



# Giacinto Scelsi

# Preludi, Serie I - IV

WORLD PREMIERE RECORDING

ARTS



SUPER AUDIO CD

Alessandra  
Ammara





# THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING

This Super Audio CD plays in multichannel surround sound and two-channel stereo on all SACD players.

It can also be played on a standard CD player though only in stereo.

## TECHNICAL INFORMATION

Microphones: Sennheiser MKH-8020 (2), DPA 4004 (2), Schoeps MK-4V + CMC6 xt (2)

Schoeps MK-2S + CMC6 linear, Schoeps CMit 5

Microphone cables: Klotz Professional (5 meter)

On Stage Microphone Preamplifier: Millennia Media HV-3D

On Stage 24 bit 96 kHz converter: Prism Sound ADA8-XR

24 bit 96 kHz Multitrack recorder: SADiE LRX2

Stereo and multichannel Mixing desk: Yamaha 02R96

Digital Editing, CD mastering and SACD Authoring: SADiE DSD8

Recording and Editing: Gabriele Robotti, Matteo Costa

Mix, Mastering and SACD Authoring: Matteo Costa





GIACINTO SCELSI  
(1905 – 1988)

# Preludi, Serie I – IV

## Serie I

1	I – Martellato	0.48
2	II – Grave	4.36
3	III – Agitato molto liberamente ma sostenuto	1.07
4	IV – Moderato	3.09
5	V	1.22
6	VI – Agitato	0.47
7	VII – Molto cantato	1.54
8	VIII – Delicato	0.58
9	IX – Agitato sostenuto	1.33
10	X – Scorrevole	0.50
11	XI – Drammatico	1.20
12	XII – Allucinato	3.04

## Serie II

13	XIII – Tempestoso	0.47
14	XIV – Piuttosto mosso	1.00
15	XV – Tragicamente	1.09
16	XVI – Lento, con agitazione	0.43
17	XVII – Con malinconia	2.55
18	XVIII – Presto volante	0.41
19	XIX – Veloce	0.50
20	XX – Mistico	2.29
21	XXI – Presto mormorando	0.46
22	XXII – Veloce appassionato	1.16
23	XXIII – Presto furioso	0.45
24	XXIV – Mistico	4.26





### Serie III

25	XXV – Meditativo	3.19
26	XXVI – Delicato	0.51
27	XXVII – Implecabile	1.06
28	XXVIII – Presto	0.45
29	XXIX – Poco mosso	1.24
30	XXX – Energico, un poco mosso	1.06
31	XXXI – Veloce	0.59
32	XXXII – Estatico	2.24
33	XXXIII – Veloce, rabbioso	1.06
34	XXXIV – Estatico	5.57

### Serie IV

35	XXXVIII – Allegro scherzoso	1.03
36	XXXIX	1.04
37	XL	0.53
38	XLI – Mosso liberamente	0.59
39	XLII	0.44
40	XLIII – Lento espressivo	1.34
41	XLIV – Andante, tempo rubato	1.44
42	XLV	1.16
43	XLVI	0.57
44	XLVII	0.58
45	XLVIII	0.51
46	XLIX – A QUATTRO MANI*	1.04
47	L – CONGEDO - Con spirito	1.23

Alessandra Ammara

*Piano / Klavier*

\*with Roberto Prosseda





## THE PRELUDI OF GIACINTO SCELSI

Reflections, aphorisms, exercises in style, work notes, harmonic experiments, tonal explorations – the *Preludi* of Giacinto Scelsi are all these and more, a virtual musical diary that accompanied the composer for almost twenty years. Its pages reveal to us, through the sonority of the piano, a period of his creative activity still little known or explored. The cultural and artistic experiences Scelsi matured during his wanderings as a young man seem to find expression in this impressive *corpus*, where they are transfigured into a modern music of extraordinary freedom.

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Rome, 1988) was averse to giving anyone precise biographical/artistic details and whenever questioned he either gave an evasive answer or – more simply – ignored the inquiry altogether. We know for certain that he was of aristocratic birth, spent his childhood in the family castle at Valva, had an unusual education (with a private tutor, his preferred subjects being Latin, fencing, and chess) and approached music at an early age. Enchanted by the sound of the piano, he spent hours improvising and listening. Scelsi dedicated his life to the exploration of a unique, spherical, cosmic sound, found in *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola)* – a symbolic work of 1959 – and throughout works of the early Sixties for full orchestra (*Hurqualia, Aïôn, Hymnos*) and in his many compositions for solo instrument, voice, ensemble, chorus and orchestra.

As a composer Scelsi was formed in the Italy of neoclassicism, the milieu of Casella and Respighi and their ilk, but his teachers also included Giacinto Sallustio, the great authority on Debussy; Egon Köhler, admirer of Skryabin; and Walter Klein, first encountered in Vienna in 1937, from whom he assimilated the dodecaphonic technique. His frequent visits to Paris in the course of the Thirties left indelible traces; in addition to the forming of lasting friendships he found there the fauvism of Igor Stravinsky, the mechanistic

foundations of futurism (which resulted in his *Rotativa* of 1930), and the renewed interest in the scales, modes and rhythms of the East of which Debussy was the emblem. (It would take too long to retrace here the manifold *liaisons* which link Scelsi's *Preludes* to the cycles of Chopin, Debussy, Liszt, Skryabin, and Messiaen). Before finding his own, particular stylistic code, Scelsi studied, travelled, explored, experienced, investigated, compared; and in so doing composed his *Preludi*.

The piano is privileged in this first creative phase, it is the chosen instrument of his research into the multiple and novel potentialities of the white and black keys; up to 1949 Scelsi composed four *Poemi*, *Hispania*, seven *Suites* and four *Sonate*. Scattered through this chronological period, which stretches from the early Thirties to the end of the Forties (although the dating is still somewhat uncertain), the pages of the *Preludi* enable us to note a coherent stylistic evolution that, beginning from the harmonic and timbre solutions anchored to tradition, progresses towards a more rarefied universe of sound.

The temporal dimension in his music expands and contracts very freely: agogic indications and metronomic marks are always precise, but the time signature is frequently missing. Pages that are characterized rhythmically (nos. 1, 22, 23, 28) or markedly virtuosic and rhapsodic (nos. 6, 10, 13, 18, 46) alternate with moments of torment (nos. 9, 33), of pure lyricism (nos. 4, 7, 25), and of mysticism (nos. 12, 32) and hieratic pace (nos. 17, 20, 24, 47), the latter rooted in the world of Skryabin and characteristic of many of Scelsi's later works. The harmonic language evolves into tone colour research, leading to the exploration of novel formal solutions. The chromatic whole becomes gradually saturated (nos. 39, 43), the structures more terse (no. 40), the sound gestures attenuated (nos. 40, 45), and the silences become by degrees more meaningful (no. 42), leading to a language which – in the fourth series – resembles a





pointillism of markedly Weberian flavour. Recently discovered sources confirm the explicit intention on the part of Scelsi to assimilate the dodecaphonic language that he studied with Walter Klein during that brief period in Austria: a manuscript note, found together with the last series of *Preludi*, bears the direction "Tracings of the dodecaphonic Preludi"; in fact, traces of serial processes can be identified in them. The series evolves into the concatenation of the last pages, nos. 47 and 48, which are linked to no. 49 (for four hands), and it concludes with a *Congedo* (no. 50), previously unknown and discovered in the course of recent research.

Assembled in four series, the *Preludi* are for the greater part unpublished, and serve as the object of recently renewed research on the first works in the Scelsi catalogue. Much remains to be investigated. The work of rearranging, listing and cataloguing at the Historic Archive of the Isabella Scelsi Foundation – the heir of the cultural and artistic legacy of Giacinto Scelsi – nevertheless makes it possible to begin shedding light on his early works; this recording is one of the first tangible results. Part of the material was reassembled despite many difficulties during research initiated in 2005, when pianist Alessandra Ammara gave a concert entirely dedicated to the *Preludi* on the occasion of the Scelsi Festival, organized in Rome to celebrate the centenary of the composer's birth. Since then, further material has been recovered, enabling this present of the *corpus* of the *Preludi* in its quasi-intirety.

Only the first of the four series (from no. 1 to no. 12) was entrusted by Scelsi himself to the Roman publisher De Santis (published in 1947); a composer's edition exists of the second (from no. 13 to no. 24) and fourth series (from no. 38 to no. 50), but it was never sent to the publisher. The third series, exists as a manuscript and shows the intervention of a copyist to whom Scelsi – as frequently occurred – had entrusted the transcription of the pieces; in this case the work was

carried out in the Fifties by the pianist Sergio Cafaro following the precise indications of the composer, as the widow of Cafaro, Anna Maria Martinelli, clearly remembers.

Following the recording of the first series of the *Preludi* (nos. 1 – 12) by Giuseppe Scotese in faraway 1988 (an untraceable CD attached to the Roman periodical "La Musica") and more recently (2008) by the American pianist Donna Amato (in a CD dedicated to Scelsi's early works), this recording with pianist Alessandra Ammara for the first time collects the series of Giacinto Scelsi's *Preludi*, accompanying us through the pages of a journey rich in stimulating suggestions.

Alessandra Carlotta Pellegrini

Approaching the study of these Preludes was for me an authentic revelation. The modernity of Scelsi's language is indeed surprising, all the more so if one considers in what historical and cultural context these pieces were conceived. These miniature forms, in some cases veritable aphorisms of just a few bars, are the ideal domain in which the composer knew artistically how to express his extensive spectrum of deep emotions, dominated apparently by a strong metaphysical, esoteric component with a particular propensity for certain distant oniric and magic moods. The search for an ineffable sonority, far removed from any "neo-classical" concreteness and at times even at the limit of audibility, creates a unique poetic world, enhanced by harmonic combinations, including unusual, unprecedented and precious tone clusters. The harmonic experimentations are therefore enriched by a hedonistic fancy for pure sound, whether alone or inserted between eloquent pauses heavy with pathos: a pointillistic conception at times terse and skeletal, but always charged with a fragrant and idealistic sensuousness.





#### 1. *Martellato*.

Obsessive repeats of F sharp "fragmented" by very violent dissonant chords. Unprecedented violence, energy and expressive force. Expressionistic.

#### 2. *Grave*.

Visionary. The Prelude opens with two harmonic dissonant "deflagrations", immediately followed by two evanescent chords, which seem to be almost ectoplasms of sound. A "funereal" (Scelsi's own direction) episode follows. From non-existence, a pianissimo melodic line gradually grows in volume and through repeats of the same motif acquires an irresistible, relentless gravity.

#### 3. *Agitato molto liberamente ma sostenuto*.

Patterns of free triplets, with a strong sense of harmonic tension. Another expressionistic Prelude of recitative character.

#### 4. *Moderato*.

Evanescent. Faint broken arpeggios outline harmonies, which then fade into single sounds, almost "sidereal" in nature - like crystals of ice.

#### 5.

Rich in pathos and intensity. Tense, turbulent lines, first ascending, then descending and finally ascending again. An immense crescendo leads to a succession of octaves that are reminiscent of Bartók.

#### 6. *Agitato*.

Highly agitato, anguished. A succession of sextets that then resolve in strongly marked "harsh" triplets.

#### 7. *Molto cantato*.

Very songful. A strong contrast is set between a very expressive declamatory line and extremely soft languorous chords. Embellished with precious arabesques, like dewdrops.

#### 8. *Delicato*.

A light melodic line outlining an endless sequence of concentric circles. The Prelude assumes substance only in the final notes.

#### 9. *Agitato sostenuto*.

An expressionistic line, anguished and very tense, rises supported by prolonged, deep bass notes.

#### 10. *Scorevole*.

A "play" of runs and imitations between very light and delicate arpeggios, almost as though played by two flutes.

#### 11. *Drammatico*.

This Prelude is characterized by the contrast between silences and very harsh chords which first sound "like drums" (Scelsi's own direction) in the distance and then gradually draw nearer and become more concrete, assuming in the finale an almost jazzy character for their intense rhythmic impetus marked by very strong accentuations.

#### 12. *Allucinato*.

Chords, using the notes of the first Prelude, depict an ideal arch that, starting from more evanescent and spiritual tones, consolidates in more dramatic sounds and then sublimates, returning to the opening bars. Some harmonics in the lower register of the piano call to mind distant, exotic percussion instruments.

#### 13. *Tempestoso*.

Extremely violent, barbaric, of intense pathos. Dissonant arpeggios and chords create a highly tense mood, followed by more lyrical passages.

#### 14. *Piuttosto mosso*.

Begins with a citation from Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*. The succession of chords is clearly inspired by the French composer. The opening material (the first four bars) returns in Prelude no. 34.

#### 15. *Tragicamente*.

The two hands are almost in competition with one another: it is a contrast of opposing forces distributed between the low and middle-upper registers.

#### 16. *Lento, con agitazione*.

A Prelude rich in pathos for its hesitant progression, which almost conveys a sense of panic.

#### 17. *Con malinconia*.

More than melancholy, the characteristic is lamenting. The lulling 6/8 enhances an emotion of rare intensity. It is one of the most introspective Preludes, full of pathos and involvement.

#### 18. *Presto volante*.

One of the most technically difficult Preludes; it has





an almost seductive, playful quality that calls for great vigour and delight in performance. The Prelude uses polytonal harmonies in a neoclassical language reminiscent of some pages of Prokofiev.

19. *Veloce*.

A chromatic scale opens the piece and forms a series of chords giving rise to a kind of highly agitated recitative. The Prelude ends with the same chromatic scale, this time descending, with a *rallentando* that mitigates the deep pathos experienced earlier, without extinguishing it.

20. *Mistico*.

One of the finest Preludes. Chords in the low register, following one another at processional pace, bring to mind oriental percussion instruments. Some of the material of this piece returns in Prelude no. 24.

21. *Presto mormorando*.

A monody of very light arpeggios, almost "parlando" in nature, like a monologue rich in eloquent pauses and reflections.

22. *Veloce appassionato*.

Another technically taxing Prelude. The writing is slightly reminiscent of Chopin's Etude, op. 10 no. 4.

23. *Presto Furioso*.

The Prelude erupts from the lowest register of the piano with a series of *pp* alternating chords that acquire intensity and volume by degrees up to a frenzied *ffff*. This is one of the harshest and wildest Preludes. The same material is to be found, in a different guise, in Prelude no. 33.

24. *Mistico*.

An ideal continuation of no. 20, repeating a brief fragment of it. One part of the Prelude presents a retrograde repetition.

25. *Meditativo*.

Melancholy. One of the most metaphysical Preludes, in which the essence of each single sound, or cluster of sounds, can be fully sensed.

26. *Delicato*.

Jocular and ironic. Light, uncommitted.

27. *Implecabile* (sic).

A terse recitative, very similar to no. 3. Considerable

tonal and rhetorical tension.

28. *Presto*.

Aphoristic, with a light Bartók-type scheme in fourths.

29. *Poco mosso*.

Very free arpeggios, in declamatory style, are followed by a repetition of violent chords in the lowest register of the piano.

30. *Energico, un poco mosso*.

An ironic, light, volatile piece that culminates in a section of great violence and ends, in an extremely brusque manner, in *fff*.

31. *Veloce*.

The form greatly resembles no. 21, like a monologue first interrupted and then resumed. Palindromic in structure.

32. *Estatico*.

Ligeti declared that he was profoundly influenced by Scelsi. This Prelude in fact is very similar to Ligeti's Etude no. 5, "Arc-en-Ciel" (1985).

33. *Veloce, rabbioso*.

The material of no. 23 is proposed once again, in irregular broken style, ending with a series of very violent clusters.

34. *Estatico*.

Rapidly repeated clusters open this Prelude (it too is palindromic), immediately followed by the Messiaen arpeggios already used in Prelude no. 14. These arpeggios alternate with chords at processional pace, as in Preludes nos. 20, 24 and 25.

38. *Allegro scherzoso*.

A light rhythmic dance structure in 6/8 characterized by an ironic and disengaged mood.

39.

Strong rhythmic force, with hieratic and solemn moments alternating with others that are more dramatic.

40.

One of the shortest Preludes. Pointillistic, Weberian.

41. *Mosso liberamente*.

Extremely lyrical and cantabile, divided into three parts, each of which uses the same material with inversion techniques.







42.

Like no. 39, an aphorism of pointillistic style, not filled with sudden tone and rhythmic contrasts.

43. *Lento espressivo*.

Another small masterpiece for its harmonic beauty and delicacy and for the free, almost impromptu character, with moments of languorous sweetness. Recalls certain short works of Skryabin.

44. *Andante, tempo rubato*.

Intense lyricism with serial techniques.

45.

In this brief page Scelsi concentrates on the emotional charge of individual sounds.

46.

Technically one of the most difficult Preludes, ironic and sarcastic.

47, 48, 49.

These three Preludes are played without interruption, united as they are by the obsessive presence of a repeated A, ostinato. In the first Prelude the ostinato is assigned to the bass, while the right hand seems to improvise in a radically violent manner. In the second, the play is inverted: the ostinato passes to the treble and the left hand plays in reverse what was before the domain of the right. No. 49 is for two players at one piano, presenting all the material in a canon that constitutes an ideal conjunction between the two preceding Preludes. This music is technical difficulty and its polyphonic complexity puts the performer on the margins of what is possible.

50. *Congedo – con spirito*.

Of clownish character: the notes in staccato give everything a touch of the grotesque and of estrangement.

*Alessandra Ammara*

*Translation: Anne Penney Ricotti*

## ALESSANDRA AMMARA

Alessandra Ammara has drawn the attention of the musical world after achieving brilliant results in some of the more important international piano competitions, such as the "A. Casagrande" in Terni, the "Esther Honens" in Calgary, Canada. She has performed all over Europe (Concertgebouw in Amsterdam, Gasteig in Munich, Philharmonie in Berlin), and in China, Hong Kong, USA, Canada, South Africa, Brazil, both as a soloist and with orchestra (Orchestra Sinfonica della Rai, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). She has collaborated with many great interpreters, like Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, the Sine Nomine Quartet, the Takacs Quartet. Alessandra Ammara graduated from the "L. Cherubini" Conservatory of Florence with Roberto Cagliari and from the Accademia Pianistica of Imola with Franco Scala and Boris Petrushansky. She honed her talents in some of today's most important music schools, like the International Piano Foundation at Lake Como and the School of Music in Fiesole, with great musicians like Maria Tipo, Dmitri Bashkurov, Leon Fleisher, William Naboré and Fou Ts'ong. Her 2009 engagements include concerts at the Musikverein in Vienna with Wiener Symphoniker, at the Grosses Festspielhaus in Salzburg, and her third appearance with the Calgary Philharmonic.





## DIE PRELUDI VON GIACINTO SCIELSI

Meditationen, Aphorismen, Stilübungen, Arbeitsnotizen, harmonische Experimente, Klangstudien. Die *Preludi* von Giacinto Scelsi stellen ein umfangreiches und gewichtiges Reisetagebuch dar, das den aus La Spezia gebürtigen Komponisten fast zwanzig Jahre lang begleitet hat. Ein Tagebuch, das uns durch die Klänge des Klaviers von einer noch wenig bekannten und kaum erforschten Zeit seiner künstlerischen Karriere erzählt. Die kulturellen und künstlerischen Erfahrungen, die Scelsi während seiner ungewöhnlichen musikalischen Ausbildung und während seiner vielen Reisen in jugendlichem Alter sammeln konnte, scheinen sich in diesem beeindruckenden *Corpus* niedergeschlagen zu haben. Sie werden hier zu einer Synthese geführt, die eine außergewöhnliche Freiheit und Modernität der musikalischen Sprache zeigt.

Giacinto Scelsi (La Spezia 1905 – Rom 1988) widerstrebt es, zu seiner Person genaue biografische oder künstlerische Koordinaten preiszugeben. Wenn ihn jemand dazu befragte, dann antwortete er häufig ausweichend oder entzog sich einfach weiteren Fragen. Wir wissen, dass er nachweislich aus einer Familie mit adeligen Wurzeln stammte, seine Kindheit im Familienschloss in Valva verbrachte, eine ungewöhnliche Erziehung genoss (mit einem Privatlehrer und den Hauptfächern Latein, Fechten und Schachspiel) und von Kindesbeinen an mit Musik zu tun hatte. Verzaubert von den Klängen des Klaviers verbrachte er Stunden mit Improvisationen, nur um deren unendlichen Wiederhall zu hören. Der Ergreifung dieses einzigartigen, sphärischen, kosmischen Klangs hat Scelsi sein Leben gewidmet, angefangen mit den *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola)*, einem emblematisches Werk aus dem Jahre 1959, über die Werke für großes Orchester der frühen Sechzigerjahre (*Hurqualia, Aïón, Hymnos*), bis hin zu den vielen Kompositionen für ein Soloinstrument, Stimme, Ensemble, Chor und Orchester, die ebenfalls Bestandteil seines umfangreichen Werkkatalogs sind.

Scelsis Ausbildung fand im Italien des Neoklassizismus statt, im Italien Casellas und Respighis. Seine Lehrer waren aber andere: Giacinto Sallustio, ein profunder Kenner Debussys, Egon Köhler, ein Bewunderer Skrjabin, und Walter Klein, den er 1937 in Wien kennenlernte und von dem er die Zwölftonlehre übernahm. Die zahlreichen Reisen nach Paris während der Dreißigerjahre sowie die vielen Begegnungen und langjährigen Freundschaften, die aus diesen hervorgingen, hinterließen unauslöschliche Spuren. Der Fauvismus Igor Strawinskis, der Maschinismus futuristischer Prägung (deshalb seine *Rotativa*, aus dem Jahre 1930), die neue Aufmerksamkeit für Tonleitern, Modi und Rhythmen des Orients, wie von Debussy beispielhaft umgesetzt. (Es würde zu weit führen, wenn wir die vielfältigen Verbindungen aufzeigen wollten, über die die *Preludi* Scelsis den Zyklen Chopins, Debussys, Liszts, Skrjabin und Messiaens nahe stehen). Bevor Scelsi zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil fand, reiste, erkundete, untersuchte er, machte er Bekanntschaften und konfrontierte sich mit Neuem. Und er schrieb sein Reisetagebuch.

Das Klavier ist sein bevorzugtes Instrument der ersten Schaffensphase, das Instrument seines Suchens, Präudierens, Erforschens der vielen und unerhörten Möglichkeiten der weißen und schwarzen Tasten. Bis 1949 entstehen vier *Poemi, Hispania*, sieben *Suites* und vier *Sonate*. Verstreut auf einen Zeitraum, der sich von den frühen Dreißiger- bis zu den späten Vierzigerjahren erstreckt (wenngleich die Datierung noch recht unsicher ist), zeigen die zahlreichen Stücke der *Preludi* eine kohärente stilistische Entwicklung, die von traditionellen harmonischen und klanglichen Lösungen ausgehend sich bis in durchsichtigere Klangwelten hinein bewegen.

Die zeitliche Dimension vereint und dehnt sich recht nach Belieben: Wir stoßen auf agogische und metronomische Angaben, die immer sehr genau sind, doch fehlt häufig eine Tempoangabe. Stücke von klar rhythmischem Charakter (Nr. 1, 22, 23, 28) wechseln





mit eindeutig virtuosen und rhapsodischen (Nr. 6, 10, 13, 18, 46), unruhigen (Nr. 9, 33), lyrischen (Nr. 4, 7, 25), mystischen (Nr. 12, 32) und hieratisch einherschreitenden (Nr. 17, 20, 24, 47) ab. Diese haben ihre Wurzeln bei Skryabin und werden dann prägend für große Teile von Scelsis späterem Schaffen. Die Harmonik, die nie in ein enges Korsett gezwängt wird, wird zur Klangsuche, zur Suche nach neuen Lösungen. Die Chromatik wird gesättigter (Nr. 39, 43), die formalen Strukturen werden essenzieller (Nr. 40, 44), der klangliche Gestus wird durchsichtiger (Nr. 40, 45) und die Momente der Stille werden immer prägnanter (Nr. 42). Die musikalische Sprache entwickelt sich auf diese Weise in der vierten Serie hin zu einem Pointillismus eindeutig Webernscher Prägung. Jüngst entdeckte Quellen bestätigen die ausdrückliche Absicht Scelsis sich jene Zwölftontechniken zu zeigen zu machen, die er während seines kurzen Aufenthalts in Österreich bei Walter Klein kennengelernt hatte. Eine handschriftliche Notiz, die mit den letzten *Preludi* aufgefunden wurde, lautet: „Folien der Zwölf-ton-Präudien“ (“Lucidi dei Preludi doceafonici”). Und in der Tat lassen sich Spuren seriellen Komponierens feststellen. Die letzten Stücke des Zyklus, sind miteinander verkettet, die Nummern 47 und 48 sind mit Nr. 49, zu vier Händen, verknüpft, um schließlich mit einem *Congedo* (Nr. 50) zu enden, der bis vor kurzem unbekannt war und erst im Laufe jüngerer Nachforschungen aufgefunden wurde.

Die vier Serien der *Preludi* sind bis heute größtenteils ungedruckt und Gegenstand jener neueren Untersuchungen zu dem Frühwerk Scelsis, bei dem es noch so viel zu entdecken gibt. Die Neuordnung, Inventarisierung und Katalogisierung, die derzeit beim Archivio Storico della Fondazione Isabella Scelsi – die Stiftung, die zur Erbin des kulturellen und künstlerischen Nachlasses Giacinto Scelsis bestimmt wurde – stattfindet, erlaubt inzwischen erste Erkenntnisse zu dem frühen Schaffen. Diese gehören zu den ersten konkreten Ergebnissen. Das Material wurde im Zuge von Nachforschungen, die bereits 2005 begannen, mühsam zusammengetragen. Damals

stellte die Pianistin Alessandra Ammara zu dem Festival Scelsi, das aus Anlaß des hundertsten Geburtstags des Komponisten stattfand, ein Konzertprogramm vor, das vollständig den *Preludi* gewidmet war. Seitdem konnte viel weiteres Material aufgefunden werden und deshalb sind wir heute in der Lage, das *Corpus* der *Preludi* (fast) vollständig vorzustellen.

Von den vier Serien wurde nur die erste (Nr. 1 bis 12) von Scelsi selbst dem römischen Verleger De Santis zur Veröffentlichung übergeben. Sie fand im Jahre 1947 statt. Von der zweiten (Nr. 13 bis 24) und vierten Serie (Nr. 38 bis 50), gibt es eine Stichvorlage des Autors, die aber nie gedruckt wurde. Die dritte Serie hingegen ist in einer Handschrift überliefert, bei der man die Hand eines Kopisten feststellen kann, dem Scelsi – wie öfter geschehen – die Übertragung der Stücke anvertraut hatte. Es handelt sich dabei um ein Manuskript, das, wie sich die Witwe des Pianisten, Anna Maria Martinelli, noch erinnern kann, in der Fünfzigerjahre von Sergio Cafaro nach genauen Angaben des Komponisten angefertigt wurde.

Nach der ersten Einspielung der ersten Serie der *Preludi* (Nr. 1 bis 12) durch Giuseppe Scotese im Jahr 1988 (eine inzwischen vergriffene CD-Beilage der römischen Zeitschrift “La Musica”) und einer zweiten aus jüngerer Zeit (2008) durch die amerikanische Pianistin Donna Amato (im Rahmen einer CD, die dem Frühwerk Scelsis gewidmet ist), ist die Aufnahme von Alessandra Ammara die erste, welche die *Preludi* von Giacinto Scelsis erfasst und uns durch ein suggestives Reisetagebuch führt.

*Alessandra Carlotta Pellegrini*

Die Beschäftigung mit den *Preludi* war für mich eine wirkliche Offenbarung. Die Modernität der musikalischen Sprache Scelsis ist wirklich überraschend, umso mehr, wenn man sich vergegenwärtigt, vor welchem historischen Hintergrund diese Stücke konzipiert wurden. Diese kleinen Formen, in einigen Fällen wahre aus





wenigen Takten bestehende Aphorismen, bilden den idealen Boden, auf dem der Künstler eine breite Palette seiner emotionalen Facetten zum Ausdruck bringen konnte. Unter letzteren scheint eine starke metaphysische, esoterische Komponente spürbar zu sein, mit starkem Sinn für onirisch-magische Stimmungen. Die Suche nach eine unaussprechlichen Klangwelt, jenseits jeder „neoklassischen“ Konkretheit und manchmal am Rande der Hörbarkeit, schafft ein dichterisches Universum, das in harmonischen Kombinationen, ungewöhnlichen, unerhörten, feinen Klangagglomeraten seinen Ausdruck findet. Die harmonischen Experimente leben von einer hedonistischen Freude am reinen, in sich isolierten oder in von Pathos durchtränkten Pausen eingefassten Klang. Eine pointillistische Klangvorstellung, die essentiell und schmucklos, zugleich aber auch von duftender, visionärer Sinnlichkeit geprägt ist.

#### 1. *Martellato*.

Obsessive Wiederholungen des Fis, die durch gewaltsam dissonante Akkorde „zerbrochen“ werden. Unerhörte expressive Gewalt, Energie und Kraft.

#### 2. *Grave*.

Visionär. Beginnt mit zwei dissonanten Klangexplosionen, unmittelbar gefolgt von zwei verschwommenen Akkorden, gleichsam klangliche Ektoplasmen. Es folgt eine Episode trauernden Charakters (so Scelsi). Aus dem Nichts, pianissimo, eine Linie die allmählich an Kraft gewinnt. Durch Wiederholung derselben Zellen gewinnt sie eine schicksalhafte, unaufhaltsame Schwere.

#### 3. *Agitato molto liberamente ma sostenuto*.

Strukturen aus freien Triolen, große Intervallspannung. Ein weiteres expressionistisches Preludio mit Charakter eines Rezitativs.

#### 4. *Moderato*.

Verschwommen. Zarte Arpeggien zeichnen Harmonien, die sich dann in einzelne Töne auflösen. Fast Sphärenklänge, wie Eiskristalle.

#### 5.

Sehr reich an Pathos und Kraft. Gespannte, unruhige

Linien, zunächst aufsteigend, dann absteigend und dann schließlich wieder aufsteigend. Das große Crescendo führt zu einer Abfolge von Oktaven, die sehr an Bartók erinnert.

#### 6. *Agitato*.

Sehr bewegt, beängstigend. Abfolge von Sextolen, die sich in Triolen auflöst, rhythmisch akzentuiert und „hart“.

#### 7. *Molto cantato*.

Sehr gesungen. Starker Kontrast zwischen einer deklamierten, expressiven Linie und weichen, sehnsuchtsvollen Akkorden. Ausgeschmückt mit sehr feinen Arabesken, wie Tautropfen.

#### 8. *Delicato*.

Eine leichte melodische Linie zeichnet Kreise, die ihrerseits immer neue hervorbringen. Das Preludio erhält erst in seinen letzten Tönen konkrete Form.

#### 9. *Agitato sostenuto*.

Eine expressionistische Linie, bedrückend und angespannt, schwingt sich auf über tiefe, ausgehaltene Bässe.

#### 10. *Scorrevole*.

Der Satz besteht aus Verfolgung und Imitation zwischen leichten und zarten Akkordbrechungen, so als würden sie von zwei Flöten gespielt.

#### 11. *Drammatico*.

Dieses Preludio zeichnet sich durch die Gegenüberstellung von Pausen und überaus rauen Akkorden aus. Letztere klingen zuerst „wie Pauken“ (so Scelsi selbst) in der Ferne, kommen dann aber nach und nach näher und werden „konkreter“. Im Finale bekommen sie durch ihre starke Rhythmisierung und harte Akzente fast jazzartigen Charakter.

#### 12. *Allucinato*.

Akkorde, die aus den Tönen des ersten Preludio gewonnen werden, zeichnen einen ideellen Bogen, der von verschwommen-metaphysischen Klängen ausgehend sich in dramatischeren Klangwelten kondensiert und dann in der Sublimation zu seinem ursprünglichen Zustand zurückkehrt. Einige Harmonien im tiefsten Register des Klaviers erinnern an weit entfernte, exotische Schlaginstrumente.





### 13. *Tempestoso*.

Extrem gewaltsam, barbarisch, von großem Pathos. Dissonante Arpeggien und Akkorde schaffen ein sehr angespanntes Klima, dem lyrischere Episoden folgen.

### 14. *Piuttosto mosso*.

Der Satz beginnt mit einem Zitat aus *Quatuor pour la fin du temps* von Messiaen. Die Akkordfolgen orientieren sich ohne Zweifel am Vorbild dieses französischen Komponisten. Das motivische Material des Anfangs (die ersten vier Takte) wird im Preludio 34 wiederkehren.

### 15. *Tragicamente*.

Linke und rechte Hand befinden sich fast im Wettstreit untereinander: ein Gegeneinander kontrastierender Kräfte, verteilt auf das tiefe und mittlere Register.

### 16. *Lento, con agitazione*.

Ein Preludio, das durch seine Seufzermotivik reich an Pathos ist und fast ein Gefühl der Panik verbreitet.

### 17. *Con malinconia*.

Mehr noch als melancholisch ist dieser Satz schmerzvoll. Der wiegende 6/8-Takt schafft eine seltene emotionale Dichte. Es ist eines der Preludi von größter Subjektivität, Teilnahme und von größtem Pathos.

### 18. *Presto volante*.

Eines der technisch anspruchsvollsten Preludi. Es hat fast zirkushaftes, spielerisches Charakter und verlangt große Energie und Freude am Spiel. Polytonale Harmonien, neoklassischer Stil, der an Prokofjew erinnert.

### 19. *Veloce*.

Eine chromatische Tonleiter eröffnet das Stück und geht in eine Abfolge von Akkorden über, die ihrerseits zu einer Art Rezitativ von allerdings sehr erregtem Charakter werden. Das Preludio endet mit der gleichen chromatischen Tonleiter, diesmal in absteigender Richtung. Sie dämpft das große Pathos von vorher ab ohne es erlöschen zu lassen.

### 20. *Mistico*.

Eines der schönsten Preludi. Die Akkorde im tiefen Register, die in einer Art Prozession daherkommen, erinnern an orientalische Schlaginstrumente. Ein Teil des exponierten Materials kehrt im Preludio Nr. 24 zurück.

### 21. *Presto mormorando*.

Eine Monodie zeichnet zarte Akkorde, fast parlando, wie ein an Pausen und Reflektion reicher Monolog.

### 22. *Veloce appassionato*.

Ein weiteres technisch anspruchsvolles Preludio. Kompositorisch erinnert es ein wenig an die Etude Op. 10 Nr. 4 von Chopin.

### 23. *Presto Furioso*.

Das Preludio strömt aus dem tiefsten Register des Klaviers mit eine Abfolge von umgekehrten Akkordes im *pp* hervor, die allmählich Kraft gewinnen und bis zu einem übersteigerten *fff* geführt werden. Es ist eines der krudesten und wildesten Preludi. Dasselbe Material wird in veränderter Form im Preludio Nr. 33 wieder verwendet werden.

### 24. *Mistico*.

Es ist die ideale Fortsetzung der Nr. 20, von der es ein kurzes Zitat enthält. Ein Teil des Preludio besteht aus einer Wiederholung im Krebsgang.

### 25. *Meditativo*.

Melancholisch. Eines der metaphysischen Preludi, in dem die Seele eines jeden Klangs oder Klangagglomerats bis in seine tiefste Tiefe erfasst werden muss.

### 26. *Delicato*.

Von scherzhaft-ironischem Charakter. Leicht, ohne Anspruch.

### 27. *Implecabile* (sic).

Ein angespanntes Rezitativ, der Nr. 3 sehr nahe stehend. Große Spannung der Intervalle und im rhetorischen Ausdruck.

### 28. *Presto*.

Von aphoristischem Charakter, mit einem leichten Gebilde aus Quartan, das an Bartók erinnert.

### 29. *Poco mosso*.

Auf freie Akkordbrechungen in getragenen Tempo folgt ein Rezitativ, das zu wiederholten, sehr heftigen Akkorden im tiefsten Register des Instruments überleitet.

### 30. *Energico, un poco mosso*.

Ein ironisches, leichtes, wechselhaftes Stück, das in einen heftigeren Abschnitt mündet. Es schließt auf eine extrem raue Art und Weise im *fff*.





31. *Veloce*.

Dem Charakter nach erinnert es sehr an die Nr. 21, wie ein Monolog, der unterbrochen und dann wieder aufgenommen wird. Ein Palindrom.

32. *Estatico*.

Ligeti behauptete, dass er von Scelsi stark beeinflusst worden sei. Dieses Stück ähnelt sehr seiner Etude Nr. 5, "Arc-en-Ciel" (1985).

33. *Veloce, rabbioso*.

Das musikalische Material der Nr. 23 wird hier auf unregulierte Art und Weise, gebrochen wieder verwendet. Es endet mit einer Serie kraftvoller cluster.

34. *Estatico*.

Schnelle, wiederholte cluster eröffnen dieses Preludio (wieder ein Palindrom). Es folgen unmittelbar darauf Arpeggien im Stile Messiaens wie sie bereits im Preludio Nr. 14 vorkommen. Diese Arpeggien wechseln sich ab mit Akkordfolgen von Prozessionscharakter, wie in den Preludi Nr. 20, 24 und 25.

38. *Allegro scherzoso*.

Verbindet eine leichte und tänzerische rhythmische Struktur im 6/8-Takt mit einem ironischen, locker-gelösten Charakter.

39.

Große rhythmische Energie, mit hieratischeren Momenten, die sich mit feierlichen und dramatischeren abwechseln.

40.

Eines der kürzesten Preludi. Pointillistisch, im Stile Webers.

41. *Mosso liberamente*.

Lyrisch-kantabler Charakter, dreiteilige Anlage. Jeder Teil exponiert dasselbe Material mit Techniken der Umkehrung.

42.

Wie die Nr. 39 ein Aphorisma pointillistischen Charakters, nicht ohne bruske Kontraste im Klang und Rhythmus.

43. *Lento espressivo*.

Ein weiteres kleines Meisterwerk, dank der Schönheit und Weichheit der Harmonien. Von freiem, fast improvisatorischem Charakter, mit Momenten

von sehnsuchtsvoller Süße. Erinnert an manche Aphorismen Skrijabins.

44. *Andante, tempo rubato*.

Intensiv lyrisch, mit seriellen Techniken.

45.

In diesem kurzen Stück konzentriert sich Scelsi auf die emotionale Wirkung isolierter Töne.

46.

Eines der technisch schwierigsten Preludi, von ironisch-sarkastischem Charakter.

47, 48, 49.

Drei Preludi, die nicht als jeweilige Fortsetzung des anderen zu spielen sind. Sie verbindet ein ostinat wiederholtes A. Im ersten Preludio finden wir es im Bass, während die rechte Hand auf radikale und heftige Art und Weise zu improvisieren scheint. Im zweiten wird das Spiel umgekehrt: Das Ostinato geht ins hohe Register und die linke Hand spielt das, was vorher Domäne der rechten war. Die Nr. 49 ist zu vier Händen und beide Pianisten stellen das Material im Kanon vor, eine ideale Kombination der beiden vorhergehenden Preludi. Technischer Anspruch und polyphone Komplexität am Rande des Machbaren.

50. *Congedo – con spirito*.

Clownhafter Charakter: Staccato-Töne verleihen dem ganzen etwas Grotteskes und zugleich Verwirrtes.

Alessandra Ammara

Übersetzung: Daniel Brandenburg





## ALESSANDRA AMMARA

Nachdem sie bei einigen großen internationalen Klavierwettbewerben, u. a. beim „A. Casagrande“ Wettbewerb in Terni und „Esther Honens“ Wettbewerb in Calgary (Kanada), fulminante Ergebnisse erzielen konnte, hat Alessandra Ammara die Aufmerksamkeit der Musikwelt endgültig auf sich gezogen. Sie tritt in ganz Europa auf (im Concertgebouw in Amsterdam, im Gasteig in München, in der Philharmonie in Berlin) und auch außerhalb Europas trifft man sie in Ländern wie China, Hongkong, den USA, Kanada, Südafrika und Brasilien an. Sie ist sowohl als Solokünstlerin, als auch in Begleitung berühmter Orchester unterwegs (Orchestra Sinfonica della RAI, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). Alessandra Ammara arbeitet mit vielen großartigen Interpreten, u. a. mit Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, dem „Sine Nomine Quartet“ und dem „Takacs Quartet“, zusammen. Die Pianistin machte ihren Abschluss am „L. Cherubini“ Konservatorium in Florenz zusammen mit Roberto Cagliari. Auch an der „Accademia Pianistica“ in Imola erwarb sie einen Abschluss, dort zusammen mit Franco Scala und Boris Petrushansky. Sie perfektionierte ihre Kenntnisse an einigen der heute wichtigsten Musikschulen, u. a. der „International Piano Foundation“ am Comer See und der „School of Music“ in Fiesole (Italien). Dort studierte sie zusammen mit großartigen Musikern wie Maria Tipo, Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Naboré und Fou Ts'ong. Engagements im Jahr 2009 beinhalten Konzerte des Musikvereins in Wien zusammen mit den Wiener Symphonikern, Konzerte am „Grossen Festspielhaus“ in Salzburg und Auftritte mit dem „Calgary Philharmonic Orchestra“.



© Roberto Mascitti

Alessandra Ammara





## LES PRELUDES DE GIACINTO SCELSI

Méditations, aphorismes, exercices de style, notes de travail, expérimentations harmoniques, explorations des timbres, les *Préludes* de Giacinto Scelsi ressemblent à un long journal de voyage intense qui aurait accompagné le compositeur de La Spezia au cours d'une vingtaine d'années. Un journal qui éclaire, à travers les sonorités du piano, une période encore peu connue et peu explorée de son activité créative. Les expériences culturelles et artistiques accumulées par Scelsi au cours d'une formation musicale assez insolite et de ses multiples voyages de jeunesse semblent trouver une correspondance dans cet imposant *corpus*, où elles se transfigurent en une synthèse mettant en évidence une liberté et une modernité de langage extraordinaires.

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Rome, 1988) n'aimait pas livrer ses coordonnées biographiques ou artistiques précises; quand on l'interrogeait à ce propos, il répondait souvent de manière évasive ou il se dérobaît tout simplement à tout interrogatoire. On sait cependant qu'il est né dans une famille d'origine noble, qu'il a passé son enfance dans le château familial de Valva, qu'il a reçu une éducation particulière (avec un précepteur privé; matières privilégiées: latin, escrime, échecs) qu'il s'est familiarisé avec la musique dès son plus jeune âge: fasciné par les sonorités du piano, il passait des heures à improviser pour en écouter les infinis réverbérations. C'est à l'exploration de ce son unique, sphérique, cosmique, que Scelsi a consacré les recherches de toute une vie, depuis ses *Quattro pezzi (chacun d'eux sur une seule note)* (œuvre emblématique de 1959), en passant par ses œuvres pour grand orchestre du début des années soixante (*Hurqualia, Aïôn, Hymnos*), jusqu'aux nombreuses compositions pour instrument solo, voix, ensemble, chœur et orchestre qui meublent son riche catalogue.

La formation de Scelsi a lieu dans l'Italie du

néoclassicisme, à l'époque des Casella et Respighi; mais ce sont d'autres maîtres qui auront ses préférences: Giacinto Sallustio, profond spécialiste de Debussy; Egon Köhler, admirateur de Skrjabin; Walter Klein, rencontré à Vienne en 1937, dont il assimile la leçon dodécaphonique. Ses fréquents voyages à Paris au cours des années trente ainsi que d'innombrables rencontres et les solides amitiés qui en découlent laissent des traces indélébiles: le fauvisme d'Igor Stravinski, le machinisme de marque futuriste (auquel on doit sa *Rotative* de 1930), le regain d'attention pour les gammes, modes et rythmes d'Orient dont Claude Debussy se faisait l'emblème. (Il serait trop long ici de s'étendre encore sur les multiples *liaisons* qui unissent – par affinité et/ou par contraste – les *Préludes* de Scelsi aux cycles de Chopin, Debussy, Skrjabin, Messiaen). Avant de trouver un style propre et particulier Scelsi étudie, voyage, explore, rencontre, enquête, se confronte; et il tient son journal de voyage.

C'est le piano qu'il privilégie dans la première phase créative, instrument d'élection pour rechercher, préluder, explorer les multiples et inédites potentialités des touches blanches et noires: en 1949 il a déjà à son actif quatre *Poèmes, Hispania*, et encore sept *Suites* et quatre *Sonates*. Disséminés tout au long de l'arc de temps qui va du début des années trente jusqu'à la fin des années quarante (bien que la datation soit encore incertaine), les nombreuses pages des *Préludes* permettent de constater une évolution stylistique cohérente qui, partant des solutions harmoniques et des timbres ancrés dans la tradition, s'aventurent vers un univers sonore plus raréfié.

La dimension temporelle se contracte et se dilate très librement: on rencontre des indications agogiques et métronomiques toujours précises, mais il manque souvent l'indication du tempo. À des pages au rythme bien caractérisé (nn. 1, 22, 23, 28) à la virtuosité déclarée et nettement rhapsodiques (nn. 6, 10, 13, 18, 46) s'alternent des moments d'inquiétude (nn. 19, 33), de pur lyrisme (nn. 4, 7, 25), de dimension mystique







(nn. 12, 32) ou à la progression hiératique (nn. 17, 20, 24, 47) qui plongent leurs racines dans le monde de Skrjabin pour assumer ensuite les particularités qui seront celles de la plupart des compositions successives de Scelsi. Le langage harmonique – jamais bridé en de rigides articulations – se fait recherche du timbre, par des explorations vers des solutions inédites. Graduellement, le total chromatisme se sature (n° 39, 43), les structures formelles se font plus strictes (n° 40), le geste sonore se réduit (nn. 40, 45), les silences assument de plus en plus de prégnance (n° 42), vers un langage qui – dans la quatrième série – prend les accents d'un pointillisme typique de Webern. Des découvertes de source récente confirment l'intention explicite de Scelsi d'assimiler ce langage dodécaphonique étudié avec Walter Klein au cours de son bref séjour en Autriche: une note manuscrite retrouvée avec les derniers *Préludes* porte en effet l'indication «Papiers calques des Préludes dodécaphoniques»; il est effectivement possible d'y relever des traces de procédés sériels. Le cycle voit l'enchaînement des dernières pages: les nn. 47 et 48 s'unissent au n° 49, à quatre mains, pour se conclure par un *Congedo* (n° 50) inconnu auparavant et qui n'est apparu qu'au cours des récentes recherches.

Rassemblés en quatre séries, les *Préludes* sont pour la plupart encore inédits aujourd'hui, et ils font l'objet de cette recherche engagée récemment sur les premières œuvres du catalogue de Giacinto Scelsi dont de nombreux aspects restent encore à éclaircir. Le travail de reclassement, d'inventaire et de catalogage en cours auprès de l'Archive Historique de la Fondation Isabella Scelsi – héritière du legs culturel et artistique de Giacinto Scelsi – permet toutefois d'éclaircir les aspects des premières œuvres; ce CD en est l'un des premiers et tangibles résultats. Le matériel a été périlleusement rassemblé à la suite d'une recherche entreprise dès 2005, lorsque la pianiste Alessandra Ammara a présenté un concert entièrement consacré aux *Préludes* dans le cadre du Festival Scelsi, promu pour la célébration du

centenaire de la naissance du compositeur. Depuis lors, un abondant matériel a été remis à jour, et on est aujourd'hui en mesure de présenter le *corpus* des *Préludes* dans presque toute son intégrité.

Seule la première des quatre séries (du n° 1 au n° 12) fut personnellement confiée par Scelsi à l'éditeur romain De Santis, pour une publication effectuée en 1947; des seconde (du n° 13 au n° 24) et quatrième séries (du n° 38 au n° 50) on a conservé un exemplaire de l'auteur qui n'a jamais été confié à l'édition. La troisième série est au contraire manuscrite et on y remarque l'intervention d'un copiste auquel Scelsi – comme cela se passait souvent – a confié la transcription des morceaux; il s'agit en ce cas du travail réalisé dans les années cinquante par Sergio Cafaro sur les indications précises du compositeur, comme le rappelle Anna Maria Martinelli, veuve du pianiste.

Après l'enregistrement il y a bien des années (en 1988) de la première série des *Préludes* (nn. 1 à 12) par Giuseppe Scotese (dans un CD à présent introuvable distribué en supplément à la revue romaine «La Musica») et plus récemment (2008) de la pianiste américaine Donna Amato (dans un CD entièrement consacré à la première production de Scelsi), l'enregistrement d'Alessandra Ammara propose pour la première fois le recueil des *Préludes* de Giacinto Scelsi, et nous fait parcourir les pages d'un journal de voyage riche en suggestions.

Alessandra Carlotta Pellegrini

Aborder l'étude de ces *Préludes* a été pour moi le début d'une authentique révélation. La modernité du langage de Scelsi est vraiment surprenante, surtout si l'on considère le contexte historique et culturel de l'époque où ces morceaux ont été composés. Ces formes brèves, dans certains cas il s'agit de véritables aphorismes ne comprenant que quelques mesures, sont le terrain idéal choisi par le compositeur





qui a su y exprimer son ample et profond spectre émotif, et où semble dominer entre autres une forte composante métaphysique ésotérique, avec un goût particulier pour certaines lointaines atmosphères oniriques et magiques. La recherche d'une sonorité ineffable, à bonne distance de tout «néoclassicisme» concret et parfois à la limite de l'audible, crée un univers poétique unique, exalté par des combinaisons harmoniques, des agrégats de timbres désuets, inouïs et précieux. Les expérimentations harmoniques s'enrichissent donc par conséquent d'un goût hédoniste pour le son pur, isolé en soi, ou bien enchâssé entre d'éloquentes pauses chargées de pathos: une conception pointilliste, parfois essentielle et dépouillée, mais en même temps chargée d'une sensualité fragrante et visionnaire.

#### 1. *Martellato*.

Répétition obsédante de fa dièses que viennent «briser» des accords dissonants très violents. Violence inouïe, énergie et force expressive. Expressionniste.

#### 2. *Grave*.

Visionnaire. S'ouvre sur deux «déflagrations» harmoniques dissonantes, immédiatement suivies de deux accords évanescent, tels des ectoplasmes de sonorités. Vient ensuite un épisode au mouvement «funèbre» (indication de Scelsi). Puis, partant de rien, en pianissimo, une ligne prend progressivement force, et à travers des répétitions d'une même cellule elle atteint à une gravité fatale, inexorable.

3. *Agitato molto liberamente ma sostenuto*. Dessins de libres triolés, grande tension des intervalles. Autre prélude expressionniste au caractère de récitatif.

#### 4. *Moderato*.

Évanescent. De frères arpèges dessinent des harmonies qui vont se tarissant en sons singuliers, presque «sidéraux», comme des cristaux de glace.

#### 5.

Très riche en pathos et en force. Des lignes tendues et inquiètes, d'abord ascendantes, puis

descendantes, et enfin à nouveau ascendantes. Le grand crescendo qui porte à une succession d'octaves rappelle beaucoup Bartók.

#### 6. *Agitato*.

Agitatissimo, angoissant. Succession de sextolets qui se termine en triolés très rythmés et «durs».

#### 7. *Molto cantato*.

Très chanté. Fort contraste entre une ligne déclamée, très expressive et des accords très doux, languides. Enrichi par des arabesques aussi précieuses que gouttes de rosée.

#### 8. *Delicato*.

Une légère ligne mélodique dessine des cercles qui en engendrent d'autres se bouclant sur eux-mêmes. Ce n'est que dans les dernières notes que le Prélude assume un caractère concret.

#### 9. *Agitato sostenuto*.

Une ligne expressionniste, angoissée et extrêmement tendue s'élève, soutenue par des basses tenues et profondes.

#### 10. *Scorrevole*.

Constitué par un jeu de poursuites et d'imitations entre les arpèges très légers et délicats, comme s'ils étaient émis par deux flûtes.

#### 11. *Drammatico*.

Ce Prélude se distingue par l'opposition entre silences et accords très âpres, qui sonnent d'abord «comme des timbales» (indication de Scelsi) dans le lointain, puis de plus en plus rapprochés et concrets. Dans le finale, ils assument presque un caractère de jazz donné par leur forte charge rythmique marquée par des accents très durs.

#### 12. *Allucinato*.

Des accords repris dans les notes du premier Prélude dessinent une courbe idéale qui part des tons les plus évanescent et métaphysiques, puis se condense en sonorités plus dramatiques pour se sublimer en retournant à son état initial. Plusieurs harmonies, dans la partie plus grave du piano laissent penser à de lointains instruments à percussion exotiques.





### 13. *Tempestoso*.

Extrêmement violent, barbare, d'un grand pathos. Arpèges et accords dissonants créent un climat de la plus haute tension qui précède cependant des moments plus lyriques.

### 14. *Piuttosto mosso*.

Cela débute par une citation extraite du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen. Les successions d'accords sont clairement inspirées par le compositeur français. On retrouvera le matériel d'ouverture (les quatre premières mesures) dans le Prélude n° 34.

### 15. *Tragicamente*.

Les deux mains entrent presque en lutte entre elles: c'est une antithèse entre forces contraires distribuées entre les registres bas et mi-haut.

### 16. *Lento, con agitazione*.

C'est un prélude riche en pathos, de par sa structure «en saccades», qui traduit presque une sensation de panique.

### 17. *Con malinconia*.

Plus que mélancolique, son caractère est dolent. Le bercement du 6/8 exalte une émotivité d'une rare intensité. C'est l'un des préludes les plus suggestifs, pathétiques et sentis.

### 18. *Presto volante*.

C'est l'un des préludes les plus difficiles du point de vue technique: il recrée l'atmosphère ludique du cirque, ce qui demande beaucoup d'énergie et un grand plaisir de jouer. Il utilise des harmonies polytonales, en un langage néoclassique qui rappelle certaines pages de Prokofiev.

### 19. *Veloce*.

Une gamme chromatique ouvre ce morceau et débouche sur une série d'accords donnant lieu à une sorte de récitatif, toutefois très exalté. Le prélude se conclut sur la même gamme chromatique, descendante cette fois, qui, en ralentissant, atténue bien que sans l'annuler, le grand pathos ressenti auparavant.

### 20. *Mistico*.

C'est l'un des plus beaux. Les accords dans le

registre grave, qui se succèdent à une cadence de procession, rappellent les instruments à percussion orientaux. Une partie du matériel exposé sera repris dans le Prélude n° 24.

### 21. *Presto mormorando*.

Une monodie dessine de légers arpèges, presque parlés, comme un monologue riche en pauses et en réflexions.

### 22. *Veloce appassionato*.

Autre prélude techniquement très difficile. L'écriture rappelle un peu l'Étude op. 10 n° 4 de Chopin.

### 23. *Presto Furioso*.

Le Prélude naît, sous forme de magma, du registre plus grave du piano, et sur une série d'accords alternés en *pp* qui graduellement acquièrent force et volume pour atteindre leur paroxysme avec le *fff*. C'est l'un des préludes les plus crus et les plus sauvages. C'est le même matériel qui sera exposé sous une forme différente dans le Prélude n° 33.

### 24. *Mistico*.

C'est le prolongement idéal du n° 20, dont il contient un bref fragment. Une partie de ce Prélude présente une deuxième exposition en imitation rétrograde.

### 25. *Meditativo*.

Mélancolique. C'est l'un des préludes les plus métaphysiques, et il faut y cueillir jusqu'au bout l'âme de chacun des sons, ou des agrégats de sons.

### 26. *Delicato*.

Caractère enjoué et ironique. Léger, sans engagement.

### 27. *Implecabile* (sic).

Un récitatif tendu, très proche du n° 3. Grande tension créée par les intervalles et la rhétorique.

### 28. *Presto*.

Il a le caractère de l'aphorisme, avec un léger dessin de quartes à la Bartók.

### 29. *Poco mosso*.

À des arpèges très libres, très déclamés, fait suite un récitatif qui porte à une itération d'accords extrêmement violents dans le registre plus grave de l'instrument.

### 30. *Energico, un poco mosso*.

C'est un morceau ironique, léger, changeant, qui débouche sur une partie plus violente. Il se conclut





de façon extrêmement âpre, en *fff*.

31. *Veloce*.

Son caractère rappelle beaucoup le n° 21, comme un monologue interrompu et puis repris. Structure palindrome.

32. *Estatico*.

Ligeti affirmait avoir été profondément influencé par Scelsi. Ce morceau ressemble beaucoup à son Étude n° 5, «*Arc-en-Ciel*» (1985).

33. *Veloce, rabbioso*.

Le matériel du n° 23 est ici reproposé de façon irrégulière, comme brisé. Il se conclut sur une série de clusters très violents.

34. *Estatico*.

De rapides clusters répétés ouvrent ce Prélude (encore une fois palindrome), immédiatement suivis par les arpèges de Messiaen déjà utilisés dans le Prélude n° 14. Ces arpèges s'alternent avec des successions d'accords à une cadence de procession, comme dans les Préludes n° 20, 24 et 25.

38. *Allegro scherzoso*.

Il allie une structure rythmique dansée et légère, en 6/8, à un caractère ironique et sans engagement.

39.

Grande énergie rythmique, avec des moments plus hiératiques, solennels, s'alternant à d'autres plus dramatiques.

40.

C'est l'un des préludes les plus brefs. Pointilliste, à la Webern.

41. *Mosso liberamente*.

Caractère très lyrique et cantabile, divisé en trois parties, chacune desquelles exposant le même matériel en adoptant toutefois des techniques d'inversion.

42.

Tout comme le n° 39, il s'agit d'un aphorisme de caractère pointilliste, non dépourvu de brusques contrastes dans les timbres et les rythmes.

43. *Lento espressivo*.

C'est un autre petit chef-d'œuvre, par la beauté et

la souplesse de ses harmonies et par son caractère libre, presque improvisé, avec des moments de douceur languide. Il évoque certains aphorismes de Scriabine.

44. *Andante, tempo rubato*.

Lyrisme intense, avec des techniques sérielles.

45.

Scelsi se concentre, dans cette brève page, sur le potentiel émotif des sons isolés.

46.

Ce Prélude au caractère ironique et sarcastique est l'un des plus difficiles du point de vue technique.

47, 48, 49.

Ayant en commun la présence obsédante d'un ostinato La répété, ce sont trois préludes qu'il faut exécuter sans solution de continuité. Dans le premier prélude, l'ostinato est confié à la basse, tandis que la main droite semble improviser de façon radicalement violente. Dans le second, ce jeu est inversé: l'ostinato passe à l'aigu, et la main gauche joue au contraire ce qui était précédemment destiné à la droite. Le n° 49 est à quatre mains, et les deux pianistes exposent tout le matériel en un canon, qui constitue une combinaison idéale entre les deux Préludes précédents. Difficulté technique et complexité polyphonique frisent la limite du possible.

50. *Congedo – con spirito*.

Caractère clownesque: les notes en staccato imprimant à l'ensemble quelque chose d'à la fois grotesque et déconcertant.

Alessandra Ammara  
Traduction: Christiane Ghier





## ALESSANDRA AMMARA

Des résultats fulgurants lors de quelques grands concours internationaux de piano, e. a. le concours «A. Casagrande» de Terni et le concours «Esther Honens» de Calgary (Canada), ont valu à Alessandra Ammara de retenir définitivement l'attention du monde musical. Elle se produit dans toute l'Europe (au Concertgebouw d'Amsterdam, au Gasteig de Munich, à la Philharmonie de Berlin) et hors des frontières européennes, on la rencontre dans des pays tels que la Chine, Hong-Kong, les États-Unis, le Canada, l'Afrique du Sud et le Brésil. L'artiste joue en solo mais aussi accompagnée d'orchestre célèbres (Orchestra Sinfonica della RAI, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). Alessandra Ammara travaille avec nombre de grands interprètes, e. a. Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, le «Sine Nomine Quartet» et le «Takacs Quartet». La pianiste a passé son diplôme au Conservatoire «L. Cherubini» de Florence avec Roberto Caglieri. Elle a également obtenu un diplôme de l'«Accademia Pianistica» d'Imola, ici avec Franco Scala et Boris Petrushansky. Elle a perfectionné ses connaissances dans quelques-unes des écoles de musique les plus prestigieuses à l'heure actuelle, e. a. l'«International Piano Foundation» sur le lac de Côme et la «School of Music» de Fiesole (Italie). Elle y a étudié avec de grands musiciens comme Maria Tipo, Dmitri Bashkistrov, Leon Fleisher, William Naboré et Fou Ts'ong. Ses engagements pour 2009 prévoient des concerts au «Musikverein» de Vienne avec les «Wiener Symphoniker», des concerts au «Grosses Festspielhaus» de Salzbourg et des prestations avec le «Calgary Philharmonic Orchestra».



© Roberto Mascotti

Alessandra Ammara





## I PRELUDI DI GIACINTO SCELSI

Meditazioni, aforismi, esercizi di stile, appunti di lavoro, sperimentazioni armoniche, esplorazioni timbriche. I *Preludi* di Giacinto Scelsi sono un lungo e intenso diario di viaggio che per quasi un ventennio accompagna il compositore spezzino. Un diario che ci racconta, attraverso le sonorità del pianoforte, di un periodo ancora poco noto ed esplorato della sua attività creativa. Le esperienze culturali ed artistiche maturate da Scelsi nella sua inconsueta formazione musicale e nei molteplici viaggi giovanili sembrano trovare riscontro in questo imponente *corpus*, ove si trasfigurano in una sintesi che evidenzia una straordinaria libertà e modernità di linguaggio.

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Roma, 1988) non amava dare di sé coordinate biografico/artistiche precise; a chi lo interrogava al riguardo, rispondeva sovente in modo evasivo o – più semplicemente – si sottraeva agli interrogativi. Sappiamo per certo che nacque da famiglia di nobili origini, trascorse l'infanzia nel castello di famiglia a Valva, ebbe un'educazione inconsueta (con precettore privato; materie privilegiate: latino, scherma, scacchi), si avvicinò alla musica sin da fanciullo: incantato dalle sonorità del pianoforte, trascorreva ore ad improvvisare per ascoltarne le infinite riverberazioni. All'esplorazione di quel suono unico, sferico, cosmico, Scelsi ha dedicato le ricerche di una vita, sin dai *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola)* (opera emblematica del 1959), attraverso le opere per grande orchestra dei primi anni Sessanta (*Hurquala, Aïôn, Hymnos*), fino alle tante composizioni per strumento solo, voce, ensemble, coro e orchestra che costituiscono il suo nutrito catalogo.

La formazione di Scelsi avviene nell'Italia del neoclassicismo, dei Casella e dei Respighi; ma i suoi maestri sono altri: Giacinto Sallustio, profondo conoscitore di Debussy; Egon Köhler, ammiratore di Skrjabin; Walter Klein, incontrato a Vienna nel '37, da cui assimila la

lezione dodecafonica. I frequenti viaggi a Parigi nel corso degli anni Trenta, oltre ai tanti incontri e alle durevoli amicizie che nascono, lasciano tracce indelebili: il fauvismo di Igor Stravinskij, il macchinismo di marca futurista (da cui la sua *Rotativa*, del 1930), la rinnovata attenzione a scale, modi e ritmi d'Oriente di cui Claude Debussy rappresenta l'emblema. (Tropo lungo ripercorrere qui le molteplici *liaisons* che uniscono – per affinità e/o per contrasto – i *Preludi* scelsiani ai cicli di Chopin, Debussy, Liszt, Skrjabin, Messiaen). Prima di trovare una propria, peculiare cifra stilistica Scelsi studia, viaggia, esplora, incontra, indaga, si confronta; e scrive il suo diario di viaggio.

Il pianoforte è privilegiato nella prima fase creativa, strumento d'elezione del suo ricercare, preludere, indagare sulle molteplici e inedite potenzialità dei tasti bianchi e neri: fino al 1949 vedono la luce i quattro *Poemi, Hispania*, ben sette *Suites* e quattro *Sonate*. Disseminati in questo arco cronologico che si estende dai primi anni Trenta alla fine degli anni Quaranta (sebbene la datazione sia ancora piuttosto incerta), le numerose pagine dei *Preludi* permettono di riscontrare una coerente evoluzione stilistica che, prendendo le mosse da soluzioni armoniche e timbriche ancorate alla tradizione, si spinge verso un universo sonoro più rarefatto.

La dimensione temporale si contrae e si dilata assai liberamente: riscontriamo indicazioni agogiche e metronomiche sempre precise, ma viene spesso a mancare l'indicazione di tempo. A pagine ritmicamente caratterizzate (nn. 1, 22, 23, 28) e spiccatamente virtuosistiche e rapsodiche (nn. 6, 10, 13, 18, 46), si alternano momenti di inquietudine (n. 9, 33), di puro lirismo (nn. 4, 7, 25), con una dimensione mistica (nn. 12, 32) e un incedere ieratico (nn. 17, 20, 24, 47) che affondano le radici nel mondo scriabiniano per divenire poi peculiare di tanta della successiva produzione scelsiana. Il linguaggio armonico – mai ingabbiato in rigide articolazioni – si fa ricerca timbrica, verso esplorazione di soluzioni inedite. Il





totale cromatico gradualmente si satura (nn. 39, 43), le strutture formali si fanno più asciutte (n. 40), il gesto sonoro si assottiglia (nn. 40, 45), i silenzi assumono via via maggiore pregnanza (n. 42), verso un linguaggio che si spinge – nella quarta serie – verso un puntillismo di sapore spiccatamente weberiano. Fonti recentemente emerse confermano l'esplicito intento da parte di Scelsi di assimilare quel linguaggio dodecafonico studiato con Walter Klein nel suo breve soggiorno austriaco: un appunto manoscritto rinvenuto insieme con gli ultimi *Preludi* reca l'indicazione “Lucidi dei Preludi dodecafonici”; è possibile infatti riscontrarvi tracce di procedimenti seriali. Il ciclo vede la concatenazione delle ultime pagine: i nn. 47 e 48 si legano al n. 49, a quattro mani, per concludersi con un *Congedo* (n. 50) precedentemente non noto ed emerso nel corso delle recenti ricerche.

Raccolti in quattro serie, i *Preludi* sono a tutt'oggi per la maggior parte inediti, oggetto di quella recente e rinnovata ricerca sulle prime opere del catalogo di Giacinto Scelsi che presenta molti aspetti ancora da indagare. Il lavoro di riordino, inventariazione e catalogazione in corso presso l'Archivio Storico della Fondazione Isabella Scelsi – erede del lascito culturale ed artistico di Giacinto Scelsi – permette tuttavia di iniziare a fare luce sulla sua prima produzione; questo cd è fra i primi, tangibili risultati. I materiali sono stati diligentemente riassemblati con una ricerca avviata già nel 2005, quando la pianista Alessandra Ammara presentò un concerto interamente dedicato ai *Preludi* nell'ambito del Festival Scelsi, promosso a Roma per le celebrazioni del centenario della nascita del compositore. Da allora, molto altro materiale è stato reperito e siamo oggi in grado di presentare il *corpus* dei *Preludi* nella sua (quasi) interezza.

Delle quattro serie, solo la prima (dal n. 1 al n. 12) venne affidata dallo stesso Scelsi all'editore romano De Santis, per una pubblicazione avvenuta nel 1947; della seconda (dal n. 13 al n. 24) e quarta serie (dal n. 38 al n. 50), si conserva un'edizione dell'autore mai

date alle stampe. Manoscritta invece la terza serie, ove si riscontra l'intervento di un copista a cui Scelsi – come spesso accadeva – ha affidato la trascrizione dei pezzi; si tratta in questo caso del lavoro realizzato negli anni Cinquanta da Sergio Cafaro su precise indicazioni del compositore, come ricorda Anna Maria Martinelli, vedova del pianista.

A seguito della registrazione della prima serie dei *Preludi* (nn. 1 – 12) da parte di Giuseppe Scotese nel lontano 1988 (in un ormai introvabile cd allegato alla rivista romana “La Musica”) e più recentemente (2008) dalla pianista americana Donna Amato (in un cd interamente dedicato alla prima produzione scelsiana), la registrazione di Alessandra Ammara raccoglie per la prima volta la raccolta dei *Preludi* di Giacinto Scelsi, per condurci fra le pagine di un diario di viaggio ricco di suggestioni.

Alessandra Carlotta Pellegrini

Avvicinarsi allo studio di questi *Preludi* è stato per me un'autentica rivelazione. È davvero sorprendente la modernità del linguaggio scelsiano, tanto più se si considera il contesto storico e culturale in cui questi brani furono concepiti. Queste piccole forme, in alcuni casi veri e propri aforismi di poche battute, sono il terreno ideale su cui il compositore ha saputo artisticamente esprimere il suo ampio e profondo spettro emotivo, nel quale peraltro sembra dominare una forte componente metafisica, esoterica, con una particolare predilezione per certe lontane atmosfere oniriche e magiche. La ricerca di una sonorità ineffabile, lontana da ogni concretezza “neoclassica” e talvolta perfino al limite dell'udibilità, crea un universo poetico unico, esaltato da combinazioni armoniche, da agglomerati timbrici desueti, inauditi e preziosi. Le sperimentazioni armoniche sono pertanto arricchite da un gusto edonistico per il suono puro, isolato in sé, o incastonato tra eloquenti pause gravide di pathos: una concezione talvolta puntillistica, essenziale e scarna,





ma allo stesso tempo carica di una profumata e visionaria sensualità.

#### 1. *Martellato.*

Ripetizioni ossessive di fa diesis che vengono "frantumate" da accordi dissonanti violentissimi. Inaudita violenza, energia e forza espressiva. Espressionistico.

#### 2. *Grave.*

Visionario. Si apre con due "deflagrazioni" armoniche dissonanti, immediatamente seguite da due accordi evanescenti, quasi ectoplasmici di sonorità. Segue un episodio di andamento "funebre" (indicazione di Scelsi). Dal niente, in pianissimo, una linea prende gradatamente forza, e attraverso ripetizioni della stessa cellula acquista una fatale, inesorabile gravità.

#### 3. *Agitato molto liberamente ma sostenuto.*

Disegni di libere terzine, grande tensione intervallare. Altro preludio espressionistico con carattere di recitativo.

#### 4. *Moderato.*

Evanescente. Esili arpeggi disegnano armonie che poi si prosciugano in singoli suoni, quasi "siderali", come cristalli di ghiaccio.

#### 5.

Molto ricco di pathos e forza. Linee tese e inquiete, prima ascendenti, poi discendenti e infine di nuovo ascendenti. Il grande crescendo che porta ad una successione di ottave che ricorda moltissimo Bartók.

#### 6. *Agitato.*

Agitatissimo, angoscioso. Successione di sestine che poi si risolve in terzine molto ritmate e "dure".

#### 7. *Molto cantato.*

Forte contrasto tra una linea declamata, molto espressiva e morbidi, languidi accordi. Impreziosito da delicati arabeschi, come gocce di rugiada.

#### 8. *Delicato.*

Una leggera linea melodica disegna dei cerchi che chiudendosi in se stessi ne generano di nuovi.

Il Preludio assume concretezza solo nelle sue ultime note.

#### 9. *Agitato sostenuto.*

Una linea espressionistica, angosciata e tesissima, s'innalza sovratta da bassi tenuti e profondi.

#### 10. *Scorrevole.*

È costituito da un gioco di rincorse e imitazioni tra arpeggi leggerissimi e delicati, quasi fossero suonati da due flauti.

#### 11. *Drammatico.*

Questo Preludio si distingue per la contrapposizione tra silenzi e accordi asprissimi, che prima suonano "come timpani" (indicazione di Scelsi) in lontananza, poi sempre più vicini e concreti. Nel finale essi assumono un carattere quasi jazzistico per la loro forte carica ritmica marcata da durissimi accenti.

#### 12. *Allucinato.*

Accordi ricavati dalle note del primo Preludio disegnano un ideale arco che parte dai toni più evanescenti e metafisici, si condensa in sonorità più drammatiche e poi sublima, ritornando allo stadio iniziale. Alcune armonie nella parte più grave del pianoforte lasciano pensare a lontani, esotici strumenti a percussione.

#### 13. *Tempestoso.*

Estremamente violento, barbarico, di grande pathos. Arpeggi e accordi dissonanti creano un clima di altissima tensione, seguito da momenti più lirici.

#### 14. *Piuttosto mosso.*

Inizia con una citazione dal *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen. Le successioni accordali sono chiaramente ispirate al compositore francese. Il materiale di apertura (le prime quattro battute) torneranno nel Preludio n. 34.

#### 15. *Tragicamente.*

Le due mani sono quasi in lotta tra loro: è un'antitesi tra forze contrarie distribuite tra il registro basso e medio-alto.

#### 16. *Lento, con agitazione.*

È un preludio ricchissimo di pathos, per la sua scrittura "a singhiozzo", che quasi esprime un senso di panico.

#### 17. *Con malinconia.*

Più che malinconico, il carattere è dolente.







Il cullante 6/8 esalta un'emoività di rara intensità. È uno dei Preludi più soggettivi, patetici e partecipati.

18. *Presto volante*.

Uno dei Preludi tecnicamente più difficili; ha un carattere quasi circense, ludico, che richiede grande energia e gioia di suonare. Usa armonie politonalità, in un linguaggio neoclassico che ricorda alcune pagine di Prokofiev.

19. *Veloce*.

Una scala cromatica apre il pezzo e confluisce in una serie di accordi che danno luogo ad una sorta di recitativo, tuttavia molto concitato. Il Preludio si conclude con la stessa scala cromatica, questa volta in senso discendente, che, rallentando, attutisce il grande pathos sentito prima, pur senza estinguerlo.

20. *Mistico*.

È uno dei più belli. Gli accordi nel registro grave, che si succedono con un andamento processionale, ricordano strumenti a percussione orientale. Parte del materiale esposto tornerà anche nel Preludio n. 24.

21. *Presto mormorato*.

Una monodia disegna leggerissimi arpeggi, quasi parlando, come un monologo ricco di pause e riflessioni.

22. *Veloce appassionato*.

Altro Preludio tecnicamente molto impegnativo. La scrittura ricorda un po' lo Studio op. 10 n. 4 di Chopin.

23. *Presto Furioso*.

Il Preludio nasce magmaticamente dal registro più grave del pianoforte con una serie di accordi alternati in *pp* che gradatamente acquisiscono forza e volume fino a un parossistico *fff*. È uno dei Preludi più crudi e selvaggi. Lo stesso materiale verrà esposto in una veste diversa nel Preludio n. 33.

24. *Mistico*.

È una continuazione ideale del n. 20, del quale contiene un breve frammento. Una parte del Preludio presenta la riosposizione per moto retrogrado.

25. *Meditativo*.

Malinconico. Uno dei Preludi più metafisici, nei quali va percepita fino in fondo l'anima di ogni singolo suono, o agglomerato di suoni.

26. *Delicato*.

Carattere scherzoso e ironico. Leggero, non impegnato.

27. *Implecabile* (sic).

Un teso recitativo, molto prossimo al n. 3. Grande tensione intervallare e retorica.

28. *Presto*.

Carattere aforistico, con un leggero, bartokiano disegno di quarte.

29. *Poco mosso*.

A liberissimi arpeggi, molto declamati, segue un recitativo che porta a un'iterazione di accordi violentissimi nel registro più grave dello strumento.

30. *Energico, un poco mosso*.

È un brano ironico, leggero, mutevole, che sfocia in una parte più violenta. Si conclude in modo estremamente aspro, in *fff*.

31. *Veloce*.

Il carattere ricorda molto il n. 21, come un monologo interrotto e poi ripreso. Struttura palindroma.

32. *Estatico*.

Ligeti sosteneva di essere stato profondamente influenzato da Scelsi. Questo pezzo è molto simile al suo Etude n. 5, "Arc-en-Ciel" (1985).

33. *Veloce, rabbioso*.

Il materiale del n. 23 è qui riproposto in modo irregolare, rotto. Si conclude con una serie di violentissimi cluster.

34. *Estatico*.

Rapidi cluster ribattuti aprono questo Preludio, seguiti immediatamente dagli arpeggi di Messiaen già usati nel Preludio n. 14. Questi arpeggi sono alternati con successioni accordali di andamento processionale, come nei Preludi nn. 20, 24 e 25.

38. *Allegro scherzoso*.

Combina una struttura ritmica danzata e leggera, in 6/8, con un carattere ironico e disimpegnato.

39.

Grande energia ritmica, con momenti più ieratici, solenni, alternati ad altri più drammatici.

40.

Uno dei Preludi più brevi. Puntillista, webberiano.





41. *Mosso liberamente.*

Carattere molto lirico e cantabile, diviso in tre parti, ognuna delle quali espone lo stesso materiale addottando tecniche di inversione.

42.

Come il n. 39, si tratta di un aforisma di carattere puntillistico, non privo di bruschi contrasti timbrici e ritmici.

43. *Lento espressivo.*

Altro piccolo capolavoro, per la bellezza e la morbidezza delle armonie e per il carattere libero, quasi improvvisato, con momenti di languida dolcezza. Ricorda certi aforismi di Scriabin.

44. *Andante, tempo rubato.*

Intenso lirismo con tecniche seriali.

45.

In questa breve pagina Scelsi si concentra sulla carica emotiva dei suoni isolati.

46.

Preludio tra i più difficili tecnicamente, con carattere ironico e sarcastico.

47, 48, 49.

Sono tre Preludi da eseguirsi senza soluzione di continuità, accomunati dalla presenza ossessiva di un ostinato La ribattuto. Nel primo preludio esso è affidato al basso, mentre la mano destra sembra improvvisare in modo radicalmente violento. Nel secondo il gioco è invertito: l'ostinato passa all'acuto, e la mano sinistra suona all'inverso ciò che prima era dominio della destra. Il n. 49 è a quattro mani, ed entrambi i pianisti espongono tutto il materiale in un canone, che costituisce una combinazione ideale tra i due Preludi precedenti. Difficoltà tecnica e complessità polifonica al limite del possibile.

50. *Congedo – con spirito.*

Carattere clownesco: le note in staccato conferiscono al tutto un che di grottesco e al contempo di straniato.

*Alessandra Ammara*

## ALESSANDRA AMMARA

Alessandra Ammara ha attirato l'attenzione del mondo musicale in seguito alle sue brillanti affermazioni in alcuni importanti concorsi internazionali ("A. Casagrande" di Terni, "G. B. Viotti" di Vercelli, "Esther Honens" di Calgary). Ha tenuto concerti in tutta Europa (Concertgebouw di Amsterdam, Gasteig di Monaco, Großer Saal Philharmonie di Berlino), Cina, Hong Kong, Stati Uniti, Canada, Sud Africa, Brasile, sia come solista che con orchestra (Berliner Symphoniker, Orchestra Sinfonica della Rai, Calgary Philharmonic Orchestra, Cape Town Philharmonic). Ha collaborato con interpreti di rilievo, come Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, il Quartetto Sine Nomine. Diplomata al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze con Roberto Cagliari e all'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro" di Imola con Franco Scala e Boris Petrushansky, si è in seguito perfezionata all'International Piano Foundation Lake Como e alla Scuola di Musica di Fiesole con Maria Tipo, Dimitri Bashkurov, Leon Fleisher, William Naboré e Fou Ts'ong. Tra i suoi impegni del 2009 figurano concerti al Musikverein di Vienna con i Wiener Symphoniker e alla Sala Grande del Festspielhaus di Salisburgo.





## Alessandra Ammara on ARTS:

The fusion of narrative and lyric in the Ballades is perhaps Chopin's greatest achievement: he realized in music one of the major ambitions of the Romantic poets and novelists. Chopin's genius was, above all, to have conceived of imitating with an instrument not a particular novella, but the technique of a ballade narration.

These Ballades are sung narrations, and throughout all of them Chopin retains a feeling for the continuous, uninterrupted flow of repetitive melody that he almost never employs in other large works like the scherzos and the polonaises. For the interpretation of Chopin's Ballades on hand the Italian pianist Alessandra Ammara picks up these melodies with great emotion and finds an elegant way to lead over to Chopin's Fantaisie, Barcarolle and 4 Mazurkas, which will enchant the listener.

Look forward to a passionate and sentimental interpreted Chopin that additionally convinces through the special choice of the Steinway Piano.

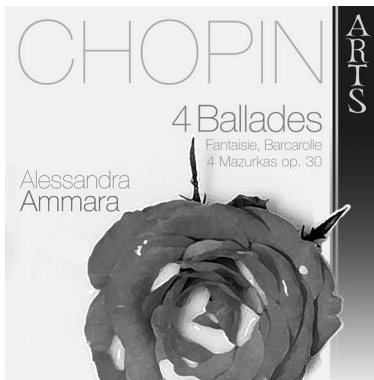
**47696-2 Chopin: 4 Ballades, Fantaisie  
Barcarolle, 4 Mazurkas op. 30**  
*Alessandra Ammara*

"a vividly communicative artist  
who leaves no stone unturned in her search  
for the composer's inner heart and truth"  
*Bryce Morrison, Gramophone*

"Ammara ... Master of Moods" *Washington Post*

"Superior and highly consistent artist"  
*Dallas Morning News*

"A Pianist of rare distinction" *Calgary Herald*



27



ARTS

GIACINTO SCELISI

(1905 – 1988)

Preludi  
Serie I – IV

WORLD PREMIERE RECORDING

Alessandra Ammara  
*Piano / Klavier*



RECORDING: Chiesa di S. Apollinare, Monticello di Lonigo, Vicenza, Italy  
September 30 – October 1, 2008

PIANO: Borgato L 282

PIANO TECHNICIAN: Luigi Borgato

SOUND ENGINEERS AND EDITING: Matteo Costa, Gabriele Robotti

EXECUTIVE ARTS MUSIC PRODUCER: Andrea Ritter

With kind assistance of Borgato: BORGATO CONCERT GRAND PIANOS

47721-8



Audiophile Recording  
see details inside



BORGATO®