Traditionen seit langem der Fall ist.

à tue-tête will keine Folklorisierung Scelsis singulärer Arbeit sein, sondern eine spielerische, fast humoristische Befragung kultureller Hörmuster, durch das sonore Prisma meiner eigenen musikalischen Sprache. Der Raum der Musiker hat kein Zentrum und der Zuhörer verläuft sich ständig zwischen Einheit und Vielheit, zwischen primärer und sekundärer Wahrnehmung offensichtlich klarer Einheiten. Zusätzlich habe ich mir starke formale Zwänge gesetzt: eine Note (b) und ein Puls von Sechszehnteln sind über die gesamte Dauer des Stücks präsent. Dennoch sind die Harmonien wechselnd und die Polymetriem komplex (und meistens ungerade). Dadurch wird die Wahrnehmung paradoxal, und, wie das Leben, „kopftötend“ – à tue-tête.

Fabien Lévy

Ragnhild Berstad: Cardinem für großes Ensemble (2014)

Die Natur ist die Quelle meiner Inspiration – die Berge, Wälder, der Wind, das Meer – alles, was gleich bleibt und alles, was sich verändert. Ich lausche und finde meine Musik überall dort, wo unterschiedliche Impulse aufeinandertreffen – ausgehend von den Menschen, der Philosophie und der Kunst; aber ich finde sie auch in den machtvollen Kräften, die mir in der Natur begegnen und die auf mich einwirken; und nicht zuletzt in der Möglichkeit, mir selbst zu begegnen, die die Natur mir schenkt.

Das Leben zeigt sich mir im Klang – einfach still dazusitzen und den Geräuschen zuzuhören, ist eine Art Meditation; ein Zustand, in dem der Augenblick innehält. Indem ich mich auf die Erfahrung der Ohren konzentriere – in die tief-innersten Elemente des Klangs eindringe –, entstehen Momente von intensiver und konzentrierter Präsenz; und das Gefühl, in einem anhaltenden

„Jetzt“ gegenwärtig zu sein – ein Zustand ohne Anfang und Ende – ohne Erwartung oder Erinnerung.

Hautnah am einfachsten Ton offenbart sich eine Fülle von Klängen – je größer die Nähe, desto erstaunlicher die Entdeckung – die Mikrophone ganz nah an den Instrumenten, die Nähe zum Bogenstrich und zum Atem der Musiker – die physische Präsenz der menschlichen Farben in der Musik – so kommen Zuhörer und Musiker zusammen in ihrer Konzentration auf ein gemeinsames Ziel – die Musik zu tragen und zu heben.

Musik zu erschaffen kann bedeuten, sich diesen Momenten der extremen Gegenwärtigkeit und Konzentration zu öffnen. Für mich heißt Komponieren, mich einer facettenreichen und mehrdeutigen Klang-Landschaft zu bemächtigen – sie dem Wechselspiel stets neuer Aspekte auszusetzen – sie durch weiterführende Metamorphosen freizulegen – so dass etwas aus einer scheinbar unbekannt Tiefe zur Oberfläche steigen und ebenso plötzlich wieder verschwinden kann – wie weggewischt – wie ein nicht vertrauter Geruch – flüchtige Vergangenheit – stets gegenwärtig. Die kontinuierlichen Wendepunkte, die in solchen flüchtigen Augenblicken entstehen – die Konzentration erfordern und

eine Nähe, die vom Ohr des Zuhörers eingefangen wird – diese Wendepunkte sind es, die dem Werk seine eigene Dynamik geben.

In *Cardinem* tauchen Impulse aus der Musik Scelsis auf – und der ganz eigene Reichtum des Gesangs eines Rotkehlchens im Spiel seiner engen Vierteltöne – ausgehend von den tiefen Bordun-Saiten, die wachsen und sich in Form von Viertelton-Pulsen ausbreiten – weiter zu Wellen und polyphonem Zusammenspiel innerhalb der Klanggebilde, die von der Kollision der Vierteltöne ihre Färbung erhalten und eine interne Dynamik entstehen lassen, sie verstärken, betonen – und von da zu kleinen Glissandi – aus den Aufnahmen des Vogelgesang entlehnt – Glissandi, die auch aus den Wendungen und Verschiebungen des Tons selbst entstehen, von Scelsis Improvisationen inspiriert – all das mündet in einen letzten großen Schluss-Satz.

„Cardinem“ heißt auf Lateinisch Wendepunkt – und das Stück enthält eine Wendung – hin zu dem, was selbstgenügsam ist – hin zu einer einfacheren Klanglandschaft – hin zu einer Öffnung und einem Zupacken, das nach den kleinen Wellen greift.

Ragnhild Berstad

Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was dieser im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verloren gegangen ist: einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will. Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als Société de l'Art Acoustique unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien unversehens ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt und somit zum ersten Mal ihre Notenschrift in Klang übersetzt. Auf

eine Diskografie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen, könnte das Klangforum Wien zurückblicken, wenn das Zurückblicken denn seine Sache wäre. Und so wie die Kunst selbst ist auch das Klangforum Wien nichts anderes als eine durch ihr Metier nur sehr behelfsmäßig getarnte Veranstaltung zur Verbesserung der Welt. Wenn sie das Podium betreten, wissen die MusikerInnen des Ensembles, dass es nur um eines geht: Um alles. Eros und Unbedingtheit dieses Wissens machen das Besondere der Konzerte des Klangforum Wien. Die Mitglieder des Klangforum Wien stammen aus Australien, Bulgarien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Österreich, Schweden und der Schweiz. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha und Beat Furrer sind die drei herausragenden Musiker, denen das Klangforum Wien durch jeweils einstimmigen Beschluss aller MusikerInnen die Ehrenmitgliedschaft des Ensembles verliehen hat. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling erster Gastdirigent des Klangforum Wien. Das Klangforum Wien spielt mit freundlicher Unterstützung von ERSTE BANK.



© Jürgen Semlitsch

The Ondiola which Scelsi used was called "Clavioline" in France. The instrument depicted above is identical with the one with which Scelsi created his sound samples that are the basis of the *Scelsi Revisited* project.

Die von Giacinto Scelsi verwendete Ondiola wurde in Frankreich unter der Produktbezeichnung Clavioline vertrieben. Das hier abgebildete Instrument ist baugleich mit jenem, mit dem Scelsi seine vielschichtigen Klangdokumente erstellte, die dem Projekt *Scelsi Revisited* zugrunde liegen.

klangforum Wien



The Isabella Scelsi Foundation is today actively working to promote the Giacinto Scelsi's work and recognition in Italy and abroad, organizing and coordinating research project, editions, scores and performance activities, in cooperation with international cultural Institutions.



Musik Akademie Basel

Mit freundlicher Unterstützung von

MAJA SACHER-STIFTUNG

M. Sacher

1



1 2



2



Auftragswerk von:
ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln.
 Uraufführung am 01.05.2013 im
 WDR Funkhaus Wallrafplatz.
 Im Rahmen von:
ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln 2013

3 4 8

ultima oslo contemporary
 music festival

3 4 8



5 7



5 7



6



Recording dates: [1][5] 9 August 2014
[2] 1 May 2013
[3][4] 11 September 2014
[6][8] 26 September 2015
[7] 9 August 2014

Recording venues: [1] Theatersaal Witten/Germany
[2] Großer Sendesaal des WDR, Funkhaus am Wallrafplatz/Germany
[3][4][8] Kulturkirchen Jakob, Oslo/Norway
[5][7] Sporthalle am Böllenfalltor, Darmstadt/Germany
[6] Halle Damiani-Holz, Brixen/Italy

Promoters' rights: [1] Wittener Tage für Neue Musik
[2] Musik Triennale Köln/Festival Acht Brücken
[3][4][8] Ultima Oslo Contemporary Music Festival
[5][7] IMD Internationales Musikinstitut Darmstadt
[6] Festival Transart

Hausrechte: [1] Wittener Tage für Neue Musik
[2] Musik Triennale Köln/Festival Acht Brücken
[3][4][8] Ultima Oslo Contemporary Music Festival
[5][7] IMD Internationales Musikinstitut Darmstadt
[6] Festival Transart

Produktionsrechte: [1] WDR mediagroup
[2] WDR mediagroup
[3][4][8] NRT Norwegian Broadcasting Corporation
[5] Hessischer Rundfunk
[6] Peter Böhm, Florian Bogner
[7] Hessischer Rundfunk

Publishers: [1] Eigenverlag Michael Pelzel
[2][7] Ricordi Berlin
[3] Editions Henry Lemoine, represented by Alkor-Edition Kassel
[4] Universal Edition
[5] Sugarmusic/Schott
[6] Eigenverlag Uli Fussenegger
[8] Eigenverlag Ragnhild Berstad

Recording engineers: [1] Christian Schmitt
[2] Stephan Schmidt
[5][7] Eckhard Glauche

Engineer: [1] Rolf Lingenberg
[2] Reinhold Nickel
[5][7] Andreas Heynold

Mastering: [7] Christoph Amann

Sound technician: [1]-[5] Peter Böhm

1–4 refers to CD 1
5–8 refers to CD 2

Cover based on artwork by Enrique Fuentes

0015030KAI
© & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

LC10488 ISRC: ATK941953001 to 08

