Scelsi Revisited Backstage

Musik Akademie Basel

Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

Scelsi Revisited Backstage

herausgegeben von Björn Gottstein und Michael Kunkel

Musik Akademie Basel

Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

FONDAZIONE ISABELLA SCELSI

The Isabella Scelsi Foundation is today actively working to promote Giacinto Scelsi's work and his recognition in Italy and abroad, organizing and coordinating research projects, editions, scores and performance activities, in cooperation with international cultural institutions.
The Historical Archive of the Foundation constitutes the main tool for the real and deep knowledge of the music and life of Giacinto Scelsi, disclosing a wealth of multimedia information of considerable importance in contemporary music.

Mit freundlicher Unterstützung der

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

ISBN 978-3-89727-552-2
© 2020 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Büdingen
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlagabbildung: © Jürgen Semlitsch, Wien
Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Friedberg
Layout und Satz: PFAU-Verlag
Printed in Germany.

PFAU-Verlag · Im Breul 9 · D 63654 Büdingen
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Inhalt

Scelsi, c'est nous! 7

Rezeption

Giacinto Scelsis Mikrotonalität und einige ihrer Kontexte
von Jörn Peter Hiekel 13

Autor, Werk, Rezeption
Zu den Beziehungen zwischen Autorfrage, Werkproblematik und Rezeption bei Giacinto Scelsi
von Sabine Sanio 24

Ondiola und Tonband

Zwischen Nummer-1-Hit und Klangexperiment
Die Ondiola und ihre Möglichkeiten
von Björn Gottstein 47

Giacinto Scelsis »Regie«
Überlegungen zu einer singulären Praxis
von Sandro Marrocu 52

Giacinto Scelsis Ondiola-Tonbänder
Versuch einer forensischen Analyse
von Robert Höldrich und Christian Schörkhuber 56

Fläche, Textur, Pasticcio
Giacinto Scelsis Tonbandkompositionen
von Friedrich Jaecker 68

Neue Perspektiven

Der Dialog zweier freier Geister: Pelzel meets Scelsi
Michael Pelzel: *Sculture di suono* in memoriam Giacinto Scelsi (2014) für großes Ensemble
von Frank Hilberg 79

Gib mir Scelsi! – Welchen Scelsi?
Zu Nicola Sanis Orchesterkomposition nach Giacinto Scelsi
von Thomas Meyer 101

Prozessualität und Natur
Musikalische Beziehungen zwischen Ragnhild Berstad und Giacinto Scelsi
von Emil Bernhardt 119

Aval-Gnalk
Strategien der Verflüssigung des Fixierten bei Giacinto Scelsi und Tristan Murail
von Rainer Nonnenmann 135

Klangwandlungen
Georg Friedrich Haas' *Introduktion und Transsonation* (2012)
von Ulrich Mosch 164

»Eine Art ›Möglichkeitsfeld‹ von Scelsis Musik«
Michel Roths *MOI* für Ensemble
von Pietro Cavallotti 177

Tosatti, c'est moi
von Michel Roth 200

On the Importance of Fruitful Contradictions
by Nicola Bernardini in conversation with Fabien Lévy 207

Anhang

Autorin und Autoren 223

Scelsi Revisited Backstage – Begleit-CD 227

Scelsi, c'est nous!

Die Scelsi-Rezeption und -Forschung 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 Tosattis Geständnis oder Behauptung (»Scelsi, c'est moi«) unmittelbar nach Scelsis Tod, hin zur sachlicheren Auseinandersetzung mit einer Musik, die unterdessen fast im Mainstream angekommen ist.[1] Diese interessante Entwicklung wird charakteristisch begleitet von einer Bildspur, in der das Antlitz des Schöpfers 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 vielfach präsent. Eine besondere Reliquie besaß die Scelsi-Gemeinde in einer Sammlung berüchtigter Tonbänder, die zunächst – wie die Gesichtszüge des Meisters – verborgen gehalten wurden von jener kleinen konspirativen Schar Auserwählter, mit denen Giacinto Francesco Maria Scelsi, Conte d'Ayala Valva, zu verkehren geruhte.

Mittlerweile wurde auch dieses Mysterium gelüftet: 2009 hat das Archiv der Fondazione Isabella Scelsi in Rom in einer durchaus mutigen Entscheidung seine Pforten geöffnet. Die Tonbänder und andere Materialien aus dem Nachlass sind seither einer interessierten Fachöffentlichkeit zugänglich. Überwiegend stellen jene Tonbänder akustische Arbeitsmaterialien oder Klangskizzen dar, auf Grundlage derer ein kollaborativ geprägter Schaffensprozess seinen Ausgang nehmen konnte. Für die Scelsi-Forschung sind sie 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 die Tonbandmaterialien nun erstmals auch im Medium der künstlerischen Auseinandersetzung reflektiert werden: Eine Komponistin (Ragnhild Berstad) und

1 Für eine differenzierte Aufarbeitung der Rezeptions- und Forschungsgeschichte siehe Sabine Sanio, *Autor, Werk, Rezeption. Zu den Beziehungen zwischen Autorfrage, Werkproblematik und Rezeption bei Giacinto Scelsi*, in diesem Band, S. 24 ff.

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, der sich zuvor mit heroischer Hingabe durch das Tonbandarchiv Scelsis gehört hatte, bereitete dazu Datenpakete vor, die aus Ausschnitten aus jeweils zwei bis drei quasi apokryphen Tonbändern bestehen, die Scelsi offenbar nicht zur Ausarbeitung in definitive Werkgestalten berücksichtigt hatte. Die Besetzung der Werkaufträge sollte sich an Scelsis *Anahit* für Violine und 18 Instrumentalisten (1965) orientieren, das in den Konzerten gemeinsam mit den neu entstandenen Stücken, gewissermaßen als ein Referenzwerk, zur Aufführung gelangte.[2]

Die Ergebnisse dieses ungewöhnlichen Kompositionsprojekts sind durchaus heterogen: Sie reichen von künstlerischer Quellenforschung im Sinne einer präzisen Übertragung und sachkundigen Kontextualisierung des vorgegebenen Klangmaterials bis hin zum freien Kommentar, zur assoziativen Auseinandersetzung und kritischen Umformung. Meistens sind es Mischformen, in denen inspirativer Schwung und investigatives Temperament jeweils charakteristisch amalgamieren. In einem Fall zieht sich der Autor 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 wird realisiert in Uli Fusseneggers *San Teodoro 8*, einem Werk, das sozusagen als künstlerisches Parergon der Auseinandersetzung mit den Scelsi-Materialien entstand, die hier auf improvisative Art verarbeitet werden.

Das Experiment *Scelsi Revisited* versteht sich auch als konzeptuelle Erweiterung der quasi kollektiven Arbeitsweise in der Scelsi-Werkstatt – mit besonderem Akzent auf dem Plural: *Scelsi, c'est nous!* Hätte so nicht eigentlich auch schon Tosatti sagen können? Vermutlich fehlte das für ein Verständnis von gleichberechtigter Teamarbeit förderliche möglichst flache Hierarchiegefälle.[3] In unserem Projekt mutiert das bei Scelsi zunächst aristokratisch geprägte Prinzip der Meisterwerkstatt zu einer demokratisch inspirierten Kunstpraxis. Der späte, aber enorme Erfolg der historischen Methode verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass Scelsi, darin nicht unähnlich Webern, von vielen auf verschiedene Arten angeeignet und erfunden werden konnte – und von uns immer noch neu und anders konstruiert und weitergedacht werden kann. In *Scelsi Revisited* gibt es deshalb auch kein pathetisches Bekenntnis zum »einen und wahren« Scelsi. Vielmehr entsteht ein dynamisch-variables Gefüge von sieben äußerst diversen individuellen Arten oder neuen Möglichkeiten, Scelsi im Klang zu denken. Freilich sind viele andere Modelle der künstlerischen Anverwandlung und Verschiebung der Verhältnisse hergebrachter

2 Vgl. dazu Uli Fussenegger, *Die Musik hinter der Musik: Giacinto Scelsis Ondiola-Aufnahmen*, in: *Les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken*, hrsg. von Michael Kunkel, Büdingen: Pfau 2016, S. 266–271.

3 Zum Aspekt der kollektiven Schaffensweise vgl. Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* 104, 2005, S. 27–40.

Urheberschaft denkbar, wozu diese Publikation ausdrücklich ermuntern möchte. Und selbstverständlich ist dieser Arbeitsmodus auch auf ganz andere Corpora übertragbar.

Das neu entstandene Repertoire wurde ab 2013 auf prominenten Festivals in Köln, Witten, Darmstadt, Wien und Oslo uraufgeführt bzw. wiederaufgeführt, vereinzelt bereits auch medial verbreitet. Inwiefern es sich dabei um sogenannte »künstlerische Forschung« handeln mag, sei dahingestellt. Gegenüber der klassischen »unkünstlerischen« Philologie haben die Komponistin und die Komponisten einen gewissen Vorteil dadurch, dass sie direkt in das sonst sakrosankte Quellenmaterial eingreifen dürfen, ja sollen. Von den Resultaten kann eine zeitgemäße, auch der Wahrnehmungsempfindlichkeit und dem Klanglaboratorium verpflichtete Musikologie allemal profitieren. Um das den künstlerischen Prozessen innewohnende implizite Wissen festzuhalten und verhandelbar zu machen, wurde das Satellitenprojekt *Scelsi Revisited Backstage* entwickelt: Sieben Musikwissenschaftler erhielten die Gelegenheit, die verschiedenen Verarbeitungs- und Kontextualisierungsprozesse zu begleiten, darzulegen und kritisch zu diskutieren. Es war von Anfang an klar, dass die Tragfähigkeit des sowohl für die Scelsi-Rezeption als auch für das Verständnis von Urheber- und Schaffensprozessen ungewöhnlichen Projekts eine theoretische Basis benötigt. Die Texte dieses Bandes, die sich mit den neu entstandenen Werken befassen, stellen dem je individuellen Kompositionsvorgang eine musikwissenschaftlich eigenständige Methode zur Seite. Um das gesamte Vorhaben innerhalb der aktuellen Forschung zu verankern, kommen grundlegende Studien zur bisherigen Scelsi-Rezeption in Kunst und Forschung hinzu, überdies wird der Status der Tonbänder mit Scelsis Ondiola-Spiel aus verschiedenen Perspektiven historisch wie auch technisch analysiert.

Die Ergebnisse von *Scelsi Revisited Backstage* wurden 2014 in einem Symposium, zusammen mit den künstlerischen Resultaten, im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik vorgestellt. In stark überarbeiteter Form, nicht zuletzt mit Rücksicht auf die regen Diskussionen der damaligen Konferenz, werden sie in dieser Publikation vorgelegt. Erstmals können jetzt auch die Primärmaterialien in medialer Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden: Die Fondazione Isabella Scelsi erteilte dankenswerterweise Genehmigung, Ausschnitte aus dem behandelten Tonbandmaterial auf einer Begleit-CD zu veröffentlichen, um spezifische Aspekte der neuen kompositorischen Interpretationen nachvollziehen zu können – und zu weiterer künstlerischer wie wissenschaftlicher Auseinandersetzung anzuregen! Mitschnitte der Kompositionen sind auf einer CD des Labels Kairos veröffentlicht worden.[4]

Scelsi, c'est nous! – das betrifft auch die produktive Zusammenarbeit verschiedener Partner, ohne die dieses gemeinschaftliche Projekt nicht hätte zustande kommen können: Uli Fussenegger und Sven Hartberger vom Klangforum Wien sind die Initiatoren dieser Zusammenarbeit, Thomas Schäfer vom Interna-

4 Mitschnitte aller Kompositionen sind auf der Kairos-CD 0015030KAI veröffentlicht, die auch über die einschlägigen Musikstreamingdienste (z. B. Spotify) kostenlos zugänglich ist.

tionalen Musikinstitut Darmstadt verschaffte dem Projekt mit den Internationalen Ferienkursen eine weithin ausstrahlende prominente Plattform, Nicola Sani als damaliger Präsident der Fondazione Isabella Scelsi bzw. seine Nachfolgerin Irmela Heimbächer ermöglichten den Zugang zu den Quelldokumenten für die Arbeit sowie ihre Verbreitung – ihnen allen sei herzlich gedankt, wie auch Sigrid Konrad und Achim Huber vom Pfau-Verlag (Büdingen) für die sorgfältige und intensive verlegerische Betreuung dieser Publikation, die von der Maja Sacher Stiftung Basel großzügig unterstützt wird. Ein besonderer Dank geht an Michel Roth, der die institutsübergreifende Zusammenarbeit angeregt hatte, an die Übersetzerin Martina Papiro und alle beteiligten Autorinnen und Autoren für die inspirierende, praxisnahe Zusammenarbeit.

Björn Gottstein und Michael Kunkel, Januar 2020

Rezeption

Giacinto Scelsis Mikrotonalität und einige ihrer Kontexte

von Jörn Peter Hiekel

Im vorliegenden Beitrag geht es um dreierlei: Erstens soll Giacinto Scelsis Ansatz von Mikrotonalität im Kontext der Musik seiner Zeit betrachtet werden; dabei klingt nicht nur die emphatische Entdeckung des Komponisten seit den 1980er-Jahren an, sondern zumindest punktuell auch die lange herrschende Ratlosigkeit bei Versuchen der Kontextualisierung und Charakterisierung seines Schaffens. Zweitens soll das Spezifische dieses Ansatzes durch den Blick auf einzelne Komponisten der nachfolgenden Generationen konkretisiert werden, die bei Scelsi anknüpfen oder durch ihn und seine Ideen beflügelt wurden. Und drittens sei zumindest in groben Umrissen angedeutet, welche Wege in Musikwissenschaft und Musiktheorie in den letzten Jahren eingeschlagen wurden, um Scelsis ungewöhnliche kompositorische Setzungen zu analysieren und zu beschreiben.

Gewachsene Selbstverständlichkeiten

»Mikrotonalität hat ihre Exklusivität verloren, sie ist allgemein zugänglich«,[1] äußerte Georg Friedrich Haas im Jahre 2006 bei einer Tagung in Darmstadt, bei der mikrotonale Tendenzen der Neuen Musik einen der Schwerpunkte bildeten. Haas selbst gehört zu jenen Komponisten, die sich immer wieder auch auf Giacinto Scelsi beziehen, aber er wusste zum Zeitpunkt dieser Äußerung noch aus eigener durchaus schmerzhafter Erfahrung, was diese »Exklusivität« früher bedeuten konnte: Man war als Autor mikrotonaler Werke bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts hinein stets in Gefahr, als Vertreter einer irgendwie exotischen Community belächelt zu werden, die sich in obsessiver Weise in eine andere Klangwelt zu manövrieren suchte und die eigenen Hörantennen schon entsprechend umgebogen hatte. Diese Aura des Außenseiterhaften ging oft mit einer Art Weltverbesserungs-Pathos einher. Dies war nicht zuletzt dadurch bedingt, dass manche Theoretiker in der gesamten Neuen Musik einen Verfall sahen – und einzig in mikrotonalen Ausprägungen eine Rettung. Hier zeichnet sich die jahr-

1 Georg Friedrich Haas, *Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2007 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. 47), S. 123–129, hier S. 123.

zehntelang vernehmbare ideologische Prägung beim Umgang mit Mikrotonalität ab.[2] Die freilich gab es nicht allein bei ihren Verfechtern, sondern auch bei manchen Verächtern. Ein Beispiel sind die Polemiken von Rudolf Kolisch, dem bedeutenden Interpreten vieler Musik der Zweiten Wiener Schule, der über die Akteure im Felde der Mikrotonalität schrieb:

> »In einem Reservatbezirk reaktionärer Ideologie fühlen sie sich dazu berufen, ewige Werte zu retten, welche infolge der rationalistischen Lösung des Intonationsproblems durch die gleichschwebende Temperatur verloren gegangen seien. Sie sehen mitleidig oder sogar verächtlich auf Instrumente herab, denen ihr Privilegium versagt ist, besonders auf das Klavier, und fühlen sich als Gralsritter des Wahndogmas einer ›reinen Intonation‹, welche ja bestenfalls einen Stand der Musik *vor* der Tonalität repräsentieren könnte.«[3]

Die allgemeine Zugänglichkeit, die Haas im Jahre 2006 konstatierte, ist seitdem gewiss weiter gewachsen. Zu ihr gehören das Abflauen aller polemischen Auseinandersetzungen sowie eine durchs Internet und die Verfeinerung der Notationsprogramme erheblich gesteigerte Verfügbarkeit mikrotonaler Gestaltungsmöglichkeiten. Unübersehbar hat sich die Präsenz von mikrotonaler Musik bei Aufführungen in Konzertsälen oder sogar auf Opernbühnen erheblich gesteigert. Und es gibt von Haas selbst, aber auch etwa von Hans Zender oder Enno Poppe inzwischen mehrere mikrotonale Musiktheaterwerke, bei denen jeweils in evidenter Weise die spezifische Klanglichkeit auf den Kern der Werke, also auf ihr dramaturgisches Konzept und wesentliche semantische Setzungen, verweist.

Ist damit, so könnte man fragen, Mikrotonalität schon selber ein Teil eines vermeintlichen »Neue-Musik-Mainstreams«, über den man ja an verschiedenen Orten seit vielen Jahren kritisch und nicht immer ergiebig diskutiert? Gewiss sollte man eher, im bewussten Verzicht auf die seit Jahrzehnten zur Tradition des Diskurses über Neue Musik gehörende polemische Abgrenzungs-Attitüde, von einer gewachsenen Selbstverständlichkeit dieser Facette der Gegenwartsmusik sprechen. Zum Teil ist diese auch längst an staatlichen Ausbildungsstätten angekommen. Allerdings gilt dies einstweilen eher für den Kompositionsbereich, wo Mikrotonalität zum gängigen Arsenal des Möglichen gehört, als in der Instrumentalausbildung. Letzteres trägt dazu bei, dass bislang noch die weitaus meisten Aufführungen mikrotonaler Werke von Spezialensembles für Neue Musik bestritten werden.

2 Vgl. hierzu den aufschlussreichen Beitrag von Peter Niklas Wilson, *Zwischen Naturbeherrschung und Naturideologie. Mikrotonales Komponieren und seine Motivationen*, in: *Positionen* 28, 2001, S. 2–6.

3 Rudolf Kolisch, *Religion der Streicher*, in: *Rudolf Kolisch zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1983 (= *Musik-Konzepte*, H. 29/30), S. 113–119, hier S. 113 f. Vgl. hierzu auch Andreas Meyer, *Mikrotonalität warum? Eine historische und systematische Skizze*, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hrsg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott 2014, S. 41–67.

Die Aura einer außenseiterhaften Position von mikrotonal geprägten Werken einschließlich jener von Giacinto Scelsi hat wohl noch mehr als mit solchen Defiziten damit zu tun, dass die Musikgeschichtsschreibung oft viel zu sehr dazu tendiert, gut handhabbare, oft geschichtsphilosophisch grundierte Abfolgen zu konstruieren und zu simplifizieren. Gerade das führte zu vielen erst in jüngerer Zeit ins Blickfeld geratenen Einseitigkeiten und auch dazu, dass man manche wichtige kompositorische Ansätze der letzten Jahrzehnte zunächst für konservativ oder versponnen hielt.

In die Geschichte der Musik nach 1945 schien jedenfalls so etwas wie Mikrotonalität zunächst nicht hineinzupassen – zumal man ja Figuren wie Alois Hába, Julián Carrillo, Ivan Wyschnegradsky, Charles Ives, Harry Partch oder auch Ferruccio Busoni schwerlich zu Zentralfiguren der europäischen Musikgeschichte stilisieren konnte. Vor allem aber gab es die bis heute nicht ganz aus der Mode gekommene Neigung, die Geschichte der Avantgarde nach 1945 als Fortschrittsgeschichte zu erzählen. In diesem Rahmen war es ein Leichtes, mikrotonale Elemente als bloße Akzidenzien zu werten, etwa jene im Schaffen von Komponisten wie Iannis Xenakis, György Ligeti, Luigi Nono oder Bernd Alois Zimmermann, obschon ja auch alle diese Komponisten in gewissem Maße »Darmstädter« Komponisten waren (und ganz sicher keine Anti-Avantgardisten). Angesichts der langjährigen Marginalisierung der mikrotonalen Dimensionen von Musik war es sogar sinnfällig, wenn Pierre Boulez die in der Erstfassung seiner Komposition *Le Visage nuptial* noch integrierten mikrotonalen Elemente in der Endfassung wieder eliminierte.

Scelsi als Kristallisationspunkt

Rückblickend betrachtet ist es kaum verwunderlich, dass ein Komponist wie Giacinto Scelsi weithin unbeachtet blieb – ehe er, beflügelt wohl nicht zuletzt durch die gewachsene Aufmerksamkeit, die inzwischen die »Musique spectrale« erhalten hatte, in den 1980er-Jahren in Darmstadt und andernorts entdeckt wurde. Um den Bezug zu dieser vor allem in Frankreich entwickelten Art des Komponierens kurz anzudeuten, sei aus einem Text von Tristan Murail zitiert, der das Integrale und Elementare von Scelsis Mikrotonalität betont. In Scelsis Musik gehen, heißt es bei Murail sehr eindrücklich, »die feinen Fluktuationen des Klangs […] vom Rang eines Ornaments zu dem eines eigenständigen Elements des musikalischen Texts über«.[4] Murail hat mit Blick auf Scelsi recht früh den Begriff der »Revolution des Musikdenkens«[5] verwendet. Konkret meinte er dabei insbesondere die *Quattro pezzi per orchestra*. Murails Text über Scelsi trägt die Überschrift *Wegbereiter des Spektralen* – und eine solche Formel kann durchaus so gelesen werden, dass Scelsi

4 Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen. Scelsi, der De-Komponist*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 59–63, hier S. 61 (Erstdruck in italienischer Sprache 1993).

5 Ebd., S. 60.

im Grunde eher die Vorstufe zu jener eigentlichen Revolution war, die dann Murail selbst und seinen Mitstreitern vorbehalten blieb. Besonders nachdrücklich sind in Murails Text freilich auch die Versuche, Bezüge zwischen Scelsis Musik und anderen wichtigen Perspektiven des 20. Jahrhunderts zu formulieren, bis hin zu John Cage, zur Rockmusik, zum Denken von Salvador Dalí (dessen Kunst Scelsi offenbar sehr verehrte) sowie besonders zu bestimmten Ausprägungen nicht-europäischer Musik. Alle diese Beobachtungen haben selbst dann Gewicht, wenn man an den an manchen Stellen durchscheinenden, gewiss zeittypischen Momenten kompositionsgeschichtlicher Teleologie zweifeln möchte.

Angesichts der seltsam verspäteten Resonanz mikrotonaler Ansätze in der Musik des 20. Jahrhunderts kann behauptet werden, dass die nachträgliche Aufwertung Scelsis zu einer wichtigen und womöglich sogar revolutionären Figur dem gesamten Feld der Mikrotonalität einen erheblichen Aufschwung gab. Auch Komponisten wie Martin Smolka, Caspar Johannes Walter oder der schon zitierte Georg Friedrich Haas sprechen immer wieder davon, dass sie von Scelsi erstens wesentliche Impulse erhielten und zweitens von seinem späten Erfolg selbst dazu ermutigt wurden, auf dem mikrotonalen Weg weiterzugehen.

Martin Smolka etwa berichtete, dass die Begegnung mit Scelsis Musik in den 80er-Jahren ein »Schockerlebnis« gewesen sei.[6] Auf die Frage, was er an Scelsis Musik so schätzte, antwortete er: »I loved the quasi-tonality still distorted by floating glissandi and at the same time the ecstatic energy in it.«[7] Aber Smolka erwähnte mit Blick auf seine Darmstädter Erfahrungen von 1988 noch einen anderen Aspekt: »This long-long ›frozen-time‹ of ringing was totally magic.«[8] Martin Smolka selbst räumte ein, dass alle diese Aspekte einen wesentlichen Einfluss auf seine eigene Klangsprache haben oder zumindest hatten, bis hin zu Stellen, die vielleicht sogar epigonal genannt zu werden verdienen.[9]

Erwähnt sei der tschechische Komponist hier auch deshalb, weil gerade seine Musik seit etwa zwei Jahrzehnten bei vielen europäischen Festivals und Konzertreihen ihrerseits als etwas erfrischend »Anderes« rezipiert wird. Seine Klangsprache erscheint als querständig gegenüber dem, was man in weiten Teilen der neuen Musik Mitteleuropas gewohnt ist, durchsetzt von vielerlei poetischen, zum Teil auch ins Groteske verzerrten Tönungen. Obschon Letztere kaum mit Scelsis Musik verglichen werden können, ist die Aura des Alternativen, von der Smolkas Resonanz in der Gegenwartsmusik profiert, gewiss eine Parallele.

6 E-Mail an den Verfasser vom 14. Mai 2014.

7 Ebd.

8 Im Original (ebd.) heißt es bei Smolka: »Another great experience was a live performance in dome in Speyer during Darmstadt 1988 (my first visit behind the iron curtain), performance quickly organized when the message about Scelsi's death came. Vocal-instrumental piece with long section just ringing of a group of high bells. This long-long ›frozen-time‹ of ringing was totally magic.«

9 Hierzu schrieb Smolka (ebd.): »When my *Missa* (2002) was rehearsed, I was surprised that there is a short section reminding Scelsi – reminding too much, to be honest. It is in *Gloria* on words ›DOMINE …‹, bars 11–12, 18–21 and 25–26.«

Es ist bezeichnend für die bei vielen Komponistinnen und Komponisten anzutreffende Sicht auf Giacinto Scelsis Mikrotonalität, wenn Martin Smolka von »quasi-tonality« spricht. Denn zur Entdeckung Scelsis gehörte oft das Bewusstsein dafür, dass er in ungewöhnlicher Weise mit Tonzentren arbeitet. Die mikrotonale Auffächerung des Tonraumes, das Auskomponieren von Schwankungen und Umfärbungen, die permanente Übergängigkeit dieser Musik, im Verbund mit Vibrati, Glissandi, Spaltklängen sowie mit Abstufungen der Klangtextur zwischen Glätte und Rauigkeit sind Faktoren, die sie in gleich mehrfacher Weise als Alternative ausweisen: als Alternative zu konstruktivistischen Ansätzen von Neuer Musik (darauf wird noch zurückzukommen sein), aber besonders auch zu allen machtvoll neotonal oder neoromantisch auftrumpfenden Ansätzen, die in den 70er- und 80er-Jahren so stark wie nie zuvor diskutiert wurden – oft mit geschichtsphilosophischen Schlagworten wie »Postmoderne« oder »Neue Einfachheit« versehen. Für manch einen Komponisten war Scelsi in diesem Kontext eine Art »Dritter Weg« zwischen einem dogmatischen Serialismus (den es freilich damals kaum mehr gab) und Neoromantik.

Als Alternative wurde die Musik von Scelsi, mit Blick auf ihre »meditative« Seite, auch zu bestimmten anderen kompositorischen Richtungen mit archaischen Potentialen gesehen: zu den gängigen Ausprägungen der Minimal Music[10] sowie zu den reduktionistischen Strategien von Arvo Pärt. Den Vergleich mit Letzterem hat etwa Georg Friedrich Haas ins Spiel gebracht.[11] Der Grundtenor solcher Diagnosen ist ebenso einfach wie plausibel: Gerade der Faktor Mikrotonalität bewahrt Scelsis Werke davor, auf einfältige Weise eingängig zu werden. Die mikrotonalen Setzungen schaffen Unschärferelationen und Momente von Rauheit, die alles bloß Ätherische zu vermeiden helfen.

Auch Hans Zender, der ein eigenes umfassendes Konzept von Mikrotonalität[12] vorstellte (es wurde bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahre 2000 erstmals zur Diskussion gestellt) und der als Dirigent das legendäre Kölner Scelsi-Konzert von 1987 leitete, hat in einem bereits 1989 entstandenen Essay über Scelsi beides – die

10 Vgl. die Hinweise im Beitrag von Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen* (s. Anm. 4), sowie Hans Rudolf Zeller, *Scelsis Tonsystematik im Kontext der mikrotonalen Musik*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons. Symposion »Giacinto Scelsi« Hamburg 1992*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke 1993, S. 26–38, sowie Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion – nichtimprovisierte Momente in der Musik Giacinto Scelsis*, ebd., S. 51–68.

11 Haas sprach davon, dass »die Musik Scelsis wesentlich intensivere spirituelle Emotionen hervorruft, als dies die Musik von Pärt bei mir vermag.« (Georg Friedrich Haas, *Scelsis Arbeitsmethode – Wagnis und Perspektive*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014, S. 178–184, hier S. 183).

12 Vgl. Hans Zender, *Gegenstrebige Harmonik* [2000/02], in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 2004, S. 95–135; vgl. hierzu Ulrich Mosch, *Ultrachromatik und Mikrotonalität. Hans Zenders Grundlegung einer neuen Harmonik*, in: *Hans Zender. Vielstimmig in sich*, hrsg. von Werner Grünzweig, Jörn Peter Hiekel und Anouk Jeschke, Hofheim: Wolke 2008 (= *Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bd. 12), S. 61–76.

mikrotonale und die meditative Seite bei Scelsi – in untrennbarem Zusammenhang gesehen. Zender akzentuiert in diesem Essay *Vermutungen über Giacinto Scelsi* einen Aspekt, der heute wohl auch in jenen Kreisen der Neuen Musik konsensfähig ist, die eher skeptisch gegenüber spirituellen Tönungen von Kunst sind: Scelsis »Konzept von intuitiver Musik« scheine ihm »radikaler und ›richtiger‹ als vergleichbare Konzepte, die damals in Umlauf waren.«[13] Es fragt sich angesichts der offenkundigen Spuren kompositorischer Arbeit, die Scelsi leistete, ob das Wort »intuitive Musik«, das auf einen ebenfalls wesentlichen Aspekt der Rezeption Scelsis deutet, heute überhaupt noch haltbar ist.[14] Dennoch wird man, wie noch zu präzisieren sein wird, die darin anklingende spirituelle Dimension kaum ins Reich des bloß Spekulativen oder des bloß Privaten abschieben können.

Zender konstatierte bei gleicher Gelegenheit die »Nicht-Existenz einer wie auch immer gearteten Scelsi-Philologie«[15] – und ging fest davon aus, dass diese irgendwann auf den Plan treten würde. Dies ist heute, mehr als ein Vierteljahrhundert nach dem Entstehen dieses Beitrags, unzweifelhaft längst geschehen. Interessant ist diese Bemerkung dennoch, umso mehr, da man gerade die magisch-spirituelle Seite von Scelsis Musik damals zum Anlass nahm, diese für »unanalysierbar« zu halten. Hierauf bezog sich Peter Niklas Wilsons viel beachteter Beitrag zu »sakralen Sehnsüchten« und zu dem, was er als den »Scelsi-Nono-Feldman-Kult« bezeichnete.[16] Kern der Überlegungen war die kritische Einsicht, dass es in den 90er-Jahren eine besonders nachdrückliche Rezeption dieser drei Komponisten gegeben habe und diese von einer Überbetonung und Stilisierung der spirituellen Seite ihrer Musik getragen war.

Tatsächlich gehört zur frühen Scelsi-Rezeption die Tatsache, dass weite Teile der Musikwissenschaft – sofern diese sich überhaupt mit Neuer Musik beschäftigte – noch in den 80er-Jahren stark von dem schon erwähnten fortschrittsorientierten teleologischen Denken und vom Beharren auf der strukturalistischen Dimension der Neuen Musik geprägt waren. Auch Carl Dahlhaus sprach mit Blick auf Scelsi von »Unanalysierbarkeit«. Das war für ihn kein Bonus, sondern ein Malus. Und dieser schien Scelsi davon auszuschließen, in der Musikgeschichte überhaupt einen Platz einnehmen zu können. Dahlhaus schrieb in seinem Text von 1983 über Scelsi (der eine Reaktion auf den viel beachteten Band der Reihe *Musik-Konzepte* war):

13 Hans Zender, *Vermutungen über Giacinto Scelsi* [1989], in: *Die Sinne denken*, S. 30–34, hier S. 31.

14 Vgl. Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik*, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, S. 73–102.

15 Hans Zender, *Vermutungen über Giacinto Scelsi* (s. Anm. 13), S. 33.

16 Peter Niklas Wilson, *Sakrale Sehnsüchte. Über den ›unstillbaren ontologischen Durst‹ in der Musik der Gegenwart*, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber ^{2}2003, S. 323–338.

»Kategorien wie Thema und Entwicklung, Reihe und Ableitung, Harmonie, Rhythmus und sogar ›Klangfarbenmelodie‹ versagen auf irritierende Weise angesichts dieser Musik, deren sinnfälligstes Merkmal ein Gestus der Verweigerung ist, der Ausschließung alles dessen, was Analytiker in einer Partitur als musikalischen Sinnzusammenhang entdecken oder rekonstruieren.«[17]

Heikel ist diese Äußerung nicht bloß durch die Verwendung des Begriffs »Verweigerung«, sondern noch mehr durch das Konstatieren eines vermeintlichen Verlusts von »Sinnzusammenhang«, zumal dieser für Dahlhaus und andere synonym war mit »Sinnlosigkeit«. Schon wenn man Scelsis Improvisationen hört, aber erst recht dann beim Erleben seiner Stücke kommt einem eher das Gegenteil von Verweigerung in den Sinn – nämlich ein besonders emphatischer Begriff von Musik. Dieser Art des Komponierens »Sinnzusammenhang« absprechen zu wollen, deutet auf einen sehr engen Begriff davon, was Musik ist bzw. sein kann.[18] Diese Enge trug dazu bei, dass der Diskurs über Neue Musik eine Zeit lang viel zu sehr in musikjournalistische Gefilde verlagert wurde.

Bei der Suche nach der historischen Position von Scelsis mikrotonalem Komponieren wurde sehr oft betont, dass diese als Gegenposition zur seriellen Musik zu verstehen sei, gerade in der Akzentuierung und mikrotonalen Auffächerung des Einzeltons. An diesem Punkt gab es im Musikdiskurs freilich Kontroversen. Heinz-Klaus Metzger hatte schon 1983 im *Musik-Konzepte*-Band über Scelsi Analogien zwischen den Tonhöhenfluktuationen in den späten Werken des Komponisten einerseits und den kompositorischen Entfaltungen der frühen elektronischen Musik andererseits behauptet.[19] Und Hans Rudolf Zeller, der im selben Band die mikrotonalen Solowerke unter die Lupe nahm und beim Hamburger Scelsi-Symposion knapp zehn Jahre später einen Beitrag mit dem Titel *Scelsis Tonsystematik im Kontext der mikrotonalen Musik*[20] verfasste, sah ebenfalls einen dezidierten Bezug von Scelsis Ansatz zu den durch die Ideen der seriellen Musik bedingten Potentialen. Aber da nicht wenige damals die serielle Musik für den Inbegriff einer zwanghaft

17 Carl Dahlhaus, *Der Komponist Scelsi: Entdeckung*, in: *Die Zeit*, Nr. 46, 11. November 1983, zit. nach Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2006, S. 485. Vgl. hierzu auch Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern. Versuch einer musikgeschichtlichen Verortung*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 11), S. 9–29.

18 Entsprechendes war schon einige Jahre zuvor, nämlich 1972, zu bemerken, als Dahlhaus in seinem Darmstädter Vortrag *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik* nicht nur bei John Cage, sondern auch im gesamten Bereich der Klangkomposition »Sinnlosigkeit« diagnostizierte. Vgl. Carl Dahlhaus, *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik*, in: *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott 1972 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, Bd. 12), S. 90–99, auch in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Laaber: Laaber 2005, S. 253–262.

19 Heinz-Klaus Metzger, *Das Unbekannte in der Musik*, in: *Giacinto Scelsi*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1983 (= *Musik-Konzepte*, H. 31), S. 11. Vgl. hierzu Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 17), S. 10.

20 Hans Rudolf Zeller, *Scelsis Tonsystematik im Kontext der mikrotonalen Musik* (s. Anm. 10).

konstruktivistischen oder gar rein mathematischen Angelegenheit hielten, wurden solche sinnfällige Parallelen kaum beachtet. Gegen eine Überbetonung von Bezügen zur seriellen Musik spricht zwar Scelsis Akzentuierung des Einzeltons, andererseits ist es nicht schwer, bei Komponisten wie Nono, Stockhausen oder Boulez, die als Exponenten der seriellen Musik gelten, in späteren Jahren zumindest phasenweise deutliche Entsprechungen hierzu zu finden. Auch an diesem Beispiel wird sichtbar, wie wichtig es immer noch ist, jene eindimensionalen Betrachtungen der seriellen Musik zu überwinden, die früher eher die Regel als die Ausnahme waren. Doch vor allem kann die bemerkenswert plötzliche und vergleichsweise umfassende Integration von Scelsi ins Blickfeld der Musikwissenschaft (und später auch der Musiktheorie) als wichtiges Indiz dafür genommen werden, dass die weithin gängigen Simplifizierungen im Schreiben über Neue Musik und ihre Geschichte irgendwann schlichtweg obsolet wurden.

Klangdramaturgie und Zeitwahrnehmung

Beim Umgang mit mikrotonaler Musik bleibt eine zentrale Frage, ob und inwieweit die Erschließung des Tonraums zwischen zwei Halbtönen sich auch auf Zusammenklänge und auf horizontale Zusammenhang-Bildungen auswirkt. Man mag hier an Ferruccio Busoni erinnern, der ja in seiner Propagierung des Umgangs mit Mikrotönen nicht nur die Befreiung von den Fesseln des Halbtonsystems als Ziel formulierte, sondern zugleich die Aufgabe benannte, die Überwindung der alten wie auch die Generierung von neuen architektonischen Setzungen zu ermöglichen.[21] Komponisten wie Gérard Grisey, Georg Friedrich Haas oder Hans Zender knüpfen besonders deutlich daran an, wenn sie mit unterschiedlichen Strategien aus mikrotonalen Relationen bestimmte Formprozesse ableiten, die von allen klassischen gewiss erheblich verschieden sind und die gerade bei Haas immer wieder etwas sozusagen vegetativ Wucherndes besitzen. Ähnlich wie die Werke der eben Genannten und ähnlich wie Klangkompositionen von Iannis Xenakis oder György Ligeti eignet auch der mikrotonalen Klangdramaturgie Scelsis eine ungewöhnliche Zeitraumgestaltung. Die Parallelisierbarkeit hat vor allem damit zu tun, dass es gerade Scelsi immer wieder um die Setzung kontinuierlicher Bewegungen geht. Typisch dafür ist schon in den mikrotonalen Solowerken das Auskosten einer »zuständlichen«, nicht teleologischen Klanglichkeit – um hier mit einem Begriffspaar zu operieren, das für die Beschreibung der Musik der letzten Jahrzehnte wichtig wurde. Gewiss ist gerade auch an diesem Punkte etwas von der vorbildlichen Kraft von Scelsis Musik spürbar.

Exemplarisch sei hier Caspar Johannes Walter zitiert, der auf die Frage nach dem Einfluss von Scelsi auf sein eigenes Schaffen schrieb:

21 Vgl. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1907/16], Hamburg: Wagner 1973.

»Besondere Eigenschaften bei Scelsi sind für mich das Hereinhören in die Klänge und die gleichzeitig verlangsamende und intensivierte Zeitwahrnehmung. Es erscheint uns keine Textur, sondern ein Detail, die einzelne Note, in eine epische Form gebracht und mit einem immensen über die ganze Komposition reichenden Spannungsbogen versehen. Bei Scelsi tritt sehr klar zu Tage, was ich an Musik besonders liebe: die Ununterscheidbarkeit der verschiedenen Parameter. Das bei ihm typische Vibrieren des Klanges ist ein Phänomen, das gleichzeitig zum Bereich der Tonhöhen gehört wie zum Rhythmus; die Klangfarben sind ebenso wenig wegzudenken wie die genaue dynamische Disposition der einzelnen Töne und Klänge, die sich zu einem faszinierend fließenden Ganzen zusammenfügen.«[22]

Hier blitzt genau das auf, was schon Tristan Murail als das Wesentliche bei Scelsi beschrieb: die Tatsache, dass Mikrotonalität und die Entfaltung von Klangprozessen in seiner Musik untrennbar miteinander verbunden sind.

Inzwischen gibt es in der musikwissenschaftlichen bzw. musiktheoretischen Forschung einige schlüssige Versuche, diese Klangprozesse zu analysieren. Erinnert sei etwa an die Arbeiten von Wolfgang Thein, Johannes Menke, Volker Helbing sowie Christian Utz und Dieter Kleinrath. Eines der Lieblingsobjekte der Analysen ist dabei das *4. Streichquartett*, das sich als »ununterbrochener 14-minütiger Klangprozess« darstellen lässt, welcher »als kontinuierliches Ansteigen von c^2 zu h^2 beschrieben werden kann.«[23] Utz und Kleinrath verknüpfen, um das zu leisten, eine Strukturanalyse mit einer Spektralanalyse. Es mag vielleicht keine revolutionäre neue Deutung der Musik Scelsis dabei herausspringen, aber eine gewiss schlüssige Beschreibung. Sichtbar wird durch sie die Präsenz von Teiltonreihen auf *d* und *f*. Diese bieten, so lässt sich exemplarisch feststellen, »den ständigen mikrotonalen Abweichungen einen Rahmen«,[24] sie verleihen dem Klang sogar eine Stabilität. Doch zwischen den Teiltonreihen entstehen Schwebungen – aus denen dann jene Rauigkeit resultiert, die für Scelsis *4. Streichquartett* ja ebenfalls charakteristisch ist.

In der Analyse von Scelsis Musik geht es immer wieder darum, bewusste Gestaltungen der Klangprozesse ausfindig zu machen, bis hin zu Symmetrien.[25] Und es kann als Ziel gelten, die Prozesse gerade auch in ihren Relationen zu mikrotonalen Abweichungen von Zentraltönen zu beschreiben. Diese Abweichungen sind, anders formuliert, Impulse für jene Bewegungen, welche sich in der Musik Scelsis permanent und kontinuierlich entfalten und für ihr Gesamtbild prägend sind – wirkt diese doch trotz aller »zuständlichen« Momente nie statisch. Man wird bei Scelsi wohl kaum fündig, wenn man sich auf die Suche nach mustergültigen seriellen Relationen begibt, wie sie etwa Karlheinz Stockhausen in seinem Aufsatz

22 Caspar Johannes Walter, E-Mail an den Verf. vom 15. Mai 2014.

23 Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann* (s. Anm. 14), S. 89. Vgl. auch Christian Utz, *Scelsi hören – Zur Interaktion zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Scelsis*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 11), S. 143–176.

24 Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann* (s. Anm. 14), S. 91.

25 Vgl. hierzu Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion* (s. Anm. 10).

»wie die Zeit vergeht …« beschrieben hat. Aber das Beispiel der Verschränkung von Teiltonreihen und den daraus resultierenden Schwebungen deutet wenigstens an, was Bewegung, die aus Scelsis Mikrotonalität resultiert, meinen kann.

Die besondere Konzentration auf solche Bewegungen und der Eindruck des Elementaren – oder manchmal Archaischen – gelten oft als eine Art Erkennungsmerkmal der Musik Scelsis. Solche und ähnliche prägnante Eigenschaften sind ebenfalls dazu angetan, gewisse Einflüsse auf andere Komponisten oder zumindest Parallelen kenntlich zu machen. Ein bedenkenswertes Beispiel, das Hans Rudolf Zeller hierfür nannte und als Indiz für die »Rehabilitierung« Scelsis deutete,[26] sind die mikrotonalen Alterationen in Luigi Nonos spätem Orchesterwerk *A Carlo Scarpa*.

Interkulturelle Perspektiven

Scelsi hat, wie wir heute wissen, seinen Rückgriff auf die Ondiola nicht trotz, sondern wegen der mikrotonalen Schwankungen des Instruments vollzogen. Ihnen ist die expressive Mikromelodik vieler seiner Stücke zu verdanken. Charakteristisch wurden dabei neben Vierteltönen mehr und mehr auch Mikroglissandi. Schon Zeller hat in seiner Studie darauf verwiesen, dass hierfür gewisse Einflüsse höchst raffinierter Klanggestaltungen in verschiedenen nicht-europäischen Musikkulturen geltend zu machen sind. Referenzbeispiele sind vor allem die tibetanischen Langhals-Trompeten und der indische Dhrupad-Gesang.[27] In beiden Fällen geht es um Schwankungen, um eine imaginierte, aber niemals konstante Tonhöhe bzw. um flexible Tongestaltungen.

Die hier erneut anklingende interkulturelle Dimension ist nun tatsächlich eine weitere überaus wichtige Seite von Scelsis Komponieren, bei der Fragen der Mikrotonalität tangiert sind. Erhellendes hat Tristan Murail hierzu formuliert:

> »Es gibt bei ihm eine Verwandtschaft zum Orient, aber eine neu überdachte, eine neu verantwortete, und nahezu aus der Phantasie des Künstlers entsprungene – genauso wie Pierre Ménard [sic!] den Don Quichotte neu geschrieben hat …«[28]

Damit benennt Murail etwas Wesentliches: dass die scheinbar willkürliche Anknüpfung von Scelsis mikrotonalen Strategien an Praktiken anderer Kulturen als eine freie Form des Verfügens über Vorhandenes gewertet werden kann. Sie unterscheidet sich darin von vielen früher gängigen, zum Teil sogar etwa zeitgleichen Versuchen des interkulturellen Komponierens, die eher mit einer neokolonialistischen Attitüde aufwarten. Scelsi gehört dementsprechend zu jenen

26 Hans Rudolf Zeller, *Scelsis Tonsystematik im Kontext der mikrotonalen Musik* (s. Anm. 10), S. 32.

27 Ebd., S. 34.

28 Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen* (s. Anm. 4), S. 61; angespielt wird hier auf den Text *Pierre Menard, Autor des Quijote* von Jorge Luis Borges.

Komponisten des 20. Jahrhunderts, bei denen das Interkulturelle keine Pose sowie nichts Äußerliches ist und denen es nicht darum ging, bloß »Versatzstücke« aus anderen Kulturen in die eigene Klangsprache zu integrieren. Sondern seine Beobachtungen anderer Kulturen flossen so ein in seine eigene Musik, dass sie in ihr sozusagen unauflöslich verankert sind.

Man kann von hier aus unschwer einen Bezug zu wichtigen grundlegend ästhetischen und konzeptionellen Ansichten Scelsis herstellen, die seine Haltung als Komponist und die spirituelle Seite seines Komponierens betreffen. Beispielhaft ist sein Hinweis darauf, dass er in manchen nicht-europäischen Kulturen und deren Musik direktere Wege zur Transzendenz erfahren könne als im Rahmen abendländischer Traditionen.[29] Treffend erscheint unter diesem auch mittels Analyse zu stützenden Aspekt, wenn Federico Celestini Scelsi als Musterbeispiel eines Komponisten bezeichnet, für den Homi Bhabhas Konzept einer kulturellen Hybridität anwendbar ist.[30] Auf solchen Wegen ist auch der Musikwissenschaft zu helfen – sofern sie einbekennt, dass die mitunter prekären alten Beobachtungswege, die sogar ein prominenter Vertreter wie Dahlhaus mit Blick auf Scelsi einzuschlagen suchte, erheblich erweitert werden müssen, zum Teil wohl auch mit Hilfestellungen der Ethnomusikologie.

Die interkulturellen Konstellationen oder Spannungen, die der Musik Scelsis innewohnen, evozieren eine spezifische Form des Ausdrucks, die nicht ohne Weiteres auf einen einfachen Nenner zu bringen ist – und die noch genauerer vergleichender Studien bedarf. Vermutlich hat Giacinto Scelsi zu keiner Zeit, wie es namentlich etwa Klaus Huber tat, in der Mikrotonalität einen mehr oder weniger konkreten Ausdruck einer bestimmten Emotionalität – in Hubers Fall etwa von Angst, Schrecken oder Unfreiheit – gesehen. Aber Scelsis Ansatz weicht genauso ab von jenen (gerade im Spätwerk Hubers zu beobachtenden) Assoziationsmöglichkeiten, die mit einem klaren Zeichen des Respekts gegenüber der arabischen Kultur zu tun haben und passend dazu einen bewusst »sanften« und »glatten« Klangeindruck der mikrotonalen Setzungen intendieren.[31] In deutlichem Kontrast hierzu bleibt bei Scelsi stets auch dort, wo eine spirituelle Grundierung und eine emphatische Grundhaltung seiner Musik hervortreten, der charakteristische Eindruck des Rauen und Enigmatischen sowie der Vermeidung von Glätte, Sanftheit oder interkultureller Veredelung. Und wohl unabhängig davon, für wie zentral oder peripher man die spirituelle Dimension dieser Musik hält, lässt sich die Mikrotonalität im Schaffen Giacinto Scelsis als Faktor des Widerspruchs gegenüber jeder Form von vordergründiger Glätte, Eindeutigkeit und Oberflächlichkeit bezeichnen. Nicht zuletzt das macht sie in einem mehr als vordergründigen Sinne heute aktuell und faszinierend.

29 Vgl. den Hinweis bei Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 17), S. 23.

30 Ebd.

31 Vgl. hierzu und zu Hubers Mikrotonalität insgesamt: Till Knipper, *Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber*, in: *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller, Mainz: Schott 2013, S. 167–200.

Autor, Werk, Rezeption

Zu den Beziehungen zwischen Autorfrage, Werkproblematik und Rezeption bei Giacinto Scelsi

von Sabine Sanio

Als man in den 1980er-Jahren begann, Scelsis Musik zur Kenntnis zu nehmen, diskutierte man neben der ungewöhnlichen Klanglichkeit seiner *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) vor allem auch sein öffentliches Auftreten, das mit Momenten des Geheimnisses, der Verweigerung und des Tabus verbunden war: Es gab von diesem Komponisten keine Fotos, ja, noch nicht einmal eine Unterschrift oder Signatur. Er weigerte sich, als Komponist in Erscheinung zu treten, stattdessen wollte er die ganze Aufmerksamkeit des Publikums auf die Klangerfahrung lenken. Umgekehrt standen Musik und Musikwissenschaft damals vor der Frage, wie die überwiegend in den 50er- und 60er-Jahren entstandene Musik dieses 1905 geborenen Komponisten so lange unentdeckt hatte bleiben können. Scelsis Musik wurde zum Anlass, die europäische Konzertmusik insgesamt in ein anderes Licht zu rücken. Es war Henk de Velde, der Ende der 80er-Jahre in dieser Musik verdrängte Momente der europäischen Musikgeschichte am Werk sah, die den von Max Weber beschriebenen Rationalisierungstendenzen zuwiderlaufen.[1]

Die moderne Überzeugung, dass es prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gibt, dass man vielmehr alle Dinge im Prinzip durch Berechnen beherrschen könne, hat Max Weber als »Entzauberung« der Welt interpretiert. Statt mit magischen Mitteln die Geister zu beherrschen oder zu beeinflussen, bedient man sich heute neben technischer Mittel besonders einer zunehmenden Berechnung, die zur Intellektualisierung führt, aber zuallererst Rationalisierung bedeutet.[2] Doch der umfassende Glaube an die Möglichkeiten dieser Rationalisierung bewirkt schließlich, dass alle Aspekte, die sich ihr entziehen, verdrängt werden müssen. Demgegenüber konfrontiert uns Scelsis Musik, so Federico Celestini, mit den verdrängten Momenten der europäischen Musikgeschichte. Während die europäische Musikgeschichte durch »die Rationalisierung der Beziehungen zwischen den Tönen sowie der rhythmischen und formalen Verhältnisse, die Herrschaft der Notenschrift und die […] Werkhaftigkeit des musikalischen Kunstwerks« geprägt war, werden wir von Scelsi, so Celestini, bei jedem

1 Vgl. Henk de Velde, *Auf der Suche nach dem verlorenen Klang. Die Musik Giacinto Scelsis in der abendländischen Tradition*, in: *MusikTexte* 26, 1988, S. 36–40, hier S. 37.

2 Vgl. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr Siebeck ^{6}1985, S. 581–612, hier S. 593.

dieser Momente mit dessen verdrängtem Anderen konfrontiert.[3] 25 Jahre nach de Veldes Beobachtung kommt Celestini zu dem Schluss, die Andersheit des verdrängten Anderen könne, anders als von der Scelsi-Forschung zunächst vermutet, weder als irreduktibel noch als inkommensurabel gelten, da dieses Andere »stets im musikalischen Selbst des Westens anwesend war, wenn auch unterdrückt, verdrängt und vergessen«. Anders gesagt: Wir sind inzwischen in der Lage, in Scelsis Musik etwas zu erkennen, das, obwohl lange verdrängt, ein zentrales Moment der europäischen Musik darstellt.[4]

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Annahme, dass die Scelsi-Forschung, indem sie dieses verdrängte Andere in Scelsis Musik aufgespürt und die Verdrängung aufgelöst hat, in den letzten 25 Jahren das herrschende Bild vom Werk dieses Komponisten grundlegend verändert hat. Ich möchte diese Arbeit der Scelsi-Forschung hier noch einmal nachvollziehen und dabei den Fokus auf die Frage nach dem Autor legen, die in der Scelsi-Forschung – wie meistens – vor allem in ihrer Bedeutung für das Werk diskutiert worden ist. Die grundsätzliche Bedeutung dieser Fragestellung soll in einer kurzen Vorbemerkung gezeigt werden, die ausgehend von Michel Foucaults Überlegungen zur Frage des Autors bereits einige für die Scelsi-Forschung relevante Aspekte dieser Problematik benennt. Die anschließende Darstellung orientiert sich an den Etappen, die die Scelsi-Forschung seit 1990 durchlaufen hat.

Scelsis Tod 1988 stellte schon an sich einen bedeutsamen Einschnitt dar, seine Bedeutung wurde aber noch dadurch verstärkt, dass sich Vieri Tosatti fast unmittelbar nach Scelsis Tod dazu entschloss, seine Beteiligung an Scelsis Kompositionen offenzulegen. Nach seinem Tod begann man zudem, so meine These, Scelsi als Autor im Sinne Foucaults zu konstruieren und sein Werk den entsprechenden klassifikatorischen Operationen zu unterziehen. Dazu gehörte insbesondere die Forschung zu Scelsis Poetik, die in den frühen 90er-Jahren einsetzt. In den 90er-Jahren kann man außerdem beobachten, wie die Auseinandersetzung mit Scelsi als Autor auch die Suche nach Ansätzen zur Analyse seiner Musik prägte. Erst die endgültige Enttabuisierung der multiplen Autorschaft, die für die meisten seiner Werke inzwischen als gesichert gelten kann, ermöglichte die Entwicklung von Analyseansätzen, die dazu beitragen, dass wir nicht nur von Scelsis Klangvisionen fasziniert sind, sondern auch die Art, wie Scelsis Musik gemacht ist, besser verstehen können.

3 Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern. Versuch einer musikgeschichtlichen Verortung*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014, S. 9–29, hier S. 28.

4 Ebd., S. 28 f.

Autorschaft – eine »komplizierte Operation«

Foucault hat mit dem Text *Was ist ein Autor?* einen Ansatz vorgelegt, der die Autorfrage von der Person des Künstlers trennt und stattdessen als Aspekt des Œuvres eines Künstlers betrachtet, also allein den Texten zuschreibt. Für den vorliegenden Kontext bedeutsam ist zunächst Foucaults Interpretation der Beziehung des Autors zum Tod, eine Beziehung, die die Trennung von Autor und Person noch verstärkt. Ursprünglich mit Blick auf Flaubert, Proust und Kafka formuliert, sind diese Überlegungen auch im Hinblick auf Scelsi von Interesse: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.«[5] Zwar ist Scelsi nicht von seinem Werk getötet worden, doch schon dass Tosatti Scelsis Tod zum Anlass nahm, seinen Anteil an der Entstehungsgeschichte dieser Werke öffentlich zu machen, legt die Annahme nahe, dass erst mit seinem Tod aus der schillernden Persönlichkeit Scelsi, die die Rezeption der 80er-Jahre prägte,[6] der Autor und Komponist werden konnte, dessen Werk bis heute diskutiert wird.[7]

Neben dem Tod gehört auch die mit der Distanzierung von der Idee des Ausdrucks errungene Gleichgültigkeit, die Foucault als »eines der ethischen Grundprinzipien heutigen Schreibens« betrachtet, das sich »vom Thema Ausdruck befreit hat«,[8] zu den zentralen Eigenschaften dieses Komponisten – Scelsi verstand seine Kompositionen nicht als Belege seiner Subjektivität, sondern sah sich vielmehr als Medium, das den Manifestationen eines kosmischen Klangwillens zu dienen versuchte. Die Bedeutung der Distanzierung von der Ausdrucksästhetik liegt Foucault zufolge darin, dass ohne diese Distanzierung die »komplizierte Operation«, die der Konstruktion des Autors zugrunde liegt, nicht erkennbar wäre. Die Vorstellungen eines tiefen Drangs, einer schöpferischen Kraft, die bei dieser Operation im Spiel sind, lassen sich, so Foucault, letztlich nicht auf den Autor zurückführen. Vielmehr »ist das, was man an einem Individuum als Autor bezeichnet (oder das, was aus einem Individuum einen Autor macht), nur die mehr bis minder psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen lässt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für erheblich hält, der Kontinuitäten, die man zulässt, oder der Ausschlüsse, die man macht.«[9] Es ist, kurz gesagt, allein

5 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, München: Nymphenburger Verlagsanstalt 1974, S. 7–31, hier S. 12.

6 Vgl. etwa Henk de Velde, *Auf der Suche nach dem verlorenen Klang* (s. Anm. 1), S. 39.

7 Reinhard Oehlschlägel hat auf Scelsis zwiespältiges Verhältnis zur eigenen Person hingewiesen: Dieser habe, obwohl er seine Ablehnung von Mitteilungen zu seiner Person stets betonte, dennoch oft genug alle gewünschten Informationen weitergegeben. Vgl. Reinhard Oehlschlägel, *Paradox und Bild. Vorläufiger Versuch über Giacinto Scelsi*, in: *Musik-Texte* 81/82, 1999, S. 37–42, hier S. 38.

8 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (s. Anm. 5), S. 11.

9 Ebd., S. 20.

die Rezeption, die den Autornamen mit den Qualitäten ausstattet, die schließlich für ihn als charakteristisch gelten.

Von zentraler Bedeutung für die Autorfrage bei Scelsi ist Foucaults Untersuchung des Autornamens. Statt nach der Person des Autors fragt Foucault nämlich nach der Funktion des Autornamens für das Werk. Er unterscheidet zwischen dem Eigennamen, der »vom Inneren eines Diskurses zum realen, äußeren Individuum geht«, und dem Autornamen. Der Autorname zeichnet sich Foucault zufolge dadurch aus, »daß er in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinsweise offenbart oder wenigstens daß er sie kennzeichnet.«[10] Der Ort des Autors liegt daher »nicht im Personenstand der Menschen, nicht in der Werkfiktion, sondern in dem Bruch, den eine bestimmte Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise hervorbringt.«[11] Man kann Foucaults Begriff des Bruchs auf das beziehen, was, wie oben erwähnt,[12] Henk de Velde und Federico Celestini als das Irreduktible und Verdrängte bei Scelsi charakterisieren, vor allem benennt er jedoch das, was den verschiedenen Texten eines Autors gemeinsam ist.

Einen weiteren zentralen Aspekt der Autorfrage bildet die »klassifikatorische Funktion« des Autornamens, die Foucault folgendermaßen beschreibt: »mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.«[13] Die Scelsi-Forschung brachte nicht nur theoretische und musikalische Texte (Partituren) in Beziehung zueinander, sie war unmittelbar nach dem Tod dieses Autors auch sehr erfolgreich darin, die Zahl seiner Texte erheblich zu steigern, indem man vergessene Texte wiederveröffentlichte oder bis dahin unbekannte publizierte. Das gilt für seine Poetik ebenso wie – im übertragenen Sinn – für seine Tonbandaufnahmen, die inzwischen als zentrale Grundlage für die Analyse seiner Partituren gelten und für diesen Autor unverzichtbar, ja, vielleicht sogar konstitutiv sind.

Die Entwicklung, die die Scelsi-Forschung seit dessen Tod vollzogen hat und die ich etwas ausführlicher kommentieren möchte, kann man im Sinne Foucaults als besonders »komplizierte Operation« einer Autorkonstruktion interpretieren. Diese Komplikationen, die ich nicht allein im Hinblick auf die Autorschaft, sondern auch an Fragen zu Poetik, Werk und Rezeption Scelsis erläutern möchte, lassen sich zum einen darauf zurückführen, dass sich Scelsi selbst in verschiedener Hinsicht den gängigen Erwartungen an einen Autor entzog, zum anderen aber darauf, dass er lange Zeit gar nicht oder kaum als Autor wahrgenommen wurde, so dass Fragen zu den Beziehungen zwischen Person, Autor und Werk erst nach seinem Tod intensiv erforscht wurden.

10 Ebd., S. 17.

11 Ebd.

12 Vgl. Anm. 1 und 3.

13 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (s. Anm. 5), S. 17.

1905 geboren, verließ Scelsi Mitte der 30er-Jahre Italien und lebte in den nächsten fünfzehn Jahren in der Schweiz, in Wien und besonders in Paris. In dieser Zeit löste er sich vom italienischen Neoklassizismus und setzte sich mit aktuellen Positionen der europäischen Musik wie denen von Alban Berg und Alexander Skrjabin auseinander. Erst Anfang der 50er-Jahre kehrte er wieder nach Italien zurück. Obwohl er dort mit einigen Komponisten, wie etwa denen der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza in intensivem Kontakt stand, konnte sich Scelsi in Italien als Komponist nicht durchsetzen und war außerhalb Italiens nur einem kleinen Kreis von Komponisten und Musikern bekannt.[14] Doch nachdem seit den 70er-Jahren Interpreten wie Joëlle Léandre, Frances-Marie Uitti oder die Musiker des Ensemble Itinéraire mit Scelsi zusammengearbeitet hatten,[15] fand er in den 80er-Jahren allmählich internationale Anerkennung: 1982 wurde ein Stück von ihm bei den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt, 1986 gab es dort einen eigenen Konzertschwerpunkt zu Scelsis Musik. Zu dieser Zeit setzte auch die Scelsi-Forschung im engeren Sinne ein, Musikjournalisten und -wissenschaftler stellten diesen Komponisten früh mit Komponisten wie Morton Feldman, Iannis Xenakis, Edgard Varèse oder John Cage auf eine Stufe.[16]

Anfang der 80er-Jahre zeichnete sich die Situation der Scelsi-Forschung vor allem dadurch aus, dass viele seiner Werke noch gar nicht aufgeführt worden waren. Diese Situation änderte sich binnen kurzem, doch viele Forschungsfragen, insbesondere was die Analyse seiner Stücke anging, blieben ungelöst. Bereits in dem 1983 erschienenen *Musik-Konzepte*-Heft zu Scelsi hatten Heinz-Klaus Metzger und Martin Zenck das Fehlen eines Analyseansatzes für diese Musik betont. Für beide schien sich diese von allem, was damals bekannt war, zu unterscheiden. Insbesondere auf die Frage nach ihrer musikalischen Form hatten sie zunächst keine Antwort.[17] Diese Fragen sollten die Musikwissenschaft lange Zeit beschäftigen. Scelsi selbst trug kaum etwas zur Klärung bei. Die musikwissenschaftliche Perspektive auf sein Werk war ihm nicht nur fremd, vieles spricht dafür, dass er sie

14 Vgl. Adriano Cremonese, *Radikales Außenseitertum. Für eine Lektüre des Werkes von Giacinto Scelsi*, in: *MusikTexte* 26, 1988, S. 49–51.

15 Vgl. Marc Texier, *Im Schoße der Musik. Ein kritisches Scelsi-Porträt in vier Teilen*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 48–55, hier S. 53.

16 1983 erschien ein äußerst enthusiastischer Band zu Scelsi in den *Musik-Konzepten*, die *MusikTexte* widmeten ihm 1988 unmittelbar nach seinem Tod in Heft 26 einen eigenen Schwerpunkt.

17 Vgl. Heinz-Klaus Metzger, *Das Unbekannte in der Musik. Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi*, in: *Giacinto Scelsi*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1983 (= *Musik-Konzepte*, H. 31), S. 10–23; Martin Zenck, *Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde*, ebd., S. 67–81, hier S. 67 f.

letztlich verachtete, weil sie seiner Überzeugung nach von der eigentlich zentralen Erfahrung des Klangs ablenkte.[18]

Scelsi hat sich stets vom gängigen Bild des Komponisten distanziert. Er verstand sich nicht als jemand, der Klänge zusammenfügt, sondern eher als eine Art Medium und betonte dabei die spirituellen und religiösen Aspekte.[19] Besonders bei Solo-Stücken arbeitete er seit den 70er-Jahren intensiv mit Interpreten zusammen und vertrat, so Marc Texier, die Überzeugung, »der einzige Weg, seine Musik kennenzulernen, sei mit ihm selbst zu arbeiten und später, nach seinem Tod, mit denen, die er geschult hatte«.[20] Neben dem mystischen, religiösen Moment seiner Musik betonte Scelsi in den 80er-Jahren gerne sein Interesse an fernöstlichen Musikvorstellungen. Zur europäischen Musik äußerte er sich nur sehr spärlich und wenn, dann sehr kritisch. Dass er in der europäischen Musik zu Hause war und als genuin europäischer Komponist gelten muss, war damals wahrscheinlich nur wenigen klar.

Anfang der 90er-Jahre stand die Scelsi-Forschung vor zahlreichen offenen Fragen und ungelösten Problemen. Die Situation verkomplizierte sich durch Tosattis Enthüllungen über die Entstehung von Scelsis Kompositionen, Enthüllungen, die wenig später durch Interviews mit anderen, von Scelsi ebenfalls engagierten Komponisten ergänzt und bestätigt wurden.[21] Eine wichtige Rolle spielte daher zunächst die Rekonstruktion von Scelsis Biographie. Diese ging einher mit der Entdeckung, Neu- und/oder Wiederveröffentlichung verschiedener theoretischer Schriften, von denen die meisten in den 40er- und 50er-Jahren entstanden waren.[22] Doch die Rekonstruktion dieses Autors orientierte sich nicht etwa an Person und Werk Scelsis, sondern vielmehr an den Fragen der Musikwissenschaft. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass man viele für Scelsi eigentlich zentrale Aspekte ausblendete. So spielen andere Künste, in denen Scelsi aktiv war, also Malerei und Dichtung, bis

18 Vgl. Marc Texier, *Im Schoße der Musik* (s. Anm. 15), S. 48–55, sowie Reinhard Oehlschlägel, *Paradox und Bild* (s. Anm. 7), S. 37–42.

19 Vgl. Gianmario Borio, *Klang als Prozeß. Die Komponisten um Nuova Consonanza*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons. Symposion »Giacinto Scelsi«, Hamburg 1992*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke 1993, S. 11–25, hier S. 13.

20 Vgl. Marc Texier, *Im Schoße der Musik* (s. Anm. 15), S. 51.

21 Die damals zumindest unübersichtliche Faktenlage hat Reinhard Oehlschlägel in seinem später noch einmal überarbeiteten Beitrag zum Hamburger Scelsi-Kongress 1992 deutlich gemacht, vgl. Anm. 7.

22 Entdeckt und erstmals publiziert wurden Anfang der 90er-Jahre die beiden Texte *Evolution de l'harmonie* und *Evolution du rhythme*, die »die Entwicklung der Harmonie und des Rhythmus in der Musik des 20. Jahrhunderts rekonstruieren«, vgl. Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons* (s. Anm. 19), S. 83–94, hier S. 83, sowie die Erstfassung von *Sens de la musique*. Bereits in den 80er-Jahren hatte Scelsi selbst drei Texte publiziert, von denen *Son et musique* und *Art et connaissance* auf transkribierten Gesprächen aus den 50er-Jahren beruhten. Wiederveröffentlicht wurde Anfang der 90er-Jahre außerdem die bereits 1944 erschienene endgültige Fassung von *Sens de la musique*. Vgl. dazu Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis*, Anm. 1 und 2.

heute in der Scelsi-Forschung allein dann eine Rolle, wenn man glaubt, sie könnten neue Informationen über sein musikalisches Denken vermitteln.[23]

Die Rezeption von Scelsis Texten aus den 40er- und 50er-Jahren veränderte das Bild, das sich die Scelsi-Forschung in den 80er-Jahren von diesem Komponisten gemacht hatte. Erste Resultate der Beschäftigung mit diesen Texten wurden auf dem Hamburger Scelsi-Symposion 1992 vorgetragen. So gab Antonio Trudu einen allgemeinen Überblick über Scelsis Schriften zur Musik, während Adriano Cremonese Scelsis Poetik erläuterte.[24] Wichtiger als das Konzept der vier Elemente, die sich Scelsi zufolge mit grundlegenden Aspekten der Musik verbinden: das vitale Element mit dem Rhythmus, das affektive mit der Melodie, das psychische mit der Harmonie und das intellektuelle Element mit der musikalischen Beziehungsarchitektur,[25] waren jedoch Scelsis Überlegungen zur europäischen Kunstmusik. Ausführlich legt Cremonese dar, wie Scelsi, ausgehend vom »Gesamtbild der allgemeinen Wandlung, die sich in der westlichen Welt während des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzog«,[26] in den neuentdeckten Texten *Evolution de l'harmonie* und *Evolution du rhythme* sowie in einer nur in der ersten Fassung von *Sens de la musique* enthaltenen »historischen Reflexion«[27] die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts analysiert und in der Auseinandersetzung mit Komponisten wie Igor Strawinsky, Claude Debussy, Berg und Skrjabin seine eigene musikalische Position sucht.

Die Untersuchungen zu Scelsis Poetik vermittelten auf der Basis einer ausgiebigen Lektüre seiner theoretischen Schriften schließlich alle erforderlichen Eigenschaften eines Autors, einschließlich musikalischer Vorbilder und Quellen für seine Ästhetik. Zugleich ergaben sich auf diese Weise neue Anhaltspunkte für Vermutungen über die Beziehungen zwischen Scelsis Musik und der europäischen, wie sie bereits früher verschiedentlich angestellt worden waren. So hatte Hans Rudolf Zeller bereits 1983 auf die Nähe von Scelsis Kompositionen zur europäischen Mikrotonalität hingewiesen,[28] und Gianmario Borio hatte Scelsis »Problematisierung des kompositorischen Subjekts« sowie seine »Kritik an der

23 Bekanntheit erlangte auf diese Weise in der Musikwissenschaft insbesondere Scelsis Gedicht *Il sogno 101*. Dazu und zu den drei zwischen 1949 und 1962 in Frankreich veröffentlichten Gedichtbänden Scelsis vgl. Antonio Trudu, *Die Musik in den Schriften von Giacinto Scelsi*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons* (s. Anm. 19), S. 69–82, hier S. 72.

24 Vgl. Antonio Trudu, *Die Musik in den Schriften von Giacinto Scelsi* sowie Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis*.

25 Vgl. Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis* (s. Anm. 22), S. 83–85 sowie Antonio Trudu, *Die Musik in den Schriften von Giacinto Scelsi* (s. Anm. 23), S. 74. Scelsi entwickelt dieses Konzept in dem Text *Art et connaissance*, vgl. Giacinto Scelsi, *Art et connaissance*, Roma – Venezia: Le parole gelate 1982 (o. S. [S. 12]).

26 Vgl. Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis*, S. 85.

27 Ebd.

28 Hans Rudolf Zeller, *Scelsis Tonsystematik im Kontext der mikrotonalen Musik*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons* (s. Anm. 19), S. 26–38.

Notenschrift« als Indizien einer Vertrautheit mit zentralen Fragen der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert.[29]

Exkurs: Kunst ohne Rahmen?

Im Zentrum von Cremoneses Darstellung stand mit der Idee des Klangs als Prozess das eigentliche Thema von Scelsis Komponieren.[30] Erst in Scelsis Auseinandersetzung mit der Idee der Befreiung des Klangs findet Cremonese »Betrachtungen, die im eigentlichen Sinn seine Poetik bilden«.[31] Seine Klangvisionen waren für Scelsi das zentrale Thema, den Klang begriff er als metaphysische, ja, religiöse Erfahrung. Insofern steht Scelsis Musik in der Tradition religiöser Kunst, die dem Menschen zur Erfahrung des Göttlichen befähigen will, wie gerade in jüngster Zeit verschiedene Untersuchungen zum Moment des Religiösen bei Scelsi belegen.[32] Scelsi begreift den Klang als »erste Bewegung des Unbeweglichen«, also als Ausdruck einer kosmischen Kraft, das Hören eines Klangs muss deshalb als metaphysische Erfahrung betrachtet werden.[33] Im Sinne der indischen Tradition bilden Scelsis Klangvisionen eine »Manifestation des Klangwerdens und Klangwillens« der Materie.[34] Insofern ist der Klang für Scelsi, so Giulio Castagnoli, kein ästhetisches Material, sondern Materie.[35]

Dies hat grundlegende Konsequenzen für die Rolle des Künstlers wie für die Bedeutung der Form. Scelsis Selbstverständnis als Komponist beschreibt Wolfgang Thein folgendermaßen: »Der für ihn grundlegenden, in der indischen Musikanschauung wurzelnden Vorstellung des Klangs als kosmische Kraft entspricht die hingebende Unterordnung des schöpferischen Subjekts unter dasjenige, das sich

29 Vgl. Gianmario Borio, *Klang als Prozeß* (s. Anm. 19), S. 13 f.

30 Vgl. Antonio Trudu, *Die Musik in den Schriften von Giacinto Scelsi* (s. Anm. 23), S. 69–82; Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis* (s. Anm. 22).

31 Vgl. ebd., S. 89 f.

32 Vgl. bspw. Joachim Noller, *Scelsi und das Geistige in der Musik*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons* (s. Anm. 19), S. 95–103; Pierre Albert Castanet, *Innerlichkeit und Bombast. Das Gebet in der Auffassung von Giacinto Scelsi*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 106–113; Ursula Baatz, *Resonanz des ›weißen Unbewegten‹. Die Asien-Rezeption Scelsis*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 3), S. 31–48.

33 Zit. n. Hans W. Koch, *Musik unter der Lupe. Giacinto Scelsis Komposition »Pranam II« von 1973*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 83–92, hier S. 84.

34 Vgl. Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion – nichtimprovisierte Momente in der Musik Giacinto Scelsis*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons* (s. Anm. 19), S. 51–68, hier S. 51.

35 Vgl. Giulio Castagnoli, *Klang und Prozeß in den »Quattro pezzi per orchestra ciascuno su una nota sola« (1959) von Giacinto Scelsi*, Saarbrücken: Pfau 1995 (= *fragmen* 4), S. 5, zit. n. Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs. Scelsis akustisches Material im Kontext der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 3), S. 117–126, hier S. 124.

durch es hindurch freisetzen will«.[36] Hingegen bestimmt sich die musikalische Form bei Scelsi aus der Aufgabe des Künstlers, dem Publikum die Erfahrung des Klangs als kosmischer Kraft nahezubringen, sie erhält damit eine fast didaktische Funktion. Diese Überzeugung bildet auch die Grundlage für seine Kritik an der klassischen abendländischen Musik: Scelsi wirft ihr vor, dass sie »praktisch ihre ganze Aufmerksamkeit dem musikalischen Rahmen, der sogenannten musikalischen Form gewidmet hat. Sie hat vergessen, die Gesetze der Klangenergie zu studieren, die Musik als Energie beziehungsweise als Leben zu begreifen.«[37] Das Bild vom wundervollen, aber leeren Rahmen variiert mit dem Verhältnis von Form und Inhalt eines der zentralen Themen der klassischen Ästhetik. Doch indem Scelsi mit der Vorstellung des Klangs als kosmischer Kraft die Seite des Inhalts aufwertet, weist er der Form, die in den Künsten häufig als eigentlicher Inhalt betrachtet wird, die Rolle des Rahmens zu und entwickelt daraus seine in der Scelsi-Forschung vielzitierte Kritik an der europäischen Musik: Statt Musik als Energie oder Leben zu begreifen, »produzierte sie tausende von wundervollen Rahmen, die jedoch oft ohne Inhalt waren, weil sie nur das Ergebnis einer konstruierenden Imagination waren, was sich von der schöpferischen Imagination sehr unterscheidet. Die Melodien selbst gehen von Klang zu Klang, doch sind die Intervalle leere Abgründe, da den Tönen die Klangenergie fehlt. Der innere Raum ist leer.«[38]

Scelsi stand zeitweise verschiedenen Avantgarde-Strömungen – zunächst für kurze Zeit dem Surrealismus, später und länger der Malerei des Informel – sehr nahe. Man kann vermuten, dass er mit diesen Künstlern viele Vorbehalte gegenüber dem traditionellen Kunstverständnis teilte. Anders als Duchamp, der sehr früh beschloss, das Malen völlig aufzugeben und von da an nur noch mit gefundenen Objekten arbeitete, waren für Scelsi kompositorische Fragen zwar gegenüber seinen Klangvisionen und dem Klangerleben immer zweitrangig. Doch während Duchamp, Satie oder Cage mit Readymades, Musique d'ameublement und stillen Stücken Strategien und Gesten entwickelten, die die Rezipienten aufforderten, ihre ästhetische Erfahrung als ihre eigene Angelegenheit zu begreifen,[39] stand für Scelsi eine völlige Distanzierung von der handwerklichen Komponente des Komponierens nie zur Diskussion. Auch die Kritik der Avantgarde an der Verklärung

36 Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion* (s. Anm. 34), S. 51.

37 Giacinto Scelsi, *Son et musique*, zit. n. Adriano Cremonese, *Die Poetik Giacinto Scelsis* (s. Anm. 22), S. 89. Vgl. auch Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs* (s. Anm. 35), S. 124 f.

38 Giacinto Scelsi, *Son et musique* (s. Anm. 37), S. 89 f. Vgl. auch Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs* (s. Anm. 35), S. 124 f.

39 Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebte in den Avantgarde-Bewegungen und ihrer provokativen Verweigerung der subversiv-rebellische Charakter des Künstler-Genies fort, der sein Vorbild im Prometheus-Mythos und dessen Aufbegehren gegen die göttliche Ordnung hat. Im 20. Jahrhundert radikalisierte sich diese Haltung noch: Die Avantgarde-Künstler verstanden sich als Stellvertreter aller Menschen und forderten das Publikum deshalb zu eigenverantwortlichen ästhetischen Erfahrungen auf.

des Künstlers spielte für ihn keine größere Rolle. Zwar ließ er die verbreiteten Tendenzen zur Verklärung des Künstlers bisweilen ins Leere laufen, ansonsten finden sich bei ihm jedoch kaum wirklich provokative Gesten oder gesellschaftskritische Impulse. Umgekehrt mangelte es ihm aber offensichtlich auch am Ehrgeiz des typischen Komponisten, der stets alle kompositionstechnischen Schwierigkeiten selbst bewältigen möchte. Scelsis Zusammenarbeit mit Interpreten und Komponisten-Kollegen erfolgte allein in der Absicht, seine ursprünglichen Klangvisionen in eine zur Aufführung geeignete Partitur zu transformieren, ein Vorhaben, das seine eigenen kompositionstechnischen Fähigkeiten zwar überstieg, an dem er aber mit seiner umfangreichen und konsequenten Ausarbeitung der Tonbänder erheblichen Anteil nahm.

Scelsis Beobachtung der inneren Leere in der europäischen Musik korrespondiert mit einer zentralen Schwierigkeit, mit der sich die musikwissenschaftliche Forschung bei seiner Musik konfrontiert sieht. Markus Bandur zufolge »ist Scelsis Entwurf des Klangs als einer Energieform oder einer lebendigen bzw. kosmischen Kraft doch so weitreichend, dass auch die Verarbeitungskonzepte der Musikwissenschaft, die bislang noch zwangsläufig auf den rationalen Bestandteilen der Ton-Vorstellung aufbauen müssen, an ihre Grenzen stoßen müssen, will das Fach nicht seine eigentliche Arbeitsgrundlage verlieren.«[40] Die Musikwissenschaft geht bei musikalischen Analysen von autonomen Werken aus, die für sich selbst stehen und nur deshalb Gegenstand einer Partituranalyse werden können. Die Frage nach den Grenzen, an die wir durch Scelsis Musik geraten, stellt sich allerdings auch für den Hörer dieser Musik – ähnlich wie der überwiegende Teil der Musik Johann Sebastian Bachs, die nicht als autonomes Werk, sondern vielmehr zuallererst als geistliche Musik geschrieben und konzipiert wurde, muss auch Scelsis Musik unverstanden bleiben, wenn sie nur als autonomes Werk gehört wird.

Spätestens die Beiträge zum Grazer Scelsi-Kongress 2012 vermitteln den Eindruck, dass die Forschung zu Scelsis Poetik fürs Erste abgeschlossen ist. Die von Scelsi in seinen Schriften aufgeworfenen Fragen sind ausgiebig diskutiert worden; spätere Untersuchungen haben Cremoneses Darstellung ergänzt und vertieft, so etwa Gregory N. Reishs Untersuchungen zu den für die Entstehung von Scelsis Ästhetik relevanten Autoren und Quellen.[41] Zuletzt hat Alessandra Montali Scelsis theoretische Schriften aus chronologischer Perspektive untersucht und dementsprechend in drei Etappen gegliedert.[42]

40 Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs* (s. Anm. 35), S. 125.

41 Reish zufolge waren für Scelsi vor allem der Anthroposoph Rudolf Steiner, die Ästhetik des französisch-amerikanischen Komponisten Dane Rudhyar sowie die hinduistische Klangauffassung von Bedeutung, vgl. Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 3), S. 22.

42 Vgl. Alessandra Montali, *Conceptual Reflections and Literary Evolution in Giacinto Scelsi's Works*, in: *Music as Dream. Essays on Giacinto Scelsi*, hrsg. von Franco Sciannameo und Alessandra Carlotta Pellegrini, Lanham – Toronto – Plymouth: Scarecrow Press 2013, S. 53–82.

Multiple Autorschaft?

In den 90er-Jahren sind in der Scelsi-Forschung zwei verschiedene Strategien verfolgt worden. Viele Wissenschaftler haben damals versucht, Äußerungen Scelsis, sei es in Interviews, sei es in seinen Texten, für die Werkanalyse zu nutzen. Andere wandten sich der Frage nach der konkreten Entstehungsgeschichte von Scelsis Werken zu, interviewten seine Mitarbeiter, die Komponisten Vieri Tosatti und Riccardo Filippini, die damals beide noch lebten, oder forschten in den Archiven nach Briefen von Scelsi oder Walther Klein, der in den 30er-Jahren als Erster Kompositionsarbeiten für Scelsi übernommen hatte.[43] Insbesondere Fragen der Werkgenese wie des Analyseansatzes erhielten durch Tosattis Darstellung seiner Beteiligung an Scelsis Kompositionen neue, äußerst produktive Impulse.

Obwohl er sich in dem Interview, in dem er von der Arbeit für Scelsi berichtet,[44] ausdrücklich von dessen Musik distanziert, spricht vieles dafür, dass die fehlende öffentliche Anerkennung seines kompositorischen Beitrags zum Gelingen von Scelsis Musik das eigentliche Motiv für Tosattis Enthüllung war. Scelsi seinerseits verlor durch diese Veröffentlichung keineswegs an Ansehen,[45] im Gegenteil, angesichts der völlig neuen Fragen, die sich aus Tosattis Enthüllung ergaben, konnte es nicht verwundern, dass sich die Scelsi-Forschung in den folgenden Jahren nachhaltig intensivierte. Friedrich Jaecker zufolge muss man die Darstellungen dieser Mitarbeiter gegen den Strich lesen: Wenn man von den ständig spürbaren Vorbehalten gegenüber der Musik,[46] die mit ihrer Hilfe entstand, absieht, vermitteln gerade Tosatti und Filippini in den Interviews eine sehr konkrete Vorstellung von der Arbeit an diesen Kompositionen, eine Arbeit, die darauf abgestellt war, mit der Partitur Scelsis ursprünglicher Klangvision so nahe wie möglich zu kommen.[47]

43 Zur Bedeutung der Komponisten Walther Klein, Vieri Tosatti und Riccardo Filippini als Scelsis Kompositionslehrer (Klein) und/oder Mitarbeiter an seinen Kompositionen vgl. Stefan Drees, *Walt(h)er Klein und Giacinto Scelsi: Zur Feststellung einiger Tatsachen*, in: *MusikTexte* 102, 2004, S. 80. Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* 104, 2005, S. 27–40, sowie Luciano Martinis, *Who is Walt(h)er Klein?*, in: *Music as Dream* (s. Anm. 42), S. 83–94.

44 Vgl. Vieri Tosatti, *Giacinto Scelsi: das bin ich*, in: *MusikTexte* 28/29, 1989, S. 111. Allerdings findet sich die titelgebende Aussage im Interview nicht wieder.

45 Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 3), S. 28 f.

46 Insbesondere Tosatti zeigte nur wenig Verständnis für Scelsis musikalische Ideen und interessierte sich kaum für Scelsis Part ihrer Kooperation, vgl. Vieri Tosatti, *Giacinto Scelsi: das bin ich* (s. Anm. 44), sowie das Interview mit Tosatti, in: Fred van de Kooij, *Casa Scelsi oder Die Innenansichten des Klangs* (Film), Baden-Baden: Südwestfunk 1994, hier zit. n. Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«* (s. Anm. 43), S. 31 f.

47 Das gilt insbesondere für Vieri Tosatti, der nach Scelsis Tod die Debatte überhaupt erst aufgebracht hat. Inzwischen hat auch Riccardo Filippini in einem Gespräch mit Friedrich Jaecker über seine Arbeit für Scelsi berichtet. Jaecker beschreibt Filippinis Darstellung als sachlicher, verweist außerdem auf dessen Darstellung von Scelsis Anteil an ihrer Zusammenarbeit, in der Filippini betont, Scelsi habe sehr genaue Vorstellungen gehabt, auch wenn er wenig darüber wusste, wie sie umzusetzen waren; vgl. Friedrich Jaecker, *»Der Di-*

Bei diesen Kooperationen kam Jaecker zufolge weder Tosatti und den anderen »Negern« nur die »Rolle von unbedeutenden Hilfsarbeitern«[48] zu noch stand Scelsis Schöpfertum in Frage: »Er ist der Urheber seiner Werke, insofern diese ihren Ursprung in seiner künstlerischen Phantasie haben. Es war Scelsi, der Tosatti und Filippini gnadenlos antrieb, bis sie Lösungen gefunden hatten, die sie aus eigenem Antrieb niemals gesucht hätten und deren Wert sie auch nicht zu schätzen wußten.«[49] Insofern besteht am aufwendigen und produktiven Charakter der gemeinsamen Arbeit an den Partituren kein Zweifel mehr. Ja, die jüngste Forschung hat schließlich auch das Bild von Tosatti als Komponist verändert. Seine kompositorische Arbeit für Scelsi fand öffentliche Anerkennung und fast könnte man seine größte kompositorische Leistung im Beitrag zu einer von ihm verachteten Musik sehen. Tosatti hat, so Friedrich Jaecker, »dabei Großartiges geleistet. […] Scelsis Klangvisionen und Tosattis kühle Professionalität haben sich erfolgreich ergänzt und einige der wichtigsten Werke des letzten Jahrhunderts hervorgebracht.«[50]

Was Scelsi angeht, so wird man die Geheimhaltung ihrer Kooperation, die er von Tosatti verlangte, als Indiz einer Tabuisierung interpretieren können,[51] die in deutlichem Widerspruch steht zu den von ihm gerne geäußerten Vorbehalten gegenüber der europäischen Konzertmusik: Die Kooperation mit Tosatti kann als Beleg dafür gelten, wie viel Scelsi bereit war dafür zu tun, mit seinen Kompositionen dem Modell der europäischen Konzertmusik zu entsprechen. Zudem hat Scelsi, unabhängig davon, dass seine Partituren erst in Kooperation mit den Komponisten-Kollegen entstanden sind, seine ursprünglichen Klangvisionen stets als seine ganz individuellen Erlebnisse betrachtet. Allerdings hinderten ihn Tabuisierung und Geheimhaltung, wie Friedrich Jaecker bemerkt, daran, die konkrete kompositorische Arbeit in seinen theoretischen Texten zu thematisieren: »Während Scelsi in seinen ästhetischen Schriften vor allem tranceartig erlebte Klangwelten beschreibt, wie er sie bei seinen Improvisationen wahrnahm, entwickelte er durch künstlerische Reflexion in Zusammenarbeit mit seinen

lettant und die Profis« (s. Anm. 43), S. 32, sowie ders., *Riccardo Filippini, Scelsis Stück mit den Gläsern*, in: *MusikTexte* 105, 2005, S. 19 f.

48 Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«* (s. Anm. 43), S. 38. Fast könnte man hier von einem klassischen Herr-Knecht-Verhältnis sprechen, denn offensichtlich fühlten sich Scelsis Mitarbeiter ihrem Auftraggeber weit überlegen, hielten ihn in vielerlei Hinsicht für ahnungslos, auch wenn sie zugeben müssen, dass er sehr genau wusste, was er wollte.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Oehlschlägel zufolge zeigt sich diese Tabuisierung darin, dass Scelsi die an andere delegierten Transkriptionen »wesentlich konsequenter verheimlicht« als die meisten anderen biographischen Aspekte, vgl. Reinhard Oehlschlägel, *Paradox und Bild* (s. Anm. 7), S. 41.

Mitarbeitern Kompositionen. Diese Seite seiner Produktion bleibt in seinen theoretischen Äußerungen weitgehend ausgespart.«[52]

Es spricht viel dafür, dass auf Seiten der Interpreten und Musikwissenschaftler die »angebetete Autorität des Komponisten«[53] zumindest mitverantwortlich dafür war, dass man die Möglichkeit einer Beteiligung anderer an der Entstehung von Scelsis Kompositionen lange Zeit gar nicht in Betracht zog.[54] Anders als im Film oder beim Theater, wo es eine Selbstverständlichkeit darstellt, dass verschiedene Personen für konstitutive künstlerische Aufgaben zuständig sind, hält man in der Musik bis heute an der Vorstellung des einen großen Künstlers fest, der für sein Werk alleinverantwortlich ist. Die Konsequenzen dieser Haltung zeigen sich in der elektroakustischen Musik oder auch in der Klangkunst, wo viele Komponisten auf die Unterstützung durch Techniker angewiesen sind, die aber bis heute meist anonym bleiben.

Scelsis spezielle Situation zeichnet sich dadurch aus, dass er in einem Bereich, der als ureigene Domäne des Komponisten gilt, nämlich bei kompositionstechnischen Fragen und beim Erstellen der Partitur, die Unterstützung durch andere einholte. Es waren die von ihm beauftragten Komponisten, die dies zum Anlass nahmen, seine Fähigkeiten als Komponist insgesamt in Frage zu stellen. Demgegenüber hat Foucault darauf hingewiesen, dass sich hinter einem Autornamen wie Shakespeare ebenso gut eine Person anderen Namens oder aber mehrere reale Personen verbergen können. Bei Scelsi, der gewissermaßen für die zweite Alternative steht, betrifft die eigentliche Enttabuisierung, die die Scelsi-Forschung der letzten 25 Jahre bewirkt hat, nicht zuletzt diesen Aspekt seines Werks: Heute besteht Einigkeit darüber, dass sich durch die Beteiligung mehrerer Komponisten nichts an der Qualität dieser Kompositionen ändert.

Das musikalische Werk: Analyse und Genese

Bereits 1983 betonten Heinz-Klaus Metzger und Martin Zenck zusammen mit Scelsis musikgeschichtlicher Bedeutung auch die grundlegenden Schwierigkeiten der Analyse seiner Musik. Seine »irreversible Entdeckung des Gegenteils allweden Komponierens« sieht Metzger darin, »daß der Klang, von Natur aus zusammengesetzt, die Auflösung in die Momente des ihn konstituierenden Spektrums und dessen inwendige Flexion als Prinzip der Formbildung erheischte«.[55] Er begreift diese Musik, in der ein Ton »seine Höhe ändert, ohne darüber seine Identität

52 Vgl. Friedrich Jaecker, *Explodierende Asteroiden. Giacinto Scelsi: »Aitsi« und »Quartetto nº 5«*, in: *MusikTexte* 100, 2004, S. 65–73, hier S. 71.

53 Vgl. Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 3), S. 28.

54 Darauf hat Dieter Schnebel unmittelbar nach Scelsis Tod und noch vor Tosattis Interview hingewiesen, vgl. Dieter Schnebel, *Tabuisiert*, in: *MusikTexte* 26, 1988, S. 29.

55 Heinz-Klaus Metzger, *Das Unbekannte in der Musik* (s. Anm. 17), S. 12.

als einundderselbe Ton einzubüßen«,[56] als Reflexion der Identitätsproblematik, wobei es sich bei Scelsis »eintönigen« Gebilden »um hochdifferenzierte, bis in ihre freilich niemals isolierbaren Détails hinein extrem diffizil artikulierte formale Prozesse handelt«.[57] Angesichts des Fehlens jeden gängigen Formmodells plädierte Martin Zenck dafür, »inmitten der überwältigenden Fremdheit des Bewegt-Unbewegten von Scelsis Musik« mit Hilfe der Hörerfahrung eine Differenzierung des Gehörten anzustreben: »Der Ton ist nichts Festes, sein Volumen ist wie in der ostasiatischen Musik unbegrenzt, durch Vibrationen verschmilzt er immer zu einem Klang, so daß die für die westeuropäische Kunstmusik geltende Differenz von Ton und Klang aufgehoben ist«, zugleich ist »die ›Form‹ wie durch einen großen Atem erzeugt, ohne Abschnitte, gliedernde Dynamik und Artikulation, ohne motivische Phrasierung und Syntax«.[58]

Ohne für die von Metzger und Zenck aufgeworfenen Fragen einen Lösungsansatz gefunden zu haben, klammerte man in den 90er-Jahren bei der Analyse von Scelsis Partituren die durch Tosattis Enthüllungen aufgeworfenen Fragen aus und stellte auch die Formfragen zunächst zurück. Im Fokus standen stattdessen Ansätze, die Scelsis Klangkonzept für die musikalische Analyse produktiv machen wollten. In der Musikwissenschaft galt die Idee vom »Klang als Prozeß« (Borio) bereits früh als zentrales Charakteristikum von Scelsis Musik. Insofern lieferte Scelsis eigene Darstellung dieser Thematik auch der Analyse seiner Werke neue Impulse. Während Tristan Murail, der Sceslsis Musik als Dekomposition des Klangs und die Auflösung des Klangs in seine Spektren als Scelsis Formmodell verstand, Metzgers Überlegungen weiterführte,[59] konzentrierten sich Hans W. Koch oder Christine Anderson auf die Beschreibung bestimmter Klangqualitäten und -prozesse.[60] Anderson stellte mit ihrer Lektüre des in den 80er-Jahren entstandenen Texts *Il sogno 101* zudem eine direkte Beziehung zwischen Scelsis Poetik und seiner Musik her.[61] *Il sogno 101* beruht auf einer Klangvision, die Scelsi zunächst mündlich auf Tonband festgehalten und anschließend transkribiert hat: Der Klang wird hier sprachlich vergegenwärtigt. Während Friedrich Jaecker diesen Text als Scelsis eigentliche Poetik begreift, die »tranceartig erlebte Klangwelten beschreibt, wie er sie bei seinen Improvisationen wahrnahm«,[62] interpretiert Anderson die dort beschriebenen Klangqualitäten als Parameter für ihre Analyse von Scelsis *Anahit*.[63] Sie entwickelt aus den Qualitäten der rhythmisch pulsierenden und vibrierenden,

56 Ebd., S. 14.

57 Ebd.

58 Martin Zenck, *Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde* (s. Anm. 17), S. 68.

59 Vgl. Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen. Scelsi, der De-Komponist*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 59–63.

60 Vgl. Christine Anderson, *Klang als Energie. »Anahit« von Giacinto Scelsi*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 72–82; Hans W. Koch, *Musik unter der Lupe* (s. Anm. 33).

61 Vgl. Christine Anderson, *Klang als Energie*.

62 Vgl. Friedrich Jaecker, *Explodierende Asteroiden* (s. Anm. 52), S. 71.

63 Christine Anderson, *Klang als Energie*, S. 73 f.

schrumpfenden und sich ausdehnenden Klänge und der »kristallisierten«, »festgehaltenen« Augenblicke, die Scelsi in dieser Klangvision schildert, zentrale Parameter ihrer musikalischen Analyse.[64]

Entscheidenden Aufschluss über Fragen der Werkgenese und der Kooperation mit anderen Komponisten lieferten schließlich die im Archiv der Isabella-Scelsi-Stiftung lagernden Bandaufzeichnungen, die für Scelsis Komponieren ein zentrales Arbeitsmittel darstellten. Mit ihrer Hilfe konnte Scelsi nicht nur direkt mit dem Klang arbeiten und ihn quasi wie ein Objekt behandeln, er war auch unabhängig von den in der Notenschrift vorgegebenen Klangvorstellungen. Anders als die Komponisten, die in den 50er- und 60er-Jahren ihre Arbeit in den elektronischen Studios als Etappe auf dem Weg zu einer neuen, vom Interpreten unabhängigen Aufführungspraxis verstanden – zunächst beschränkte diese sich allerdings auf Übertragungen in den Nachtprogrammen öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten –, stellte Scelsis Arbeit mit dem Tonband stets nur eine Etappe im kompositorischen Prozess dar, der erst mit der Erstellung einer Partitur und einer traditionellen Konzert-Aufführung zum Abschluss kam. Ausschließlich mit elektronischen Klängen zu arbeiten, also elektroakustische Musik zu komponieren, war für ihn keine Alternative. Dennoch haben die neuen technischen Mittel auch Scelsis Komponieren verändert. Gegenüber der in den elektronischen Studios der 50er- und 60er-Jahre verwendeten Kombination von Sinusgenerator und Tonband stellt die von Scelsi seit den frühen 60er-Jahren verwendete Kombination von Ondiola und Tonband gewissermaßen eine Lowtech-Variante dar, die Scelsi ein weitgehend selbständiges Arbeiten erlaubte. Während die Ondioline mikrotonale Abweichungen eines Klanges ermöglichte, erwies sich die Arbeit mit den Tonbändern als Teil eines komplexen Arbeitsprozesses, der über die reine Aufzeichnung der Improvisationen weit hinausging.

Die Dynamik in der Beziehung von Tonbandaufzeichnung und kompositorischem Prozess hat insbesondere Friedrich Jaecker in detaillierten Untersuchungen akribisch rekonstruiert. In seinem Beitrag zum Grazer Scelsi-Kongress 2012 beschreibt er den Prozess der Werkgenese, der mit Scelsis Improvisationen beginnt und in den Transkriptionen durch seine Mitarbeiter seinen Abschluss findet, und betont die Spannung zwischen Improvisation, Reflexion und Konstruktion, die diesen Prozess auszeichnet.[65] Am Anfang stehen Auswahl und Schneiden der Aufnahmen. Neben der Kombination mehrerer Aufnahmen zu komplexen Schichtungen sowie der Verwendung von zufällig oder absichtlich bei der Aufnahme produzierten (Stör-)Geräuschen gehört dazu auch die Verwendung konstruktivistischer Strategien oder die Generierung von Palindromen oder Krebsformen, wie sie aus seriellen oder dodekaphonen Kompositionstechniken bekannt sind. Da es bis zur Fertigstellung der endgültigen Partitur meist mehrfach zu Modifikationen der Tonbandaufnahmen und Rücksprachen mit den Tran-

64 Ebd.

65 Vgl. Friedrich Jaecker, *»Improvisation« und »Transkription« im Schaffen von Scelsi*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 3), S. 91–103, hier S. 94, 98.

skriptoren kam, ist unklar, ob diese Strategien Scelsi oder seinen Transkriptoren zuzuschreiben sind, zumal Scelsi selbst, gerade was konstruktive Verfahren angeht, über weitreichende Kenntnisse verfügte.[66]

Allmählich kam es in der Scelsi-Forschung zu einer intensiven Suche nach formbildenden Elementen in Scelsis Musik. Auch diese Untersuchungen klammern die Autorfrage aus, begreifen die Partituren aber nicht als bloße Niederschriften von Scelsis Klangvisionen und Improvisationen, sondern als eigenständige musikalische Texte. Dafür stellen sie das von Scelsi intendierte Klang- und Präsenzerleben zurück und konzentrieren sich auf das, was die Partituren selbst vorgeben. Bereits 1992 stellte Wolfgang Thein auf dem Hamburger Scelsi-Kongress die grundlegende Frage nach palindromatischen Strukturen sowie ganz allgemein nach »nicht-improvisierten« Elementen, von denen er sich Hinweise auf ein umfassenderes Formkonzept erhoffte.[67]

Seit den späten 90er-Jahren wurde diese Thematik in einer Reihe von Untersuchungen aufgegriffen und Scelsis Partituren nach ihrer musikalischen Form befragt. So betont Johannes Menke nicht allein den schlüssigen Charakter dieser Partituren, er betrachtet Scelsi außerdem als genuin europäischen Komponisten, der unabhängig von der Beschäftigung mit fernöstlichen Musikvorstellungen seine kompositorischen Probleme mit Hilfe von musikalischen Formen der europäischen Tradition gelöst habe.[68] Christian Utz stellt in seinem Beitrag zum Grazer Scelsi-Kongress 2012 *Scelsi hören. Zur Interaktion zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Scelsis* neuere Analysekonzepte zu Scelsis Musik vor und betont insbesondere die Versachlichung der Diskussion, die Autoren wie Menke, Helbing und Dickson mit der Orientierung ihrer Untersuchungen an Scelsis Partituren bewirkt haben. Diesen Autoren sei zudem der Nachweis gelungen,

66 Zuletzt hat Sandro Marrocu Jaeckers Analyseansatz noch einmal erweitert, indem er nicht nur bei Scelsis Mitarbeitern, sondern auch in seinen theoretischen Schriften nach Hinweisen zur Entstehungsgeschichte seiner Partituren sucht; vgl. Sandro Marrocu, *The Art of »Writing« Sound*, in: *Music as Dream* (s. Anm. 42), S. 157–183.

67 Scelsis Partituren entstanden Thein zufolge in mehreren Etappen, beginnend mit einer »Grundlinien-Improvisation Scelsis, die dann auf drei bis vier Systemen transkribiert wurde.« Vgl. Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion* (s. Anm. 34), S. 66, Anm. 12. Was diese erste Improvisation angeht, zitiert Thein Yvar Mikashoff, dem Scelsi erläutert habe, er habe nach langem Nachdenken über Form und Abschnitte eines Stücks dieses schließlich meist bereits beim ersten Versuch genau der Vorstellung entsprechend gespielt; vgl. ebd., S. 67, Anm. 32. Nach der ersten Transkription kamen in den nächsten Schritten »eventuell weitere Linien hinzu«, danach Fragen der Besetzung, Instrumentenzuteilung etc.; ebd., S. 66, Anm. 12.

68 Vgl. Johannes Menke, *PAX – Analyse bei Giacinto Scelsi: Tre canti sacri und Konx-Om-Pax*, Hofheim: Wolke 2004; Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 3), S. 19; Johannes Menke, *»Contrapunto scelsiano?« – Überlegungen zur Satztechnik in Scelsis Vokalpartituren*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 3), S. 105–116.

dass die vermeintlich »zeitenthobene« Klangerfahrung »auf rationaler zeitlicher Organisation beruht«.[69]

Was die Frage der Autorschaft angeht, so zeigt Christian Utz, dass die vielfältigen Untersuchungen zu Scelsis Kooperationen mit anderen Komponisten eine weitreichende Enttabuisierung dieser Thematik bewirkt haben. Auch Utz versteht Scelsis Partituren grundsätzlich als Produkte einer Zusammenarbeit und bezieht ständig Aspekte der Werkgenese in die Werkanalyse ein. Das gilt besonders für die Tonbänder, die als Varianten zu den Partituren das Spektrum möglicher Untersuchungsansätze erheblich erweitern.[70] Utz baut seine Analyse auf der Argumentation auf, für das Musikhören sei beides, Formimagination[71] und Präsenzerleben des Klangs, unverzichtbar, weil es immer zeitenthobenes und gerichtetes Hören umfasst. Die Frage nach den beiden unterschiedlichen Strategien des Musikhörens bezieht sich keineswegs auf den Gegensatz zwischen Scelsi und Tosatti, zwischen dem Klangvisionär und dem Formvirtuosen, unabhängig davon bezieht die Untersuchung stets die Perspektiven der beiden Komponisten ein, so dass der Eindruck entsteht, der Name des Autors dieser Musik könne auch »Scelsi bzw. Tosatti« lauten.[72] Was de Velde als das »verdrängte Andere« im Rationalisierungsprozess der europäischen Musikgeschichte interpretiert, wird hier zum Impuls für einen weiteren Rationalisierungsschub, der schließlich in einen erweiterten Begriff der musikalischen Form mündet.[73]

Rezeption: Rationalisierung und Neutralisierung

Hans Rudolf Zeller verglich 1983, ganz am Beginn der Scelsi-Rezeption, diese mit der Webern-Rezeption der 50er-Jahre – wie bei Webern habe auch bei Scelsi die späte Anerkennung seiner Musik eine umso intensivere Rezeption ausgelöst. Während die Webern-Rezeption, wie Zeller bemerkt, »gewiß untrennbar mit

69 Vgl. Christian Utz, *Scelsi hören. Zur Interaktion zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Scelsis*, in: *Klang und Quelle* (s. Anm. 3), S. 143–175, hier S. 150.

70 Ebd., S. 164–168.

71 Utz beruft sich in diesem Zusammenhang auf die von Menke, Dickson und Helbing bei Scelsi nachgewiesenen archetypischen musikalischen Modelle, zu denen Spannungs-Lösungs-Prozesse und dramatisch konzipierte Formtypen gehören, die die zeitlich-prozessuale Wahrnehmung ansprechen, und weist außerdem darauf hin, dass damit andere Modelle, wie Tristan Murails Interpretation der Musik Scelsis als De-Komposition, in Zweifel gezogen werden; vgl. ebd.

72 Ebd., S. 160.

73 Utz beruft sich sowohl auf die auch von Scelsi rezipierte Philosophie Henri Bergsons und dessen Zeitauffassung als auch auf neuere Forschungen zu wahrnehmungsorientierten Theorien des Hörens von Nicolas Cook, Tobias Janz und Andy Hamilton, die zeigen, dass die in der Scelsi-Forschung diskutierten Fragestellungen auch für die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung insgesamt von Belang sind, vgl. Christian Utz, *Scelsi hören* (s. Anm. 69), S. 143, bes. Anm. 1 und 2.

den Intentionen des damaligen Komponierens verknüpft« war,[74] waren es bei Scelsi zunächst einige Interpreten, die in den 80er-Jahren zusammen mit Scelsi viele seiner Solo-Stücke zur Aufführung brachten. Doch nach Scelsis Tod war die Scelsi-Rezeption vor allem vom Interesse vieler Musikwissenschaftler an den Besonderheiten seiner Partituren geprägt. Was die Autorfrage angeht, so schienen die mit ihr verbundenen Schwierigkeiten lange Zeit unlösbar und wurden erst auf Umwegen gelöst: Mit Untersuchungen zu Scelsis Poetik und zur Genese seiner Werke entwickelte die Scelsi-Forschung Ansätze, wie sich bei der Untersuchung ihres eigentlichen Gegenstands, nämlich Scelsis Partituren, nicht nur die Autorfrage, sondern auch das Schillernde seiner Persönlichkeit, das in den 80er-Jahren die Scelsi-Rezeption beherrscht hatte, ausklammern ließ.

Inzwischen sind, wie die Untersuchung von Christian Utz zeigte, die Methoden der Werkanalyse nicht nur ausgereift, sie reflektieren auch die Besonderheiten, die sich aus der Frage der Autorschaft für die musikalische Analyse ergeben, und dies unabhängig davon, dass diese Frage womöglich nicht in allen Details zu klären sein könnte. Dementsprechend interpretiert die jüngere Scelsi-Forschung, so Markus Bandur in seinem Beitrag zum Grazer Scelsi-Kongress, Scelsis Musik und Ästhetik nicht mehr als das Andere der europäischen Musik, sondern als Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit ihr.[75] Mit dem Hinweis, die Entdeckung Scelsis als europäischer Komponist dürfe nicht dazu führen, dass man seine Beziehungen zu außereuropäischen Musiktraditionen aus dem Blick verliere, stellt Celestini schließlich heraus, dass Scelsi in der europäischen Musik inzwischen nicht mehr als Fremdkörper, sondern als genuin europäischer Komponist wahrgenommen wird.[76]

Betrachtet man die Scelsi-Forschung der letzten drei Jahrzehnte, dann wird deutlich, dass die Autorfrage explizit oder implizit immer mit im Spiel war. Ohne die Funktion des Autornamens, mit der Foucault die Beziehung von Werk und Autor beschreibt, verliert jede Werkanalyse eine entscheidende Grundlage, denn es zeichnet den Autornamen aus, »daß er in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinsweise offenbart oder wenigstens daß er sie kennzeichnet.«[77] Liegt, wie Foucault meint, der Ort des Autors »in dem Bruch, den eine bestimmte Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise hervorbringt«,[78] dann gehört die Autorfrage zusammen mit der Frage des Klang- und Präsenzerlebens zu den Bruchlinien, die Scelsis Partituren als eigene »Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise« auszeichnen, eine Bruchlinie, die erst erkennbar wurde, als man begann, die grundsätzlichen

74 Vgl. Hans Rudolf Zeller, *Das Ensemble der Soli*, in: *Giacinto Scelsi* (s. Anm. 17), S. 24–66, hier S. 25.

75 Vgl. Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs* (s. Anm. 35), S. 121–123.

76 Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern* (s. Anm. 3), S. 17 f.

77 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (s. Anm. 5), S. 17.

78 Ebd.

und lange geleugneten, ja, verdrängten Problemstellungen zu reflektieren, die sich für die europäische Musik mit diesen Fragen verbanden.

Während im Hinblick auf die musikalische Form der die Musik Scelsis kennzeichnende Bruch mit der Einsicht in die Doppelsinnigkeit der musikalischen Form zwischen Formimagination und Präsenzerleben des Klangs, zwischen zeitenthobenem und gerichtetem Hören (Christian Utz) der theoretischen Reflexion zugänglich gemacht werden konnte, ist es, was die Frage des Autors angeht, die zuerst von Friedrich Jaecker formulierte Einsicht, dass ohne die kollektive Arbeitsweise diese Kompositionen vielleicht nicht hätten entstehen können. Deutlich wird damit aber auch, dass Scelsi keineswegs nur Klangvisionär und Medium war, wie er sich selbst darstellte, sondern stets sehr intensiv an seinen Tonbändern und Kompositionen gearbeitet hat, um die Fragen und die Aufgaben stellen zu können, für die seine Mitarbeiter und Komponisten-Kollegen dann Antworten und Lösungen erarbeitet haben.

Die Scelsi-Forschung und -Rezeption haben sich lange und intensiv mit Fragen befasst, in denen das verdrängte Andere der europäischen Musik virulent war und die sich nur durch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis und den Grundlagen der europäischen Musik beantworten ließen. Heute ist erkennbar, dass diese Auseinandersetzung auch das Selbstverständnis der europäischen Musik verändert hat. Doch inzwischen tritt die Scelsi-Forschung in eine Phase ein, die Adorno mit dem Begriff der Neutralisierung beschrieben hat: »Meist schleift die Rezeption ab, worin sie bestimmte Negation von Gesellschaft war. Kritisch pflegen die Werke in der Ära ihres Erscheinens zu wirken; später werden sie, nicht zuletzt veränderter Verhältnisse wegen, neutralisiert. Neutralisierung ist der gesellschaftliche Preis der ästhetischen Autonomie.« Mit der Neutralisierung kommt es, so Adorno, zum Eintritt ins »Pantheon der Bildungsgüter«, was die Werke, besonders aber ihren Wahrheitsgehalt beschädigt.[79] Klammert man die von Adorno hier entwickelte gesamtgesellschaftliche Perspektive aus, dann weist sein Begriff der Negation, des kritischen Wirkens der Werke einige Parallelen zu Foucaults Begriff des Bruchs und zum verdrängten Anderen de Veldes auf. Doch vor allem reflektiert Adorno mit dem Begriff der Neutralisierung, dass die Rezeption, indem sie die kritischen Impulse eines Werks aufnimmt, diese zugleich abschwächt. So hat Scelsis Musik, die zunächst eine Reflexion über Identität darzustellen und sich jeder traditionellen musikalischen Form zu enthalten schien, inzwischen die herrschende Vorstellung der musikalischen Form selbst verändert und gilt längst nicht mehr als Randphänomen, sondern vielmehr als charakteristisches Beispiel für die Klangkomposition, eine musikalische Strömung, die heute zu den zentralen Strömungen der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts zählt.[80] Man muss den Prozess der Neutralisierung nicht wie Adorno im Pantheon der Bildungsgüter

79 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 339.

80 Damit soll nicht bestritten werden, dass Scelsis Musik der zukünftigen Forschung weiterhin ein »reiches und praxisrelevantes Feld« bietet, vgl. Christian Utz, *Scelsi hören* (s. Anm. 69), S. 169. Allerdings steht nicht im gleichen Maß wie am Beginn der Scelsi-

enden sehen, um zu der Annahme zu gelangen, dass sich die Scelsi-Forschung in Zukunft nicht allein mit weniger tabuisierten Fragen, sondern vor allem mit Fragen *nach* ihrer Enttabuisierung befassen sollte.

Ich möchte zum Schluss noch einmal auf Zeller zurückkommen, der angesichts der intensiven Scelsi-Rezeption an diejenigen Komponisten – er nannte Edgard Varèse, Charles Ives, Julián Carrillo, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Harry Partch, Arthur Lourié, Nikolai Obuchow[81] – erinnerte, die noch immer auf eine vergleichbare Rezeption warten. Ohne hier klären zu wollen, welcher dieser Komponisten inzwischen von der Musikwissenschaft erforscht wird, muss angesichts dieser Beobachtung die Frage nach den Gründen für die Scelsi-Rezeption noch einmal anders gestellt werden. Wenn Scelsi als das verdrängte Andere der europäischen Musik beschrieben wird, legt das die Annahme nahe, die Scelsi-Forschung habe sich genau für diesen Verdrängungsprozess interessiert und müsse deshalb als kritische Selbstbefragung der europäischen Musik und der Musikwissenschaft betrachtet werden.

Man könnte das Interesse der Musikwissenschaft an Scelsi jedoch auch als Indiz der hohen Qualität seiner Partituren interpretieren, wobei die ungeklärte Frage ihrer Analyse als zusätzliche Herausforderung gewirkt haben dürfte. Damit relativierte sich allerdings auch die Argumentation, die Scelsi-Forschung reflektiere das verdrängte Andere der Musik und insgesamt die von den Rationalisierungstendenzen der europäischen Musik bewirkten Verdrängungseffekte. Zumal diese Reflexion gerade bei solchen Aspekten des Musikalischen, die sich, wie die Aspekte des Ephemeren, Improvisierten, Nicht-Notierten, Performativen, nicht in Partituren niederschlagen, immer noch weitgehend aussteht.[82] So darf über die unstrittigen Erfolge der Scelsi-Forschung nicht in Vergessenheit geraten, dass viele andere, mindestens ebenso grundsätzliche Aspekte des verdrängten Anderen der europäischen Musik, die ja keineswegs auf Scelsis Musik beschränkt sind, weiterhin ungeklärt sind. Die Musikwissenschaft sollte die Ergebnisse und Einsichten der Scelsi-Forschung deshalb als Aufforderung betrachten, auch in Zukunft nach vergessenen und verdrängten Komponisten und Kompositionen zu fragen und der grundsätzlichen Problematik des verdrängten Anderen der europäischen Musik nachzugehen.

Forschung zu erwarten, dass die Ergebnisse dieser Forschung für das Selbstverständnis der Musikwissenschaft von Bedeutung sein könnten.

81 Vgl. Hans Rudolf Zeller, *Das Ensemble der Soli* (s. Anm. 74), S. 26.

82 Gerade bei der Frage der Improvisation, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als musikalische Strömung innerhalb der Neuen Musik etabliert hat, kann man beobachten, dass trotz zahlreicher Einzeluntersuchungen und Darstellungen aus der Perspektive improvisierender Musiker die grundsätzlichen Fragen der musikalischen Analyse noch immer nicht geklärt sind.

Ondiola und Tonband

Zwischen Nummer-1-Hit und Klangexperiment

Die Ondiola und ihre Möglichkeiten

von Björn Gottstein

Zentrale Klangquelle der Tonbänder Giacinto Scelsis ist die Ondiola. Auch wenn, wie es in Texten dieser Publikation mehrfach dargelegt wird, andere Klangquellen hinzukommen können und die Bänder oft das Ergebnis von Montage sind, so stehen doch die von Scelsi selbst frei an der Ondiola gestalteten Elemente bei der Entstehung der Bänder unbestreitbar im Zentrum. Wenn man der Datierung der Partituren Glauben schenkt, dann hat Giacinto Scelsi Improvisationen am Klavier zunächst mit einem Aufnahmeapparat für Schellackplatten und ab 1952 mit einem Tonbandgerät aufgenommen. Ab 1954 entstanden Werke, die auf Aufnahmen einer Ondiola zurückgehen. Für das Jahr 1957 ist dann der Erwerb einer zweiten Ondiola dokumentiert.[1] Interessant ist daran nicht nur, dass Scelsi sich für dieses besondere Instrument entschied, sondern auch, dass Eigenschaften des Instruments sich als gestaltete Parameter im Werk Scelsis wiederfinden. Im Folgenden soll deshalb ein Blick auf die Eigenschaften der Ondiola geworfen werden.

Georg Friedrich Haas hat darauf hingewiesen, dass die Ondiola ein »eher ungewöhnliches Instrument« sei und man davon ausgehen müsse, dass Scelsi die Ondiola »nach seinen künstlerischen Bedürfnissen ausgewählt hat«.[2] Haas weist zudem darauf hin, dass »die Möglichkeiten der elektronischen Fixierung zu ganz bestimmten Techniken der Strukturbildung«[3] führen, und konstatiert, dass die Wahl des Instruments »notgedrungen«, also eben aus einer gewissen künstlerischen Notwendigkeit heraus gefällt wurde. Auch wenn die Auswahl an elektrischen oder elektromechanischen Instrumenten zu der Zeit, als Scelsi seine Ondiolen erwarb, nicht üppig gewesen ist, hat er sich eben gerade nicht – und anders als z. B. George Gershwin und, wie Scelsi ein »Graf«, Count Basie – für eine seit 1936 auch in Europa erhältliche Hammondorgel entschieden. Und das obschon die Hammondorgel gegenüber der Ondiola unschätzbare Vorzüge wie den der Mehrstimmigkeit

1 Elisabetta Piras, Mario Baroni und Gianni Zanarini, *Improvvisazioni di Giacinto Scelsi: il caso problematico dell'ondiola*, in: *i suoni, le onde … Rivista della Fondazione Isabella Scelsi* 19/20, 2007–2008, S. 4.

2 Georg Friedrich Haas, *Scelsis Arbeitsmethode – Wagnis und Perspektive*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014, S. 177–184, hier S. 180.

3 Ebd., S. 181.

Die Clavioline ist so konstruiert, dass man sie unter die Tastatur eines Klaviers klemmen kann. Es gibt aber auch Ständer, sodass das Instrument freistehend verwendet werden kann. Rechts im Bild: Verstärker und Lautsprecher, die der Clavioline aufgrund der leichten Verzerrung ihren einzigartig warmen Klang verleihen. Foto: Jürgen Semlitsch

gehabt hätte. Denn die Ondiola ist, bei aller technischen Innovation, doch ein stark limitiertes Instrument.

Seit 1947 war die vom französischen Instrumentenbauer Constant Martin entwickelte Clavioline erhältlich, eine leistungsfähigere und elegantere Version der Solovox der Firma Hammond, die ab 1940 erhältlich war.[4] Das Instrument wurde damals zudem von verschiedenen Herstellern außerhalb Frankreichs lizensiert, mit leichten Varianten gegenüber dem französischen Original gebaut und unter verschiedenen Namen vertrieben. Die in Italien erhältliche Variante der Clavioline hieß Ondiola. (Das deutsche Modell hieß Pianoline.) Die Clavioline war ein Produkt der Unterhaltungsindustrie. 1961 wurde sie verwendet, um den Nummer-1-Hit *Runaway* von Del Shannon zu produzieren. Das Clavioline-Solo aus *Runaway* ist bis heute bekannt. Später verwendeten auch andere Musiker vornehmlich aus den Bereichen der Rockmusik und des Jazz die Clavioline, darunter viele mit einem besonderen Faible für Klangexperimente wie Sun Ra, Amon Düül II, Jarvis Cocker,

4 Zur Geschichte der Clavioline vgl. Gordon Reid, *The Story of the Clavioline*, auf https://www.soundonsound.com/reviews/story-clavioline (16. 8. 2019).

American Music Club und Anna von Hausswolff. Aber für diese Musiker war die Clavioline meist schon historisch, und sie wurde meist nicht mehr als innovatives Medium, sondern oftmals als nostalgische Farbe verwendet.

Die Clavioline ist dafür konzipiert, echte Instrumente nachzuahmen. Sie ist so gebaut, dass man sie unter die Klaviatur eines Klaviers klemmen kann und damit als Pianist über ein zweites Manual verfügt. Eine Tabelle des Herstellers machte Vorgaben für die Imitation von vielen Instrumenten, von Altsaxofon über arabische Flöte, Banjo und Dudelsack bis hin zu Trompete, Viola, Violine und Zither. Basis des Clavioline-Klangs ist ein Oszillator, der eine Rechteckwelle produziert, er enthält also die ungeraden Teiltöne der jeweiligen Grundfrequenz. (Die Tatsache, dass die Rechteckwelle symmetrisch ist, führte im Übrigen bei der Analyse der Bänder Scelsis zu Problemen, weil sich dadurch nicht anhand des Ondiola-Klangs nachweisen ließ, ob das Band vorwärts oder rückwärts gelaufen ist.[5]) Varianten des Klangs werden nun auf verschiedene Weise hergestellt. Zum einen gibt es Hoch- und Tiefpassfilter, die durch verschiedene Registerknöpfe betätigt werden können. Insgesamt verfügt das Instrument über 14 verschiedene Register, die auch miteinander kombiniert werden können. Die italienische Variante der Clavioline, die Ondiola, verfügt sogar über 22 Registereinstellungen. Weiterhin gibt es einen Lautstärkeregler, der als großer Hebel unterhalb des Instruments angebracht ist, sodass man ihn mit dem linken Knie betätigt. Damit ist es möglich, die Lautstärke des Klangs während des Spiels zu verändern und dies, was man angesichts der grundsätzlichen Schwerfälligkeit dieses Körperteils kaum glauben mag, mit ein wenig Übung sogar ausgesprochen virtuos – bis zu regelrechten Tremoloeffekten.

Es sind weitere Aspekte im Bezug auf die Möglichkeiten der Clavioline zu nennen. Zum Instrument gehören, in einem separaten Kasten verbaut, ein Verstärker und ein Lautsprecher. Diese beiden Komponenten verzerren den Klang leicht, worauf der Hersteller auch eigens hinwies; diese leichte Verzerrung verleiht dem Instrument eine wärmere, organischere Qualität.[6] Sodann ist es möglich, die Oszillatoren mithilfe von zwei Potentiometern zu stimmen, sodass Veränderungen der Tonhöhe vorgenommen werden können. Zu den herausragenden Eigenschaften des Instruments gehört aber vor allem sein Vibrato. Zum einen wird das Vibrato

5 Vgl. hierzu Nicola Bernardini im Gespräch mit Martina Seeber, in: Martina Seeber, *WDR 3 Open Studio elektronische Musik: Praxis [8] Giacinto Scelsi*, WDR 3, 25.2.2009.

6 Martina Seeber hat in *WDR 3 Open Studio elektronische Musik: Praxis [8] Giacinto Scelsi* (s. Anm. 5) auf den Umstand hingewiesen, dass Scelsi die Ondiola nicht direkt mit einem Aufnahmegerät verband, sondern ein Mikrofon vor den Lautsprecher der Ondiola stellte, wodurch auch gewährleistet wurde, dass die spezifische Klangqualität der Ondiola auf den Aufnahmen eingefangen werden konnte: »Es also durchaus sinnvoll, dass Scelsi bei Aufnahmen den Verstärker nicht umging. Man hat ja oft über den alten, technisch unversierten, adeligen Kauz gelächelt, der, statt das Keyboard direkt mit dem Tonbandgerät zu verkabeln, Mikrofone vor die Lautsprecher stellte. Im Fall der Ondiola war das ein Glück. Allerdings hat er an dieser Praxis auch bei Überspielungen von einem Tonbandgerät zum anderen festgehalten. Die Folge waren Aufnahmen mit einem hohen Rauschanteil und voller zufälliger Nebengeräusche. Oft hat er die Tonbänder auch für Playback-Aufnahmen eingesetzt.«

Die 14 Register der Clavioline waren mit den Ziffern 1 bis 0 sowie den Buchstaben A bis D beschriftet. Die hier gewählte Einstellung mit den Registern 6 und 9 ist vom Hersteller nicht zur Imitation eines bestimmten Instruments vorgesehen, obschon sowohl Register 6 als auch Register 9 zur Imitation von Kirchenorgelklängen dienen, sodass in dieser Einstellung ein orgelartiger Klang zu erwarten ist. Mit dem links im Bild zu sehenden, mit einem Schwellzeichen versehenen Schalter lässt sich der Ambitus des Vibratos verändern. Foto: Jürgen Semlitsch

nicht durch ein Tremolo oder verwandte Effekte imitiert, sondern die Clavioline produziert ein echtes Vibrato, also ein Oszillieren der Tonhöhe. Hinzu kommt, dass sich das Vibrato variieren lässt. Man kann mit drei Kippschaltern drei verschiedene Geschwindigkeiten einstellen und mit einem weiteren, »Amplitude« beschrifteten Kippschalter den Ambitus des Vibratos verändern. Schließlich sei erwähnt, dass die Tastatur selbst drei Oktaven umfasst, von *F* bis e^2. Mithilfe eines Schalters lässt sich die Tastatur jeweils um eine Oktave nach oben oder nach unten transponieren, sodass insgesamt ein Tonumfang von fünf Oktaven zur Verfügung steht. Die italienische Ondiola verfügt sogar über einen weiteren, von Harald Bode entwickelten Mechanismus, mit dem sich der Umfang des Instruments um eine zusätzliche, sechste Oktave erweitert. Dass das Instrument einstimmig ist, wurde eingangs bereits erwähnt.

Warum ist diese technisch-bürokratische Beschreibung der Ondiola von Bedeutung? Aus der Architektur des Instruments können bestimmte Verfahren der Strukturierung von Klang abgeleitet werden, die sich auch als Merkmale der Musik Scelsis identifizieren lassen. Interessanterweise legt die Analyse des Werks von Michel Roth durch Frank Hilberg, der die von Roth geschaffenen notationellen Bedingungen des Werks darlegt, nahe, dass Roth mit verschiedenen Dynamik- und Vibratobezeichnungen in seiner Partitur eigentlich die Disposition der Ondiola zur Grundlage seines Komponierens gemacht hat.[7] Wenn Roth, auf diese Beobachtung angesprochen, erklärte, keine derartige Absicht verfolgt zu haben, dann macht dies den Befund vielleicht sogar umso triftiger, insofern deutlich wird, wie stark die Ondiola-Architektur in die Klangsprache Scelsis insgesamt eingedrungen ist.

Ohne hier ein konkretes Beispiel auszuarbeiten, sei doch auf einige Übereinstimmungen zwischen der Ondiola und Scelsis Werken hingewiesen. 1. Die Ondiola ist einstimmig; es kann mit ihr jeweils nur ein Ton dem Timbre nach moduliert werden; die Ausdifferenzierung des Einzeltons lässt sich also vielleicht teils hierauf zurückführen. 2. Die Verzerrung des Klangs durch den Verstärker trübt den Ton, wodurch bestimmte instrumentationstechnische Neuerungen notwendig wurden, zum Beispiel leichte mikrotonale Umspielungen des Tons, um diese Trübung auszugleichen. 3. Die Möglichkeit, Oszillatoren zu stimmen, also ihre Tonhöhe zu verändern, erlaubt langsame Glissandi mit kleinem Ambitus. 4. Die verschiedenen Vibratovarianten tragen zur Differenzierung des Klangs und zur Unschärfe seiner Tonhöhe bei; das berühmte Scelsi-Vibrato und die Möglichkeiten der Ondiola kommen in diesem Punkt besonders augenfällig zur Deckung. 5. Der Lautstärkehebel der Ondiola macht eine virtuose und differenzierte Gestaltung von dynamischen Verläufen möglich, wie sie bei Scelsi häufig zu finden ist. 6. Die Möglichkeit, den Klang mithilfe der 22 Registerschalter verschiedentlich zu filtern und immer neue Klangfarben auf ein- und dieselbe Tonhöhe zu applizieren, lässt sich als timbrale Ausdifferenzierung der Klänge in den Partituren nachvollziehen.

Wenn wir also noch einmal auf Georg Friedrich Haas' Bemerkung zurückkommen, wonach Scelsi ein ungewöhnliches Instrument gewählt hat, und zwar »nach seinen künstlerischen Bedürfnissen«, dann können wir das einerseits bestätigen und andererseits ergänzend hinzufügen, dass der Zeitgeist dieses Instrument bis zu einem gewissen Grade auch nahelegte; richtig ist, dass sich Scelsis künstlerische Bedürfnisse in der Ondiola spiegelten, aber die Ondiola hat die Klangbehandlung, das kompositorische Dispositiv Scelsis, auch stark beeinflusst und geprägt. Die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Imagination und technischen Bedingungen hat Scelsi nicht aufgehoben, aber er hat mit der Ondiola eine neue Vorstellung von Klang erschaffen.

7 Vgl. den Beitrag von Frank Hilberg in diesem Band, S. 79 ff.

Giacinto Scelsis »Regie«

Überlegungen zu einer singulären Praxis

von Sandro Marrocu

Viele werden sich an den »Fall« Scelsi erinnern, eine sterile und in vielerlei Hinsicht irreführende Debatte, die dennoch einige originelle Aspekte der kompositorischen Praxis Scelsis bekannt machte: zum Beispiel, dass er systematisch auf Technologie zurückgriff, auf Revox-Aufnahmegeräte und auf elektronische Instrumente wie die Ondiola. Man erfuhr auch von den legendären geheimnisvollen Tonbändern, mit denen der aus La Spezia stammende Komponist seiner Kreativität eine Stimme verlieh. Allerdings – auch infolge der Verwirrung, die im Verlauf des Streitfalls entstand – war nicht klar, ob diese Tonbänder Entwürfe enthielten oder elektroakustische Fassungen seiner Werke oder gar unwahrscheinliche Aufführungen davon, gespielt von Scelsi auf der Ondiola.[1] Zudem blieb offen, welche Rolle die »Mitarbeiter«, insbesondere Vieri Tosatti, bei der hochwertigen schriftlichen Ausarbeitung der Werke tatsächlich spielten. Allgemein wurden viele und keine geringen Fragen aufgeworfen, die abgesehen von anekdotischen Antworten lange offen geblieben sind.

Heute, ein Jahrzehnt nach der Öffnung der Archive der Fondazione Isabella Scelsi in Rom, geben erste, auf den Dokumenten gründende Studien Einsicht in die Zusammenhänge zwischen den Tonbändern und einigen Werken Scelsis;[2] sie konturieren die Rolle Vieri Tosattis und bringen, nicht zuletzt, die Gründe für das zutage, was wir hier als den »methodischen Plan« definieren könnten, d. h. die

1 Aldo Brizzi, *Altre verità su Scelsi*, in: *Il Giornale della musica* 36, 1989, S. 1, S. 10.

2 Friedrich Jaecker, *Die Tonbänder von Giacinto Scelsi / Giacinto Scelsi's Tape Archive*, Privatdruck, Köln 2018; ders., *»Improvisation« und »Transkription« im Schaffen von Scelsi*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014; ders., *Funziona? O non funziona? An Excursion through the Scelsi Archives*, in: *Music as Dream. Essays on Giacinto Scelsi*, hrsg. von Franco Sciannameo und Alessandra Carlotta Pellegrini, Lanham – Toronto – Plymouth: Scarecrow Press 2013, S. 143–156; Angela Carone, *Nuovi strumenti – strategie antiche. Alcune osservazioni sul processo compositivo di Giacinto Scelsi*, in: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* [online], 10.7.2012, http://revues.mshparis-nord.org/filigrane/index.php?id=490 (Mai 2019); Gabriele Garilli, *Isole in un mare di nastri*, in: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* [online], 10.7.2012, http://revues.mshparis-nord.org/filigrane/index.php?id=497 (Mai 2019). Sandro Marrocu, *»In nächster Zukunft«. Die »dritte Phase« Giacinto Scelsis zwischen Technik und Zusammenarbeit*, in: *MusikTexte* 139, 2013, S. 68–75; ders., *The Art of »Writing« Sound*, in: *Music as Dream*, S. 157–183.

Antwort auf die Frage, warum Scelsi eine derart singuläre Praxis erfand, um seine Werke zu schaffen.[3]

Zunächst muss ein Aspekt geklärt werden, nämlich die Tatsache, dass die von Scelsi freigegebenen Werke in keiner Weise als »Transkriptionen« von »Improvisationen« zu betrachten sind. Die Konzepte *Improvisation* und *Transkription* sind dafür zu allgemein oder gar vollkommen ungeeignet.[4] Tatsächlich kann man nur im Fall von wenigen Instrumentalwerken – besonders den Klavierwerken der frühen 1950er-Jahre – von einer gewissen Linearität zwischen Improvisation und Transkription der Tonspuren sprechen. Für die Praxis der dritten Periode, also der Phase der sogenannten »einzigen Note« (diese begann bereits Mitte der 1950er-Jahre und wurde offiziell mit den *Quattro pezzi per orchestra* von 1959 eröffnet), stellt sich die Frage dagegen völlig neu. Die Genese der Partituren erfolgte nach einem einzigartigen Prozess der Synthese, den Dritte ausführten, ausgehend von Materialien, die Scelsi auf Tonband herstellte. Für diese Arbeitsweise konnten – basierend auf den obengenannten Studien – zwei verschiedene Modelle ermittelt werden:

Einige Werke entstanden durch sachkundige Ausarbeitung von auf Tonband improvisiertem oder teilweise komponiertem Material; Stunden um Stunden von Aufnahmen verdichteten sich teilweise zu wenigen Minuten meisterhaft auf Papier komponierter Musik (diesen Vorgang führte vorwiegend Vieri Tosatti aus). Einige Werke wurden ausgehend von elektroakustischen »Prototypen« entwickelt, die Scelsi eigens auf Tonband herstellte, um die schriftliche Ausarbeitung zu lenken.

Kurzum, mit der Ondiola nahm Scelsi Linien auf, die er anschließend auf verschiedene Weise zusammensetzte;[5] mittels einer Montage auf Band entstanden Collagen, deren Funktion es war, die Ausarbeitung einer Komposition für eine bestimmte Instrumentierung gemäß seinen Vorgaben zu lenken. Zudem war Scelsi daran interessiert, den »richtigen« Klang »wahrzunehmen, zu empfangen und dann mit Instrumenten oder mit der Stimme auszudrücken«.[6] In diesem Sinne halten die Kompositionen auf Tonband – obschon sie sehr interessant sind – immer nur embryonale Stadien fest, sie repräsentieren also in keiner Weise den ontologischen Status der Werke. Denn selbst wenn notierte Fassung und Tonspur vollkommen deckungsgleich sind, lassen die Collagen die Arbeit an der kapillaren Definition des Klangs, die für die Poetik Giacinto Scelsis charakteristisch ist, nur erahnen. Pointiert gesagt: Im Verhältnis zur Musik Scelsis sind die Tonbänder Zeugen eines äußerst originellen Entwurfsverfahrens,[7] bei dem Technik bewusst eingesetzt wird, um Materialien zu produzieren und zu bearbeiten, die aber zur anderweitigen Verwendung bestimmt waren. Das Arbeiten mit Tonband und Aufnahmegeräten wirft also in keiner Weise Probleme im Bezug auf die technische

3 Vgl. Sandro Marrocu, *Il regista e il demiurgo*, Diss. Univ. degli Studi di Roma »Tor Vergata« 2014.

4 Vgl. Friedrich Jaecker, *»Improvisation« und »Transkription«* (s. Anm. 2).

5 Vgl. ebd. sowie Friedrich Jaecker, *Funziona¿ O non funziona¿* (s. Anm. 2).

6 Giacinto Scelsi, *Il sogno 101*, Macerata: Quodlibet 2010, S. 6 (Übersetzung MP).

7 Vgl. Angela Carone, *Nuovi strumenti – strategie antiche* (s. Anm. 2).

Reproduzierbarkeit seiner Werke auf; vielmehr regt es an darüber nachzudenken, inwiefern dieser einzigartige Einsatz der technischen Produzierbarkeit von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Vollendung seiner Werke beiträgt. Denn nach Scelsis Vorstellung erfolgte die Vollendung seiner Werke erst mit der Niederschrift. Damit hat er seinen Werken eine spezifische Seinsweise verliehen und ihre soziale Verortung bestimmt.

Für viele scheint es noch immer ein Problem zu sein, dass sich Scelsi nachweislich niemals, auch nicht teilweise, um die Verschriftlichung seiner Arbeiten kümmerte. Auch existieren die erwarteten »Korrekturen« nicht, ebenso wenig handschriftliche Notizen, die Eingriffe technischer Art Scelsis beweisen könnten. Auch die versprochenen Entwürfe mit den »fieberhaften« Anmerkungen zur Instrumentierung[8] sind stets vollständig von Vieri Tosatti erstellt worden. Von Scelsis Hand stammen allerhöchstens hier und da verstreute Angaben qualitativer Art. Faktisch verhält es sich so, dass es auf Grundlage der heutigentags verfügbaren Dokumentation unmöglich ist, seiner Hand eine Rolle bei der Ausarbeitung der Werke zuzuschreiben. Es fehlen Manuskripte aus allen Schaffensphasen, die einen Verlauf oder etwa seine später erlangte Fähigkeit belegen würden, Klangstrukturen auf Papier zu konzipieren, die irgendwie mit den Werken der »dritten Periode« vergleichbar wären. So lässt bereits ein oberflächlicher Vergleich mit den in der Fondazione Scelsi aufbewahrten Dokumenten kaum Zweifel aufkommen: Weder arbeitete Scelsi auch nur ein einziges seiner Werke auf Papier aus, noch fügte er Korrekturen an, zumindest keine direkten. Das geschah gewiss nicht aufgrund einer ästhetischen Entscheidung[9] und nicht aus fantastisch-mystischen Gründen.[10] Vielmehr hatte er wahrscheinlich die Kunst nicht erlernt, den Klang vom abstrakten Gedanken ausgehend mithilfe von Bleistift, Radiergummi und Notenpapier zu konzipieren. Deswegen war seine Herangehensweise dauernd »audiotaktil«, und vor allem bedurfte er immer fähiger Mitarbeiter, die gemäß seinem Diktat seiner Kreativität Form verliehen. So wurde, besonders während der »dritten Periode«, die Ondiola für Scelsi zu einer Art »Orchester unter den Fingern«; das Tonband ein treues Notizheft; die Collagen seine Entwürfe; und die Mitarbeiter und Interpreten unabdingbar für die Erfüllung seiner kompositorischen Absichten. Unabdingbar, aber nicht ausreichend: Denn die Genese der Werke Giacinto Scelsis war untrennbar mit ihm, mit seiner Erfahrung verbunden. Er lieferte die Ideen und Modelle, den meta-narrativen Stoff und das Denksystem, das seinen Werken eine unbestreitbare auktoriale Prägung verliehen hat. Andererseits wäre es lächerlich, die diesem Schöpfungsprozess innewohnende Anomalie kleinreden zu wollen. Heute muss dieser Prozess nicht mehr gerechtfertigt, sondern vielmehr in seiner Realität verstanden und akzeptiert werden, angesichts der unvermeidbaren Verringerung der Identität, die von der aktiven Beteiligung mehrerer »Köpfe« herrührt. Und es ist

8 Aldo Brizzi, *Altre verità su Scelsi* (s. Anm. 1).

9 Giulio Castagnoli, *Quell'articolo ottocentesco su Giacinto Scelsi*, in: *Il Giornale della musica* 36, 1989, S. 31.

10 Aldo Brizzi, *Altre verità su Scelsi*.

unbestreitbar, dass besonders die großen Werke für entsprechende Besetzungen aus einem Prozess der intimen und durchdachten Ausarbeitung des Klangs hervorgegangen sind.

Friedrich Jaecker legte 2005 einen Überblick zu den wichtigsten Kooperationen Scelsis vor.[11] Zweifellos stammt der bedeutendste Beitrag von Vieri Tosatti. Alle Dokumente belegen, dass er es war, der ab 1947 während fast dreißig Jahren mehr als alle anderen auf die Konzeption der akustischen und formalen Gestalt der Hauptwerke aus der Reifezeit einwirkte: beginnend mit den Überblicks-Schemata zur Anfertigung der Tonspuren bis zu den ersten Entwürfen auf Papier, von der Korrektur bis zur Reinschrift und oft bis zu den letzten Anmerkungen für die Aufführung. Die unverwechselbaren Eigenschaften des Scelsi'schen Klangs in allen komplexeren Kompositionen verdanken sich vor allem seiner Orchestrierungskompetenz. Vieri Tosatti war als Musiker und Intellektueller vielseitiger als bisher vermutet; vollkommen eingetaucht in Scelsis poetische Welt und mehr als nur an seinen mystischen und esoterischen Interessen beteiligt, war Tosatti für ihn eine Art Demiurg. Es bedürfte einer eigenen Studie, um die Beweggründe zu erkunden, die ihn überhaupt dazu brachten, an Scelsis Schöpfungen teilzuhaben und später die Früchte dieser Zusammenarbeit mit größter Bitterkeit zu verachten. Dabei hatte ihre Kooperation, trotz allem was der »Fall« suggerierte, intensive berufliche wie menschliche und persönliche Folgen. Aber das ist eine andere Geschichte. Jedenfalls wäre es ungerecht, Tosattis gewissermaßen majestätischen Beitrag auf eine schlichte Kopistenleistung zu reduzieren. Vielmehr muss seine Tätigkeit – und die aller anderen Professionellen, die sich in unterschiedlichem Maße an der Bildung von Scelsis Opus beteiligten – neu bewertet werden im Licht der »Regie« Giacinto Scelsis und eines einzigartigen, originellen und unwiederholbaren »Werkstatt«-Kontextes, den der Komponist um seine Person zu schaffen wusste. Der westlich geprägten Anschauung verursachen etliche Aspekte dieser Schaffensverhältnisse Probleme; daher glaube ich an die Berechtigung jener Forschungen, die ausgehend von den heute verfügbaren Quellen auf die Klärung der Problematiken zielen, die mit der Genese einiger der bedeutendsten Werke des 20. Jahrhunderts verbunden sind. Dies nicht etwa, um es nochmals zu betonen, weil Scelsi »gerechtfertigt«, sondern weil er in seiner ganzen Komplexität verstanden werden sollte, jenseits aller Legenden und Anekdoten. Erst dann wird der Mythos eine historische Dimension gewinnen.

(Übersetzung Martina Papiro)

11 Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* 104, 2005, S. 27–40.

Giacinto Scelsis Ondiola-Tonbänder

Versuch einer forensischen Analyse

von Robert Höldrich und Christian Schörkhuber

Giacinto Scelsis Ondiola-Bänder mit ihren dichten Klangtexturen stellten die Basis für die Instrumentaltranskriptionen seiner Werke dar. Er produzierte die noch heute erhalten gebliebenen Monoaufnahmen in einem mehrschichtigen Verfahren, bei dem er sukzessive die einzelnen Ondiola-Stimmen spielte und über ein Mikrophon auf ein Tonband aufnahm, während gleichzeitig ein zweites Tonband bereits vorher aufgenommene Stimmen über Lautsprecher wiedergab.

Der folgende Beitrag berichtet über den Versuch, Scelsis Tonbandaufnahmen der Ondiola mit ingenieurwissenschaftlichen Verfahren zu analysieren. Ziel des Unterfangens ist einerseits die automatische oder zumindest computerunterstützte Transkription der mehrstimmigen Aufnahmen, andererseits die klangtreue Resynthese der Einzelstimmen und die Bestimmung der Klangeinstellungen, die Scelsi an der Ondiola vorgenommen haben mag, um die verschiedenen Klangfarben der jeweiligen Stimmen zu erzeugen. Das Ergebnis wäre eine »Spielpartitur«, mit der die alten Tonbänder heute mit einer virtuellen Ondiola als software-basiertem Instrument nachproduziert werden könnten.[1] Darüber hinaus sollte die Rekonstruktion des konkreten Herstellungsprozesses – also Klärung der Frage, in welcher Reihenfolge Scelsi die einzelnen Stimmen gespielt und in seinem iterativen Overdub-Prozess überlagert hat – versucht werden.

Den methodischen Rahmen der Untersuchungen – dies sei als einschränkender Hinweis explizit genannt – bilden ausschließlich ingenieurwissenschaftliche Verfahren. Als Werkzeugkiste der Audiotechnik stehen hier mathematische Analysemethoden aus der Signalverarbeitung, Computeralgorithmen für die Klangsynthese sowie Modellansätze aus der Systemtheorie zur Verfügung. Bei diesem reduktionistischen Blick durch die Ingenieursbrille bleiben daher historische, philologische oder musikwissenschaftliche Erkenntnisse über Giacinto Scelsi und seine Arbeit mit der Ondiola bewusst unberücksichtigt. Als Ergebnis unserer Arbeit konnten auch nicht ausgereifte Softwarepakete, mit denen der Gesamtbestand der Tonbänder automatisch verarbeitet werden würde, erwartet werden, vielmehr sollte grundsätzlich die Leistungsfähigkeit von Audiosignalver-

1 Eine solche »Neueinspielung« muss allerdings Theorie bleiben, da die für eine originalgetreue Realisation nötige Präzision der mikrotonalen Stimmverläufe und Scelsis spieltechnische Virtuosität an der Ondiola wohl unüberwindliche Schwierigkeiten für einen Interpreten bilden.

arbeitung und deren Grenzen für die genannten Problemstellungen gezeigt und im besten Fall ein *Proof-of-Concept* erbracht werden. Als Ausgangsmaterial für unsere Arbeit wurden uns von der Fondazione Isabella Scelsi digitale Kopien mehrerer Ausschnitte der Scelsi'schen Ondiola-Einspielungen zur Verfügung gestellt.

Die Ondiola und Scelsis technische Apparaturen

Die Ondiola ist ein monophones elektronisches Tasteninstrument, das in den 1940er-Jahren vom französischen Instrumentenmacher Georges Jenny ursprünglich als »Ondioline« vorgestellt wurde und in verschiedenen Varianten – unter anderem als »Clavioline«, »Clavioline Concert« und eben auch »Ondiola« – in mehreren Ländern in Lizenz produziert wurde. Die Ondioline war als Low-cost-Variante des Ondes Martenot konzipiert; ihr Haupteinsatzgebiet sollte die Imitation akustischer Instrumente sein.[2] Das in Röhrentechnologie gebaute Instrument mit eigenem Verstärker und Lautsprecher erzeugt periodische Schwingungen und damit tonhöhenbehaftete Klänge, deren Klangfarbe mittels vierzehn Frequenzfiltern, die beliebig kombiniert werden können, eingestellt wird.[3] Der Tonumfang der Tastatur von drei Oktaven kann durch Registerschalter um je eine Oktave höher oder tiefer transponiert werden, mehrstufige Subbass-Einstellungen erweitern den Tonumfang ins tiefe Register. Der stationäre Ton des Instruments kann mit Vibrato und Tremolo in drei Frequenzen und zwei Stärken moduliert werden. Die Ondiola verfügt über einen Stimmungsregler, wodurch sich mikrotonale Tonhöhenverläufe und Glissandi ausführen lassen. Die Lautstärke des Ondiola-Klangs wird mittels eines Hebels, der mit dem Knie bedient wird, gesteuert und lässt sich von vollkommener Stille bis zu einem beträchtlichen Fortissimo steigern.[4] Giacinto Scelsi besaß zwei Ondiolen, die zwar erhalten, aber nur bedingt spielfähig sind und einer umfassenden Restaurierung harren.[5]

Um mit der nur monophonen Ondiola die mehrstimmigen Einspielungen der erhaltenen Bänder zu erzeugen, verwendete Scelsi die eingangs beschriebene Overdub-Technik. Als technische Apparaturen standen ihm dafür zumindest zwei Tonbandmaschinen von damals höchster Qualität[6] zur Verfügung. Der Auf-

2 Auf YouTube finden sich mehrere Beispiele, u. a. ein Ausschnitt aus der amerikanischen TV-Rateshow *I've got a secret* aus dem Jahr 1960, in der Jean-Jacques Perrey mehrere Instrumente täuschend echt auf der Ondioline imitiert. Siehe auch: Laurent Fourier, *Jean-Jacques Perrey and the Ondioline*, in: *Computer Music Journal*, Vol. 18, No. 4, 1994, S. 19–25.

3 Die 14 Filter mit jeweils zwei Stellungen ergeben insgesamt 2^{14}, also über 16000 Kombinationen.

4 Messungen an Scelsis »Ondiola A«, die wir im November 2014 an der Fondazione Isabella Scelsi in Rom durchgeführt haben, ergaben in manchen Filtereinstellungen maximale Schallpegel von mehr als 90 dB(A).

5 Diese Aussage bezieht sich auf den Zustand der Instrumente im November 2014.

6 U. a. Mono- und Stereo-Tonbandmaschinen der Serie 36 der Firma Revox.

nahmevorgang muss so vor sich gegangen sein, dass zu Beginn die erste Ondiola-Stimme gespielt und über ein neben dem Instrument positioniertes Mikrophon auf eine Tonbandmaschine aufgenommen wurde. In einem zweiten Schritt wurde das Tonband mit der ersten Stimme wiedergegeben und gemeinsam mit einer zweiten auf der Ondiola gespielten Stimme wiederum über ein Mikrophon auf eine zweite Tonbandmaschine aufgenommen. Dieses Verfahren konnte mehrfach wiederholt und die einzelnen Ondiola-Stimmen so zu den fertigen Klangschichten überlagert werden.[7]

Die Aufnahme jeder neuen Stimme bedeutete allerdings, dass sich Störgeräusche – seien es schlagende Türen oder Lärm von außen, vor allem aber das unvermeidliche Eigenrauschen der Tonbandmaschinen, Verstärker und Mikrophone – mehr und mehr akkumulierten. Die Tonqualität der erhaltenen Bänder ist daher durch starkes Rauschen, durch Hintergrundgeräusche und andere technisch bedingte Klangfärbungen und Verzerrungen stark beeinträchtigt. Dies führt dazu, dass manche Teiltöne der Ondiola möglicherweise vom Rauschen verdeckt werden und deren Detektion daher nicht möglich ist. Die Verzerrungen wiederum erzeugen zusätzliche Spektralkomponenten, die nicht Teil der Ondiola-Klänge sind und die technische Analyse erschweren.[8] Eine zusätzliche Störung stellt das von der Stromversorgung verursachte Netzbrummen mit einer Frequenz von 45 Hz dar.[9]

Automatische Transkription

Für die automatische Transkription einstimmiger Musikaufnahmen gibt es seit den 1990er-Jahren mehrere Methoden, die zum Teil auch eine Analyse in Echtzeit

7 Scelsis Tonbandspulen waren nicht immer eindeutig beschriftet und wurden unterschiedlich – sowohl *head-out* als auch *tail-out* – gelagert. Dadurch ist die »Zeitrichtung« eines Bandes nicht immer geklärt. Da die Ondiola keine typischen Einschwingvorgänge wie akustische Instrumente aufweist, bestand grundsätzlich eine Vorwärts-Rückwärts-Ambiguität, die Nicola Bernardini dankenswerterweise durch die Analyse parasitärer Störgeräusche (schlagende Türen, Glockengeläut etc.), die zufällig durch das Mikrophon aufgenommen wurden, aufgelöst hat.

8 Wir konnten feststellen, dass die Verzerrungskomponenten vor allem bei den Summen- und Differenzfrequenzen einzelner Ondiola-Teiltöne mit großer Amplitude zu finden sind. Da diese sogenannten Intermodulationsprodukte von einer Interaktion zwischen verschiedenen Ondiola-Stimmen herrühren, muss ihre Ursache im Übertragungsverhalten der verwendeten Tonbandmaschinen und nicht in der Ondiola selbst liegen. Konkret handelt es sich um eine schwache quadratische Nichtlinearität, die sich mit der Magnetisierungskennlinie des Tonbandes erklären lässt.

9 In Italien betrug die Netzfrequenz zur Mitte des 20. Jahrhunderts je nach Region 42 Hz, 45 Hz oder 50 Hz. Vgl. *Reference Data for Radio Engineers*, hrsg. von H. T. Kohlhaas and F. J. Mann, New York: Federal Telephone and Radio Corporation ^{2}1946, S. 25.

und damit *Score Following* ermöglichen.[10] Typische monophone und polyphone Verfahren basieren auf der Spektrogrammanalyse bzw. der Kurzzeit-Fouriertransformation. Dabei wird das Klangsignal in kurze überlappende Abschnitte, sogenannte *Frames*, unterteilt und jeder Frame einer Spektralanalyse unterzogen. Die Spitzen in den Frame-Spektren werden als Teiltonkandidaten identifiziert, die über benachbarte Abschnitte und damit entlang der Zeit zu spektralen Spuren zusammengefügt werden. Spektrale Spuren, die eine gleichartige zeitliche Gestalt aufweisen und in einem harmonischen Frequenzverhältnis zueinander stehen, werden als Teiltöne zu einer Stimme zusammengefasst, wobei der Vergleich mit prototypischen Instrumentalspektren aus einer Datenbank auch die Bestimmung des gespielten Instruments möglich macht. Gängige Algorithmen sind auf »klassische« westliche Musik im 12-Tonraster, zum Teil nur diatonisch, optimiert. Bei unbekannter Stimmenanzahl und mikrotonalen bzw. kontinuierlichen Tonhöhenverläufen – wie sie typisch für Scelsis Ondiola-Bänder sind – stellt die polyphone Transkription auch heute noch eine Herausforderung dar. Vor allem eine hinreichende Auflösung engliegender mikrotonal glissandierender Stimmen ist mit der beschränkten Frequenzauflösung herkömmlicher Verfahren nicht zu erreichen.[11] Für die Transkription würden dadurch Mehrdeutigkeiten der Teiltonzuordnung und ungenaue Frequenzwerte resultieren. Als pragmatischen Lösungsansatz haben wir daher das Ziel einer »Analyse durch Resynthese« gewählt. Salopp formuliert bedeutet dies: Wenn eine Klang-Resynthese auf Basis der in der Analyse gewonnenen Parameter klanglich vom Original nicht unterscheidbar ist, beschreibt die Analyse das Ausgangsmaterial ausreichend genau.

Da die Ondiola ein monophones Instrument mit harmonischem Spektrum ist, sind die Frequenzverhältnisse der einzelnen Teiltöne einer Stimme vorgegeben. Die Frequenzanalyse wurde nicht wie bei der Kurzzeit-Fouriertransformation entlang einer linearen Frequenzachse durchgeführt, sondern in einer logarithmischen Frequenzaufteilung mit einer sehr feinen Auflösung von 1/16 eines Halbtons gewählt.[12] Auf dieser logarithmischen Frequenzachse verteilen sich die einzelnen Teiltöne eines harmonischen Klangs in einem charakteristischen Muster, das sich für verschiedene Tonhöhen nur entlang der Achse verschiebt. Durch die Kreuzkorrelation des Frame-Spektrums mit einem harmonischen Prototypspektrum lassen sich die Grundfrequenzen der einzelnen Ondiola-Parts sehr genau be-

10 *Signal Processing Methods for Music Transcription*, hrsg. von Anssi Klapuri und Manuel Davy, Boston: Springer Science & Business Media 2006.

11 Auch das menschliche Ohr nimmt engliegende Spektralkomponenten nicht als zwei getrennte Töne wahr, sondern als Schwebung bzw. fluktuierende Einzelkomponente mit starker Rauigkeit. Diese klanglichen Phänomene sind zentraler Bestandteil in Scelsis Kompositionen.

12 Christian Schörkhuber, Anssi Klapuri, Nicki Holighaus und Monika Dörfler, *A Matlab Toolbox for Efficient Perfect Reconstruction Time-Frequency Transforms with Log-Frequency Resolution*, in: *Audio Engineering Society Conference. 53rd AES International Conference 2014: Semantic Audio*, hrsg. von Christian Dittmar, Sebastian Ewert und George Fazekas, Red Hook, NY: Curran 2014, S. 232–239.

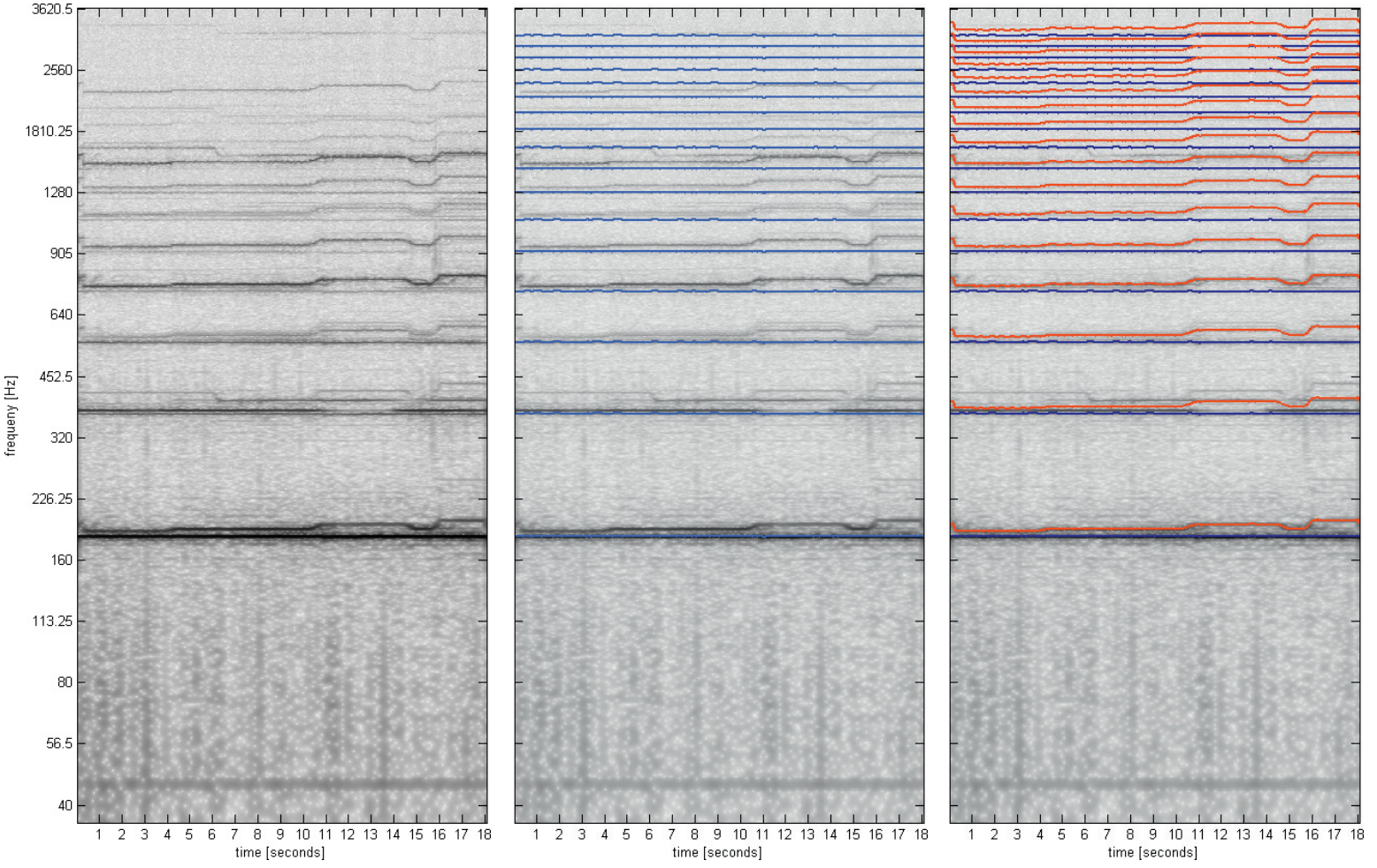


Abb. 1: Detektion der zwei stärksten Stimmen (Grundton und Obertöne) in Spektrogrammdarstellung des Bands 030_li1 NMGS0030-117

stimmen. Allgemein misst die Kreuzkorrelation die Ähnlichkeit zwischen zwei Signalen[13] in Abhängigkeit von der Verschiebung der Signale zueinander. Wird der Grundton des Prototypspektrums genau auf die Grundfrequenz einer der Ondiola-Stimmen verschoben, überdecken sich die beiden charakteristischen Muster, und die Kreuzkorrelation zeigt ein Ähnlichkeitsmaximum. Die Frequenzposition des Prototypgrundtons gibt dann die Grundfrequenz dieser einen Ondiola-Stimme an. Diese Vorgehensweise berücksichtigt nicht nur den Grundton für die Bestimmung der Tonhöhe einer Stimme, sondern alle Teiltöne der Stimme und ist dadurch robuster gegenüber Schwebungen und anderen Störgrößen. Das Verfahren wird iterativ durchgeführt. Die erste Kreuzkorrelation liefert die Grundfrequenz der insgesamt stärksten Ondiola-Stimme. Aus dem Grundton ergeben sich die Frequenzen der höheren Teiltöne dieser Stimme. Die Teiltonamplituden dieser Stimme werden daraufhin im Frame-Spektrum abgeschwächt und mit dem modifizierten Spektrum eine neue Kreuzkorrelation durchgeführt.

Abbildung 1 zeigt die ersten Schritte der Transkription anhand eines rund 18 Sekunden langen Ausschnitts. Die drei Teile zeigen jeweils das Spektrogramm in logarithmischer Frequenzauflösung. In der linken Spalte ist bereits der weitgehend konstante Grundfrequenzverlauf der stärksten Ondiola-Stimme, wie ihn die beschriebene Kreuzkorrelation liefert, schwarz markiert. Aus dieser Grundfrequenz werden die Frequenzbereiche berechnet, in denen höhere Teiltöne dieser ersten Stimme liegen können. Diese sind im mittleren Bild als blaue Linien gekennzeichnet. Im rechten Bild sind die Teiltonfrequenzen der zweitstärksten Stimme als rote Linien zu sehen. Insgesamt konnten für diesen Abschnitt vier Stimmen zuverlässig bestimmt werden.

Dieser Prozess terminiert, wenn alle Signalkomponenten eines Frames hinreichend genau einer Ondiola-Stimme zugeordnet sind. Allerdings kann es durch am Tonband vorhandene Geräuschanteile dazu kommen, dass zu viele Stimmen mit zum Teil unplausiblen Spektren detektiert werden. Man beachte z. B. das konstante Netzbrummen bei 45 Hz in Abb. 1. Hier sind die Grenzen der automatisierten Transkription erreicht und händische Nachbearbeitung nötig. Als Ergebnis liegen für jeden Frame die Grundfrequenzen der detektierten Stimmen mit einer Auflösung von wenigen cent vor. Diese werden als spektrale Spuren zu zeitlichen Grundtonverläufen zusammengefasst und bilden den Ausgangspunkt für die Resynthese der einzelnen Stimmen.

Resynthese der Einzelstimmen

Ziel der Resynthese sollte es sein, die Obertöne den einzelnen Grundfrequenzverläufen so zuzuordnen, dass für jede Stimme ein Klangspektrum entsteht, das durch eine Filterkombination der Ondiola auch realisierbar ist. Als erster Schritt

13 Hier zwischen einem Frame-Spektrum des Tonbands und dem harmonischen Prototypspektrum.

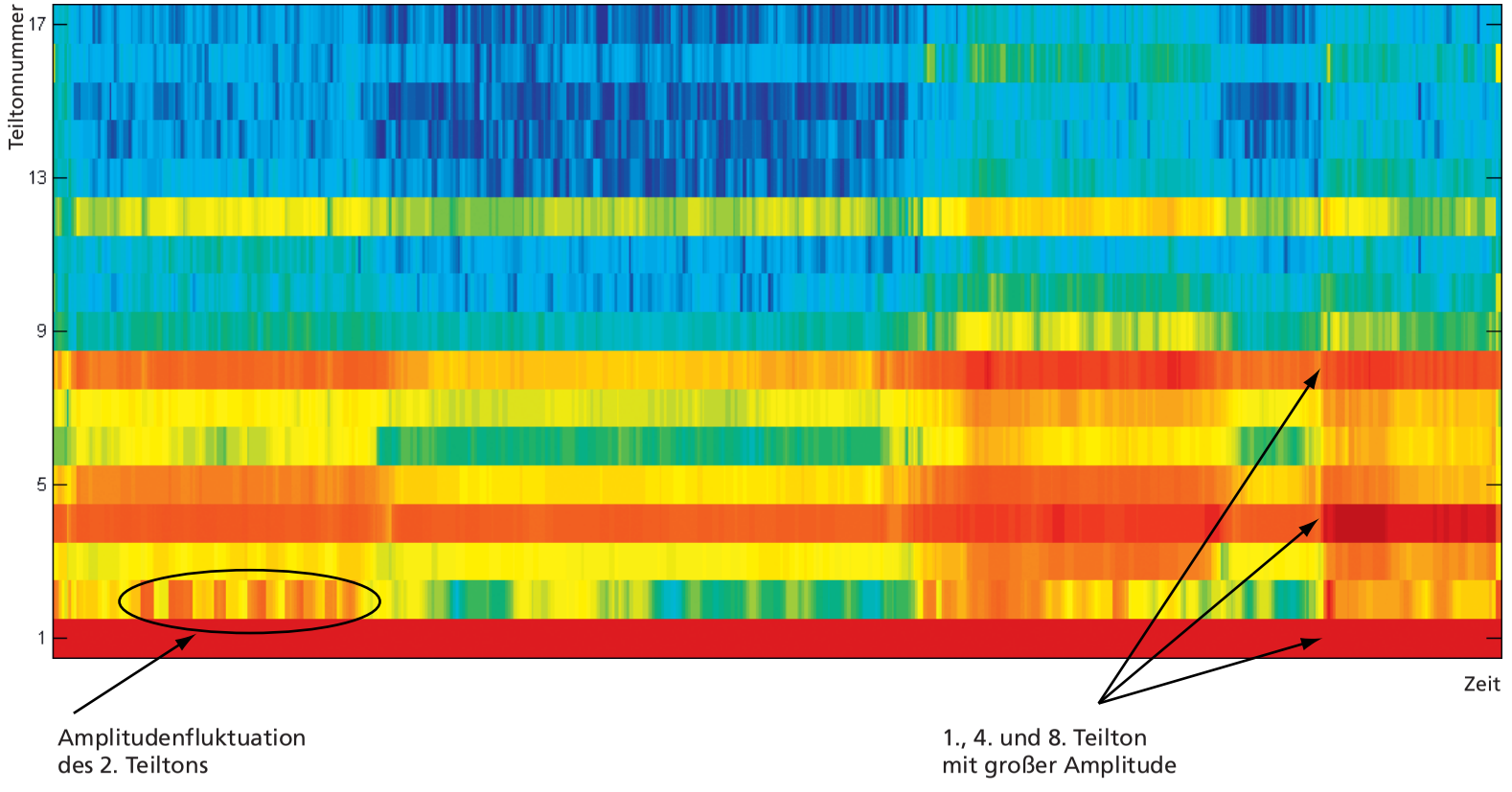


Abb. 2: Zeitlicher Verlauf der 17 Teiltonamplituden einer Stimme in Farbcodierung (blau = geringe Amplitude, rot = große Amplitude)

zur späteren Zuordnung der Filtereinstellungen wurden die zeitlichen Verläufe der Teiltonamplituden aus dem Spektrogramm ermittelt. Obwohl die Frequenzen der höheren Teiltöne aufgrund der bereits gegebenen Tonhöhenverläufe bekannt sind, steht die Bestimmung ihrer Amplituden vor der Schwierigkeit, dass Teiltöne verschiedener Stimmen oft in geringem Frequenzabstand zueinander liegen und daher zu Schwebungen führen. Abbildung 2 zeigt den zeitlichen Verlauf der Teiltonamplituden einer Stimme, der sich direkt aus der Spektrogrammanalyse ergibt. Man erkennt die hohen Amplituden des ersten, vierten und achten Teiltons sowie die Fluktuation des zweiten Teiltons, die durch die Schwebung mit einem Teilton einer anderen Stimme verursacht wird.

Hier muss eine zeitliche Mittelung der Stärkefluktuationen erfolgen, um zuverlässige Teiltonamplituden und damit das zeitlich stabile Klangspektrum der Einzelstimmen zu bestimmen. Auch wenn dieses Verfahren grundsätzlich fehlerbehaftet ist, so ist das klangliche Ergebnis der Resynthese vom Original nicht unterscheidbar und die »Analyse durch Resynthese« als erfolgreich anzusehen.

Erstellung einer »Spielpartitur«

Um eine Spielpartitur zu erstellen, müssen neben der Angabe der Tonhöhenkontur – d.h. die zu spielende Taste und Registereinstellung, Vibrato-Setting und mikrotonale Tonhöhenveränderung – und des zeitlichen Lautstärkeverlaufs vor allem die Spektren der Einzelstimmen einer Filterkombination der Ondiola zugeordnet werden. Dazu muss ein Modell für die Klangerzeugung und Klangfarbengestaltung des Instruments vorausgesetzt werden. Bei der Ondiola besteht das Modell einer subtraktiven Klangsynthese vereinfacht aus einem Tongenerator mit einer veränderlichen Grundfrequenz und einem fixierten obertonreichen Spektrum, das durch die Filter klanglich verändert wird. Durch den konkreten Aufbau der Ondiola mit Röhren und mehreren Spulenelementen verhält sich das Instrument stark nichtlinear. Das bedeutet, dass Filterkombinationen nicht einfach durch die Addition der Effekte der Einzelfilter beschrieben werden können und dass bei gegebener Filtereinstellung das Klangspektrum darüber hinaus stark von der Lautstärke abhängig ist.[14] So zeigt Abbildung 3 die relativen Spektren einer Klangeinstellung bei drei verschiedenen Dynamikstufen. Die überproportionale Zunahme hoher Teiltöne mit größerer Lautstärke – ein Phänomen, das auch bei den meisten akustischen Instrumenten auftritt – ist klar ersichtlich.

14 Unter der Annahme, dass das nichtlineare Verhalten der Ondiola weniger in der Klangerzeugung und Filterung, sondern vor allem im Endverstärker und Lautsprecher auftritt, hätte ein relativ einfaches Modell nach Wiener-Hammerstein ausgereicht, um das Instrument genau nachzubilden. Allerdings musste diese Hypothese auf Basis der genaueren Klanganalyse verworfen werden. Vgl. Vesa Välimäki, Jyri Pakarinen, Cumhur Erkut und Matti Karjalainen, *Discrete-time modelling of musical instruments*, in: *Reports on Progress in Physics*, Vol. 69, No. 1, 2006, S. 1–78.

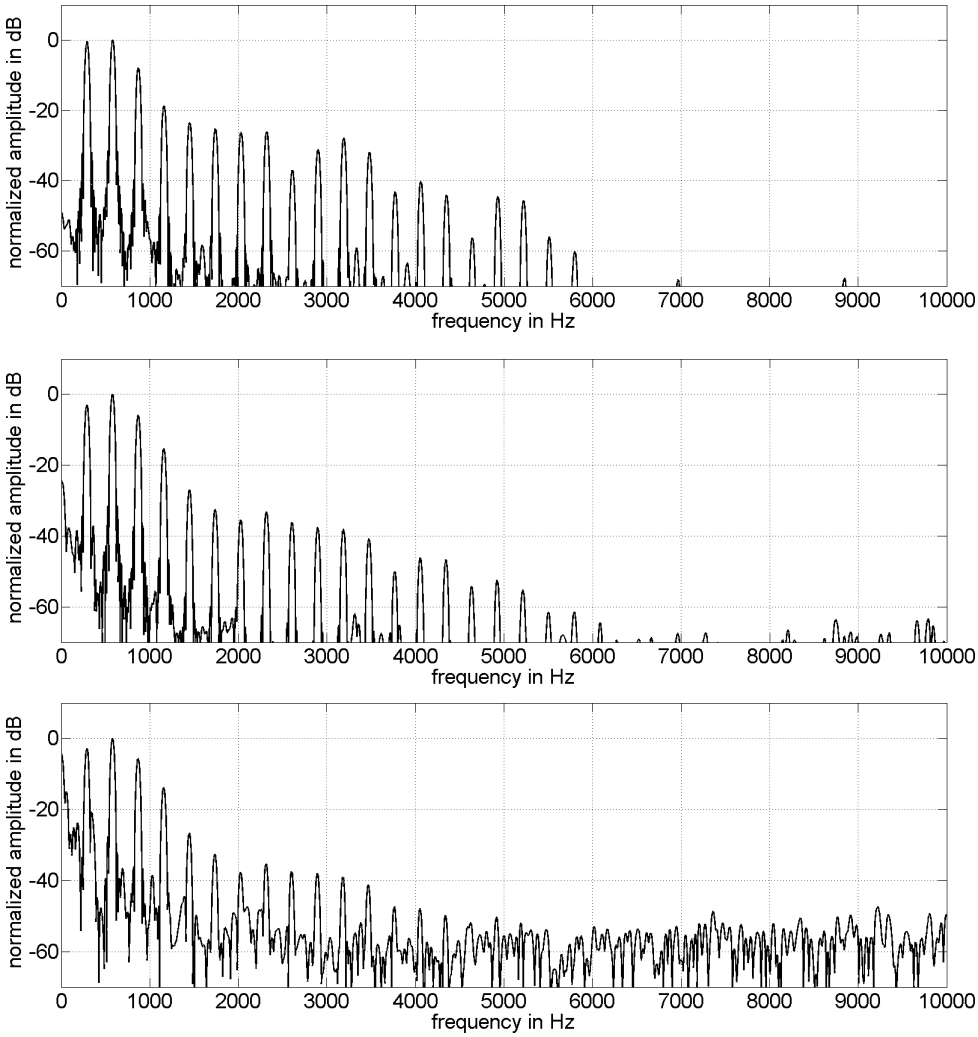


Abb. 3: Relative Spektren einer Klangeinstellung bei drei verschiedenen Dynamikstufen

Ein genaues nichtlineares Modell der Ondiola könnte zwar – mit beträchtlichem Aufwand – durch eine detaillierte Analyse des elektronischen Schaltplans entwickelt werden. Allerdings liegen dazu keine zuverlässigen Dokumente vor, da die Instrumente in verschiedenen Varianten gebaut wurden und Scelsis Ondiolas keiner Variante eindeutig zugeordnet werden konnten. Alternativ hätte der Aufbau von Scelsis Instrumenten exakt rekonstruiert werden müssen, was den Rahmen des Projekts gesprengt hätte.

Wir haben daher ein Black-Box-Modell verwendet, das sich nicht um den inneren Aufbau des Instruments kümmert und subtraktive Klangsynthese mit linearem Verhalten voraussetzt. Die Filtereigenschaften wurden aus Klangaufnahmen entnommen, die für verschiedene Register sowohl an Scelsis Ondiola A

mit 14 Einzelfiltern und 91 Kombinationen aus zwei Filtern als auch an einer Clavioline des Klangforum Wien mit 10 Einzelfiltern bei jeweils mittlerer Lautstärke durchgeführt wurden. Darüber hinaus konnten die Vibratoeigenschaften der Instrumente ermittelt werden.[15] Aus den Ergebnissen der Klanganalysen der Clavioline wurde eine »virtuelle Clavioline« als Echtzeit-Software entwickelt und die wahrscheinlichsten Filtereinstellungen für die Ondiola-Einzelstimmen gefunden, wobei einschränkend angemerkt werden muss, dass keine volle Vermessung des Referenzinstruments mit allen Filtereinstellungen und Registern vorgenommen wurde und darüber hinaus klangliche Unterschiede zwischen Scelsis Ondiolen und der Clavioline auftreten.

Eine offene Frage bildet die Herstellung der Glissandi, die auf den Ondiola-Bändern häufig zu finden sind. Diese können entweder mit dem Stimmungsregler der Ondiola oder durch Abbremsen der Tonbandmaschine bei der Wiedergabe und Überspielung vorher aufgenommener Stimmen erzeugt werden. Im zweiten Fall würden alle vom gebremsten Tonband abgespielten Stimmen eine ähnliche makroskopische Tonhöhenkontur aufweisen. Würden diese Stimmen von einem Instrument mit fixierten Tonhöhen (z. B. einem Klavier) stammen oder ausreichend starkes Netzbrummen[16] auf den Bändern zu finden sein, könnte durch einen parallelen Glissandoverlauf mehrerer Stimmen bzw. des Netzbrummens auf eine Manipulation des Tonbandes geschlossen werden.[17] Da die Ondiola aber selbst zu Glissandi fähig ist und Scelsi diese auch häufig verwendet hat, sind parallele Tonhöhenverläufe mehrerer Stimmen kaum zu erwarten und waren in den von uns analysierten Beispielen ebenso wenig zu finden wie Veränderungen der Frequenz des Netzbrummens. Als Fazit kann festgehalten werden, dass die Glissandi mit höchster Wahrscheinlichkeit ausschließlich mit der Ondiola erzeugt wurden.

15 Die Ondiola verfügt über drei Vibratogeschwindigkeiten mit 3,0 Hz, 3,7 Hz und 4,3 Hz in zwei Stärken mit einem Vibratoambitus von 1,6% und 4,6% der Grundfrequenz. Die Clavioline weist denselben Ambitus, jedoch höhere Vibratogeschwindigkeit auf (in der kleinen Stufe 4,6 Hz, 5,7 Hz und 6,6 Hz, in der großen 5,1 Hz, 6,2 Hz und 7,1 Hz). Mit dem Vibrato verbunden ist bei beiden Instrumenten ein Amplitudentremolo mit rund 4,5% in der kleinen Stufe bzw. 7% in der großen.

16 In der akustischen Forensik können Datum und Zeitpunkt, zu dem eine Aufnahme entstanden ist, anhand der Schwankungen der Netzfrequenz identifiziert werden (Catalin Grigoras, *Digital audio recording analysis: the Electric Network Frequency (ENF) Criterion*, in: *International Journal of Speech Language and the Law*, Vol. 12, No. 1, 2005, S. 63–76). Diese Schwankungen werden seit rund zehn Jahren von den Netzbetreibern als Langzeitverläufe aufgezeichnet und Ermittlungsbehörden zur Verfügung gestellt. Für Scelsis Zeit liegen diese Daten leider nicht vor.

17 Ein weiteres Indiz für gebremste Tonbandmaschinen wäre das glissandierende Spektrum des Bandrauschens. Da jedoch bei jedem Überspielvorgang zusätzliches Rauschen des aufnehmenden Tonbandgeräts hinzukommt und dieses die vorigen Rauschanteile zum Großteil verdeckt, wäre ein solches Glissando wahrscheinlich nur detektierbar, wenn die zuspielende Bandmaschine bei der letzten Überspielung in ihrer Abspielgeschwindigkeit verändert worden wäre.

Bei mehrstimmigen Ondiola-Aufnahmen stellt sich die Frage, in welcher Reihenfolge Giacinto Scelsi die einzelnen Stimmen gespielt hat. Am konkreten Beispiel der oben dargestellten vierstimmigen Passage ergeben sich 24 mögliche Reihenfolgen der Einspielung, wenn man von der Annahme ausgeht, dass jede Stimme einzeln realisiert wurde.[18] Um allein aus den erhaltenen Tonbandaufnahmen auf die Produktionsabfolge zu schließen, können zuerst einige plausible Einschränkungen gemacht werden. So ist wohl grundsätzlich anzunehmen, dass Scelsi eine Stimme, die erst im Verlauf einer musikalischen Passage einsetzt, zu bereits vorhandenen erklingenden Stimmen dazu gespielt hat. Das heißt: zeitlich später einsetzende Stimmen entstammen einer jüngeren Schicht. Durch die Verwendung von Mikrophonen für das Overdubbing wird das Hintergrundgeräusch, das mit einer neu gespielten, später einsetzenden Stimme hinzukommt, schon von Beginn der Aufnahme an vorhanden sein, auch wenn die neue Stimme zu diesem Zeitpunkt noch schweigt. Daraus folgt, dass das Hintergrundgeräusch mehr oder weniger stationär über den Verlauf eines gesamten Tonbands vorhanden ist und aus diesem daher keine Aussagen über den Schichtungsablauf getroffen werden können.

Auf die Anzahl der unabhängig aufgenommenen Schichten, nicht jedoch auf die konkrete Reihenfolge der Stimmen kann theoretisch aus den Eigenschaften des Netzbrummens geschlossen werden. Wenn die Netzfrequenz stärkeren Schwankungen unterlegen wäre, fänden sich nach dem wiederholten Prozess von Aufnahme und Wiedergabe verschiedene Netzsignaturen auf dem fertigen Band. Das mehrfach überlagerte Netzbrummen läge in einem engen Frequenzbereich um 45 Hz und zeigte ein komplexes Schwebungsverhalten, aus dem – rein hypothetisch – die Anzahl der Aufnahmevorgänge bestimmt werden könnte.[19] Die uns vorliegenden Klangbeispiele zeigten jedoch eine weitestgehend stabile Netzkomponente, sodass dieser Analyseweg verschlossen blieb.

Anders verhält es sich mit der Tonhöhenkontur der Ondiola-Stimmen. Selbst für Passagen, die perzeptiv eine konstante Tonhöhe aufweisen, konnten in einer hochauflösenden Grundfrequenzanalyse kleine nicht-periodische Tonhöhenschwankungen mit Änderungsraten zwischen 0,5 Hz und 2 Hz gefunden werden, die daher nicht vom Vibrato der Ondiola stammen konnten, sondern offensichtlich von den Gleichlaufschwankungen der Tonbandmaschinen verursacht wurden. Setzt man die feinen Tonhöhenschwankungen für verschiedene Stimmen miteinander in Beziehung, zeigt sich, dass immer zwei Stimmen sehr ähnliche Kon-

18 Es wäre auch denkbar, dass Scelsi zum Teil zwei Stimmen gleichzeitig auf den beiden Ondiolen gespielt hat, die ihm zur Verfügung standen. Unter dieser Annahme gäbe es noch 42 weitere mögliche Stimmkombinationen und -reihenfolgen.

19 Bei vier Netzsignaturen wäre von Einzelaufnahmen der Stimmen (1-1-1-1) auszugehen, bei drei Komponenten von den Konfigurationen 2-1-1 oder 1-2-1 oder 1-1-2 und bei zwei Netzspuren von der Konfiguration: 2 plus 2 Stimmen.

turverläufe im genannten Frequenzbereich aufweisen, sich aber von anderen Stimmen unterscheiden. Das bedeutet, dass im Produktionsprozess zuerst diese beiden Stimmen aufgenommen wurden und bei weiteren Überspielungen jeweils gemeinsam denselben Gleichlaufschwankungen unterlagen. Die mikroskopischen Tonhöhenschwankungen der einzelnen Stimmen sind daher – obwohl nicht hörbar – ein akustischer Fingerabdruck des durchlaufenen Aufnahme- und Wiedergabeprozesses und damit Indikator für die Anzahl und Abfolge der Überspielvorgänge. Durch die paarweise Bestimmung der Kovarianz[20] der Tonhöhenschwankungen im Bereich von 0,5 Hz bis 2 Hz können daher Hypothesen über diese Abfolge getroffen werden. Unser Beispiel ergab, dass zwei Stimmen mit konstanter Tonhöhe im Abstand einer gespreizten Oktave die höchste Kovarianz der Tonhöhenkontur aufwiesen und wahrscheinlich sogar gleichzeitig auf zwei Ondiolen gespielt und aufgenommen wurden. Die beiden anderen Stimmen wurden später gespielt, wobei die Kovarianzunterschiede zu den beiden ersten Stimmen nicht groß genug sind, um eine belastbare Aussage treffen zu können, welche als vorletzte und welche als letzte gespielt wurde.

Zusammenfassung

Ziel unserer Untersuchungen war es, die Möglichkeiten und Grenzen der Anwendbarkeit ingenieurwissenschaftlicher Methoden und Werkzeuge für die Analyse der Ondiola-Bänder von Giacinto Scelsi auszuloten. Es konnte gezeigt werden, dass Scelsis Aufnahmen trotz geringer Klangqualität und starker Störgeräusche computergestützt – aber nicht voll automatisiert – transkribiert und plausible Resyntheseparameter für eine virtuelle Ondiola gefunden werden können. Für die Rekonstruktion von Scelsis Arbeitsprozessen – also der konkreten Abfolge, in der die einzelnen Stimmen eingespielt wurden – konnte mit der paarweisen Kovarianz zwischen den Tonhöhenkonturen ein *Proof-of-Concept* erbracht werden, dessen Zuverlässigkeit allerdings erst in weiteren Forschungsarbeiten untersucht werden muss.

20 Die Kovarianz ist – vergleichbar mit der Korrelation – ein mathematisches Maß für die Ähnlichkeit von zwei Signalen, in diesem Fall von Tonhöhenkonturen der Ondiola-Stimmen.

Fläche, Textur, Pasticcio

Giacinto Scelsis Tonbandkompositionen

von Friedrich Jaecker

Scelsi benutzte »die Ondiola […], aber […] auch das Klavier und merkwürdige Instrumente jeder Art […], aber – Achtung, Achtung! – er benutzte die *Revox* und Fragmente anderer Tonbänder, auf denen schon Klänge aufgenommen waren, die noch nicht benutzt oder sogar schon für andere Stücke benutzt waren! Aber indem er die Geschwindigkeit des Bands wechselte, Hall oder andere Effekte einfügte […], überlagernd, verschiebend, mischend … so kam ein neues Band heraus, oft voll von Geräuschen (Geraschel, Geklapper, Störgeräusche), die die endgültige Aufnahme beträchtlich beeinflussten. Diese ›Effekte‹ mussten unbedingt transkribiert werden, und auch sie mussten je nach der Klangfarbe diesem oder jenem Instrument zugewiesen sein.«[1] So beschreibt Riccardo Filippini, ein Mitarbeiter Giacinto Scelsis, dessen Arbeitsweise und bezeichnet ein aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetztes Tonband als »Pasticcio«.

Giacinto Scelsi hat ab 1952 (wenn man seiner Datierung der Partituren folgen mag) sein Klavierspiel mit einem Tonbandgerät aufgenommen. Ab 1954 entstanden Werke, die auf Aufnahmen einer Ondiola beruhen (allein im genannten Jahr *Preghiera per un'ombra* für Klarinette in B, *Pwyll* für Flöte, *Divertimento Nr. 2* für Violine, *Tre studi* für Klarinette in Es und *Yamaon* für Bassstimme und fünf Instrumente). Für das Jahr 1957 ist der Erwerb einer zweiten Ondiola dokumentiert.[2] Der in jenem Jahr entstandene erste Satz von *Manto* für Viola beruht möglicherweise auf dem gleichzeitigen Spiel auf zwei Instrumenten.[3] Aber schon bald begann Scelsi, mit zwei Tonbandgeräten mehrere Aufnahmen übereinanderzuschichten. Er spielte erst eine Linie und nahm diese mit dem ersten Gerät auf, ließ dann das Tonband ablaufen, spielte eine zweite Linie dazu und nahm beides zusammen mit dem zweiten Gerät auf. Durch Ausschalten des Löschkopfs kann man auch mit nur einem Tonbandgerät Überspielungen erzeugen. Scelsis Grundig-Geräte besitzen

1 E-Mail Riccardo Filippinis an den Autor vom 15. Februar 2004. Vgl. auch Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* 104, 2005, S. 34.

2 Elisabetta Piras, Mario Baroni, Gianni Zanarini, *Improvvisazioni di Giacinto Scelsi: il caso problematico dell'ondiola*, in: *i suoni, le onde … Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, 19/20, 2007–2008, S. 4.

3 Tonband NMGS0131-91, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0.43–5.30, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

Abb. 1: Zwei Tonbandgeräte Scelsis: links das Grundig TM 819 Record (produziert 1954, in einen Musikschrank integriert), rechts die Revox G36 (produziert 1963–1967)

eine solche Übersprechtaste, und die Revox G36 ermöglicht neben Spur-zu-Spur-Überspielungen, Duo- und Multiplay auch Echo-Effekte ohne Zusatzgeräte.

Eines der ersten – und auch eines der komplexesten – der so entstandenen Werke ist das Orchesterstück *Hymnos* (1963). Das Orchester ist in zwei ähnlich besetzte Gruppen geteilt, in der Mitte der Partitur sind Schlagzeug und Orgel platziert. Jede Orchestergruppe spielt Klänge, die aus mehreren Tönen bestehen und die meistens lange liegen. Eine der klanglich dichtesten Stellen verzeichnet die Partitur zu Beginn von T. 28, wo in der Orchestergruppe A zehn verschiedene Töne notiert sind.

Abb. 2: Giacinto Scelsi, *Hymnos*, T. 28/1, Klangaufbau der Orchestergruppe A

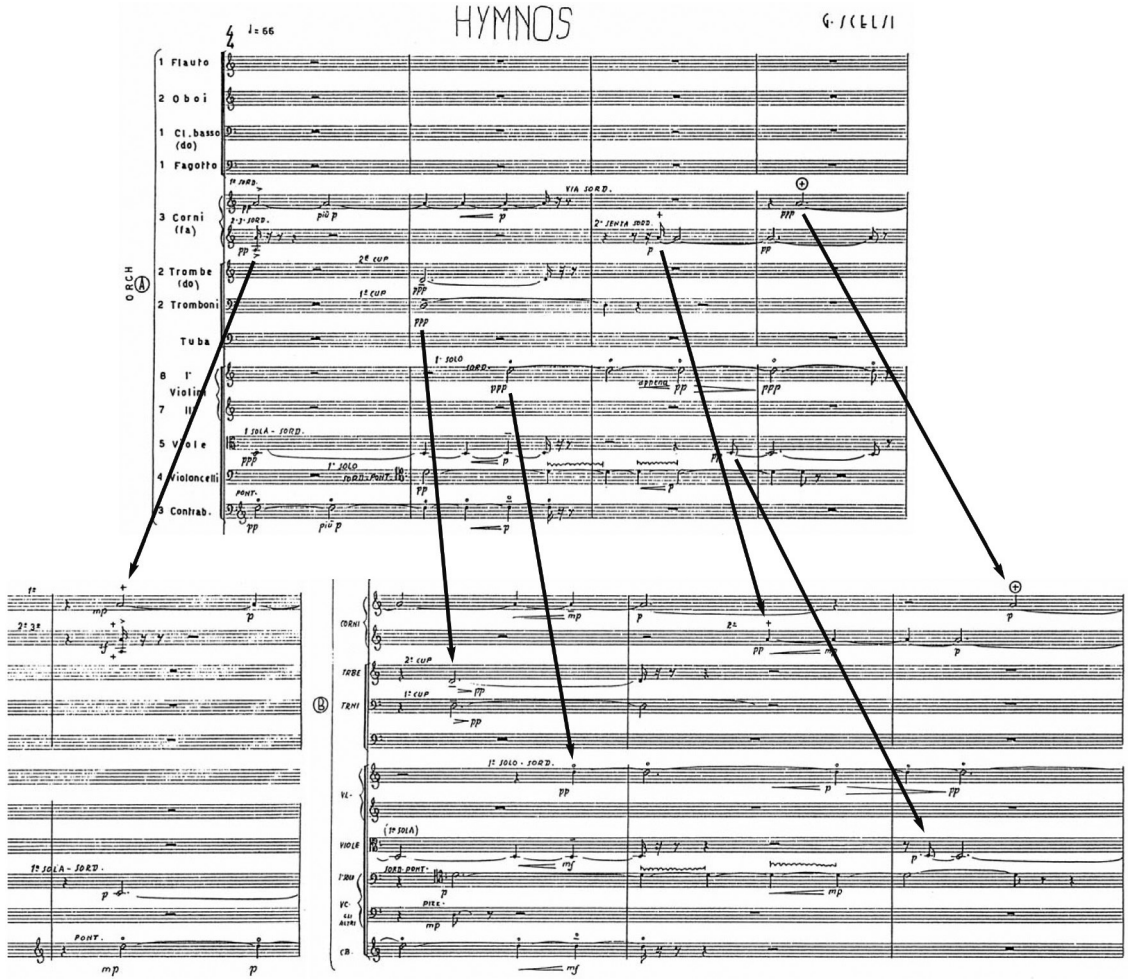
Auch wenn in Scelsis Aufnahme einige Oktavierungen nur mit viel Phantasie wahrnehmbar sind, ist der hörbare Klang doch so dicht, dass zu seiner elektroakustischen Realisierung eine ganze Reihe von Arbeitsgängen nötig gewesen sein muss.

In der Partitur von *Hymnos* finden wir aber nicht nur die Schichtung von Linien zu Klangflächen, sondern auch ein konstruktives Verfahren, das als Tonsatzverfahren traditionell, in seiner elektroakustischen Realisierung jedoch neuartig ist. Im ersten Formteil des Stücks bilden die beiden Orchestergruppen einen Kanon im Abstand von 6 Takten und einer Viertelnote. In Abbildung 3 sieht man oben die Takte 1–4 des Orchesters A und unten die Takte 7–10 des Orchesters B. Die Pfeile zeigen die Korrespondenzen zwischen den beiden Orchestergruppen an.

Auf Scelsis Tonband ist zunächst nur eine Schicht zu hören, die in der Partitur als Orchestergruppe A bezeichnet ist.[4] Unmittelbar danach befindet sich aber noch

4 NMGS0079-591, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 30.47–33.48, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

Abb. 3: Giacinto Scelsi, Partitur *Hymnos*, T. 1–4 (oben) bzw. 7–10 (unten)
(© 1983 by Salabert, Paris)



eine weitere Aufnahme, in der Scelsi *Hymnos* als komplettes Werk einschließlich des Kanons klanglich realisiert hat.[5] Hört man den ersten Formteil von *Hymnos* (T. 1–56) in der vollständigen Version, kann man nach etwa 19 Sekunden sogar den »Klick« hören, mit dem Scelsi das zweite Tonbandgerät startet.

Wir können demnach drei Phasen der Werkgenese unterscheiden:

1. die Einspielung einzelner Linien,
2. die Kombination der einzelnen Linien zu statischen oder fluktuierenden Klangflächen sowie
3. deren kanonische Überlagerung.

Dieses Verfahren entspricht exakt dem Begriff von »Komposition«, wie ihn auch Scelsi verstanden, für sich selbst aber stets zurückgewiesen hat: »Komponieren heißt: Etwas mit etwas anderem zusammenfügen, ›com-ponere‹, das tue ich nicht.«[6]

Als weiteres Beispiel für ein Werk mit dichten, vielschichtigen Klangflächen wäre vor allem das Violinkonzert *Anahit* (1965) zu nennen. Klangtexturen von großer Raffinesse und Effektivität findet man vor allem in den von Vieri Tosatti entwickelten Partituren von *Konx-Om-Pax* (1968) und dem Schwesterwerk *Pfhat* (1974), beide für Chor, Orchester und Orgel.[7] Von der Analyse nicht zu trennen sind die Fragen, die sich aus dem Zusammenwirken der beiden Maestri ergeben. Die Aufmerksamkeit soll hier aber dem Klangmaterial gelten, wie es auf Scelsis Tonbandaufnahmen zu hören ist. Während dieses in *Hymnos* ausschließlich aus Ondiola-Tönen besteht, sind die Klangquellen in *Uaxuctum* für Chor, Orchester und Ondes Martenot (1966) vielfältiger. Im dritten Satz beispielsweise scheint es sich zunächst um die Klänge eines Klaviers zu handeln, dann hört man ein Blechbläserensemble, etwa im Stil eines Edgard Varèse. Schließlich fühlt man sich an elektronische Klänge erinnert, wie sie in den 1960er-Jahren üblich waren. Dieses Klangmaterial wird durch zahlreiche Crescendi und Diminuendi, durch exzessives Fade-in und Fade-out überformt.[8] Auf diese Weise wird eine dramatisch auf-

5 NMGS0079-591, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 34.10–37.37, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

6 *»Ich bin kein Komponist«. Gespräch mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier*, in: Giacinto Scelsi, *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, S. 715.

7 Eine detaillierte Analyse von *Konx-Om-Pax* findet man in: Johannes Menke, *Pax – Analyse bei Giacinto Scelsi: Tre canti sacri und Konx-Om-Pax*, Hofheim: Wolke 2004, S. 124–239.

8 Erst einige Zeit nach dem Vortrag ist es gelungen, die Herkunft der verwendeten Klänge zu entschlüsseln. Scelsi hat sie tatsächlich einem Werk von Edgard Varèse entnommen, nämlich *Déserts* für 15 Instrumente, Schlagzeug und Tonbandeinspielung (1950–54). Die Tonbandaufnahme von *Déserts* hat Scelsi offensichtlich mit 19 cm/sec aufgenommen und mit 4,75 cm/sec abgespielt und dann vier kurze Ausschnitte aus dem ersten Orchesterteil und der ersten elektronischen Interpolation frei aneinandergefügt. Der Charakter von Varèses Werk wird durch die vierfache Verlangsamung und den um zwei Oktaven tieferen

geladene Atmosphäre erzeugt, die einen geradezu erzählerischen Duktus entfaltet, der bis ins Hörspielhafte reicht. So meint man zum Beispiel, im Schlussteil entfernte Detonationen zu hören.[9] Dass Assoziationen von Gewalt und Zerstörung nicht völlig aus der Luft gegriffen sind, belegt der Untertitel, den Scelsi diesem Werk gab: »La Légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses» (»Die Legende der Stadt der Maya, die aus religiösen Gründen von ihnen selbst zerstört wurde«).

Ganz andere Klangquellen verwendet Scelsi bei den *Quattro Incantesimi* für Chor und Orchester, die erst posthum uraufgeführt worden sind.[10] Die Grundlage dieses Werks bilden die *Cinque Incantesimi* für Klavier aus dem Jahr 1953, die auf Klavierimprovisationen beruhen. Um 1973 ließ Scelsi vier Sätze davon für Chor, Bläser, Schlagzeug und Klavier bearbeiten. Die Partitur wurde größtenteils von Vieri Tosatti verfasst, dessen Schüler, der schon erwähnte Riccardo Filippini, arbeitete an dem Projekt mit. Eine Besonderheit der Instrumentierung besteht darin, dass zum Chor und Orchester mehrere Instrumente hinzutreten, die vom Orchester getrennt postiert und verstärkt werden sollen. Im dritten Satz sind dies zuerst eine Piccolo-Trompete, dann eine Tuba und metallene Schlaginstrumente. Die Klangschicht dieser »Ferninstrumente« findet aber keine Grundlage in den Noten des Klavierwerks. Scelsis elektroakustische Vorlage besteht aus einer Zweispur-Aufnahme: Die erste Spur beinhaltet Scelsis eigene Klavierimprovisation, die zweite dagegen eine Klangquelle ganz besonderer Art.[11]

Es handelt sich um eine Aufnahme tibetischer Ritualmusik, einer Neujahrszeremonie mit dem Einzug der zwölf Tänzer, die einer Schallplatte mit dem Titel *Musique Tibétaine du Sikkim* entnommen ist.[12] Sie wurde 1955 von Serge Bourguignon und Victor Borlandelli in Sikkim gemacht und 1956 in

Abb. 4: Schallplatte *Musique Tibétaine du Sikkim*

Klang naturgemäß stark verändert; die Manipulationen am Lautstärkeregler tun ein übriges, um den Klangeindruck noch weiter zu verfremden.

9 NMGS0097-558, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 16.46–19.31, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

10 Die *Quattro Incantesimi* wurden am 23. Mai 2012 im Rahmen der Wittener Tage für neue Kammermusik uraufgeführt. Die Ausführenden waren das WDR-Sinfonieorchester und der WDR-Rundfunkchor Köln, die Leitung hatte Rupert Huber. Eine ausführliche Darstellung des Werks findet man in: Friedrich Jaecker, *»Wild und schrill«. Zu Giacinto Scelsis »Incantesimi«*, in: *MusikTexte* 139, 2013, S. 64–67.

11 NMGS0165-067, Riv@19_01.L-56.mp3 + Riv@19_01.R-56.mp3, 3.35–4.48, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

12 Inventarverzeichnis Nr. 67, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

der *Collection Musée de l'Homme* des Labels disques vogue veröffentlicht. Diese klingt hier viel dumpfer und tiefer als auf Scelsis Tonband. Scelsi hat die Platte offensichtlich nicht in der vorgesehenen Geschwindigkeit von 33 1/3 U/min abgespielt, sondern mit 78 U/min. Nach einem Timestretching im Verhältnis von 33 1/3 zu 78 stimmt die Aufnahme mit derjenigen Scelsis exakt überein.[13]

Als letztes Beispiel soll Giacinto Scelsis *Funerale d'Achille* für vier Schlagzeuger betrachtet werden. Das 1962 verfasste Werk gehört zu einem dreiteiligen Zyklus mit dem Titel *I Riti* und wurde 1979 im Verlag Schirmer unter dem Titel *I Riti: Ritual March. The Funeral of Achilles* veröffentlicht. Es handelt sich um eine sehr sparsame Musik, deren Elemente mit kleinen Veränderungen ständig wiederholt werden. Es lassen sich fünf Teile unterscheiden:

A T. 1–18: Ein Abschnitt von drei Takten Länge wird mit kleinen Veränderungen insgesamt sechs Mal gespielt.
A T. 19–35: Wiederholung von A, der sechste Durchgang ist verkürzt.
B T. 35–47: Vier Durchgänge von ebenfalls drei Takten.
A' T. 46–63: Wiederholung von Teil A, erster Durchgang (formal noch zu Teil B gehörig) ohne den ersten Takt.
Coda T. 64–66: Wie der sechste Durchgang, nur mit kleinen Modifikationen.[14]

In der Originalaufnahme Scelsis hört man nach T. 18 und in T. 35 sehr deutliche »Schnitte«, während diejenigen in T. 46 und nach T. 63 kaum merklich sind. Auf einem anderen Tonband aus dem Scelsi-Archiv befindet sich der Konzertmitschnitt eines unbekannten Stücks von etwa dreizehn Minuten Länge.[15] Zu Beginn hört man eine Soloflöte mit Schlagzeugbegleitung, dann treten im weiteren Verlauf des Stücks weitere Flöten, andere Bläser und Streicher hinzu. Nach einem Viertel bzw. einem Drittel des Stücks gibt es jeweils längere Passagen für das Schlagzeugensemble.

Die Soloflöte spielt zu Beginn und nach der zweiten Schlagzeug-Passage die gleiche Zwölftonreihe. Auch das Holzbläserquartett beruht anscheinend auf dodekaphonen Verfahren, die auf eine späte Rezeption der Errungenschaften Schönbergs und Weberns schließen lassen. Auf der anderen Seite erwecken die Schlagzeug-Passagen, vor allem der Beginn der ersten, einen gewissen rituellen Eindruck. Vermutlich handelt es sich hier um Musik, in der Zwölftontechnik mit asiatischen Traditionen verbunden wird. Bestrebungen solcher Art bildeten bis in

13 Diese Tatsache wurde in dem in Anm. 10 erwähnten Aufsatz noch nicht berücksichtigt.

14 NMGS0072-521, Riv@19_01.L-56.mp3, 2.15–4.32, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

15 NMGS0143-637, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 0.22–13.24, Archivio storico der Fondazione Isabella Scelsi, Rom.

die 1960er-Jahre hinein eine wichtige Strömung innerhalb der zeitgenössischen Musik Japans.[16]

Abbildung 5 zeigt, welche Teile Scelsi dem Stück entnommen und in welcher Reihenfolge er sie aneinandergefügt hat. Das unkonventionelle Montageverfahren steht in denkbar größtem Gegensatz zu der akademisch anmutenden dreiteiligen Form. Diese erschließt sich allerdings eher der Analyse als dem Hören, weil das Material der A-Teile und des mittleren B-Teils sich nur minimal unterscheiden.

Was soll man nun von dem Verfahren Scelsis halten, aus Aufnahmen ethnologischer Musik und sogar aus solchen von Werken anderer Komponisten Ausschnitte zu entnehmen, sie zu montieren und gegebenenfalls weiteren Manipulationen zu unterziehen? Es dürfte der Klarheit dienen, die künstlerische von der moralischen Beurteilung zu trennen. Während die interpretatorische Bewährungsprobe für die *Quattro Incantesimi* noch aussteht,[17] kann man sowohl den dritten Satz von *Uaxuctum* als auch das *Funerale d'Achille* als durchaus beachtliche Werke ansehen. Den Zugriff Scelsis auf die künstlerischen Hervorbringungen anderer Völker oder Komponisten wird man entweder als schrankenlose Experimentierlust bewundern oder als ungenierte Aneignung fremden Eigentums verdammen. Welcher Sichtweise auch immer man sich anschließen mag: Dem ohnehin schon schillernden Bild Scelsis wird durch die Entdeckung seiner archaischen Sampling-Technik eine weitere Facette hinzugefügt.

Der Untertitel meines Beitrags, in dem von Giacinto Scelsis »Tonbandkompositionen« die Rede ist, beinhaltet eine Provokation im zweifachen Sinne. Zwar wollte Scelsi den Begriff der Komposition auf seine Handlungsweise nicht angewendet wissen, doch zeigt die Analyse der Tonbänder und Partituren, dass es sich bei vielen Werken dennoch um Kompositionen handelt, genauer gesagt um Kompositionen im elektroakustischen Medium. Als »kompositorisches« Element kann man bereits das Verfahren ansehen, durch die Verwendung zweier Tonbandgeräte Teile der Improvisationsaufnahmen zu eliminieren oder andere Teile an ihre Stelle zu setzen. Diese »Schnitttechnik« praktiziert Scelsi schon in der *Suite Nr. 9* für Klavier aus dem Jahr 1953, und er wird sie bis zu seinem letzten Klavierwerk *Aitsi* aus dem Jahr 1974 beibehalten. Seit langem ist ein anderes Konstruktionsverfahren Scelsis bekannt, nämlich Sätze oder Abschnitte von Sätzen von der Mitte an zurücklaufen zu lassen. Wolfgang Thein hat mehrere dieser

16 Auch in diesem Fall konnte erst nach dem Vortrag das unbekannte Stück identifiziert werden. Es handelt sich um das Orchesterwerk *Sa-Mai* des japanischen Komponisten Yoritsune Matsudaira (1907–2001). Das 1958 entstandene fünfsätzige Werk verbindet Elemente des Gagaku, der traditionellen höfischen Musik Japans, mit dodekaphonen und seriellen Verfahren. Scelsi entnahm die Schlagzeug-Passagen dem mit *Preludio* überschriebenen zweiten Satz. *Sa-Mai* wurde am 15. Juni 1959 im Rahmen des dreiunddreißigsten IGNM-Festivals in Rom uraufgeführt. Es spielte das Rundfunk-Kammerorchester Neapel unter der Leitung von Michael Gielen.

17 Die Uraufführung krankte an der mangelhaften akustischen Präsenz der Ferninstrumente im dritten Satz.

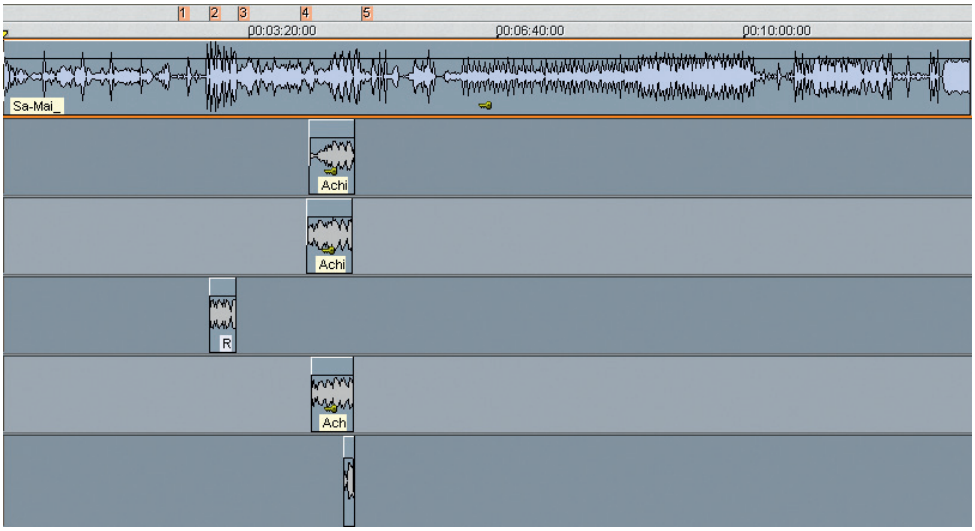


Abb. 5: Die obere Zeile des Bildschirmfotos zeigt den Amplitudenverlauf von Matsudairas Stück *Sa-Mai*, die anderen Zeilen entsprechen den fünf Bandabschnitten bzw. Formteilen.

Palindrome gefunden: *Dithome* für Violoncello (1957), den dritten und fünften Satz des *2. Streichquartetts* (1959), den ersten und vierten Satz von *Chukrum* für Streichorchester (1963), den zweiten Satz von *Ygghur* für Violoncello (1965) sowie *Il allait seul* für Violoncello (1974).[18] Im *3. Streichquartett* (1963) bildet der vierte Satz als Ganzes den Krebs des zweiten. Die Reihe lässt sich durch den zweiten Satz der *Tre pezzi* für Saxophon (1956), den dritten Satz von *I presagi* für 11 Spieler (1958), *Anagamin* für 11 bzw. 12 Streicher (1965), den zweiten Satz von *Manto* für Viola (1966 oder 1967), *Dharana* für Violoncello und Kontrabass (1975) und wahrscheinlich noch zahlreiche andere Werke ergänzen. Darüber hinaus wurde gezeigt, wie Scelsi die Klangflächen von orchestralen und kammermusikalischen Werken in mehreren Schritten zusammengesetzt hat. Schließlich sei an die kanonischen Montagen wie im erwähnten Orchesterwerk *Hymnos* (1963) oder in *Sauh III et IV* für vier Frauenstimmen (1973) erinnert. Scelsi hat diese Konstrukte in fast allen genannten Fällen nicht nur konzipiert, sondern auch als Tonbandaufnahme realisiert: Er komponierte sie mit elektroakustischen Mitteln.

Die zweite Provokation bezieht sich auf den Begriff der *Tonband*-Komposition und damit auf die Frage, welche Bedeutung wir der Bandaufnahme im Verhältnis zu der darauf beruhenden traditionell notierten Partitur oder zu deren klingender Realisierung beimessen. In seine eigenen Werklisten hat Scelsi die Titel von Partituren aufgenommen und keine Tonaufnahmen. Warum er letztere offenbar nur

18 Wolfgang Thein, *Botschaft und Konstruktion – nichtimprovisierte Momente in der Musik Giacinto Scelsis*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons. Symposion »Giacinto Scelsi« Hamburg 1992*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke 1993, S. 51–68.

als Etappe auf dem Weg zur Partitur angesehen hat, bleibt eine offene Frage. Nur in einem einzigen Fall, dem Ensemblestück *Pranam I*, hat Scelsi eine Tonbandaufnahme als Zuspielband in ein Werk integriert – und eben diese Aufnahme hat er allem Anschein nach nicht selbst hergestellt. Darüber, was uns die Tonbandaufnahmen bedeuten, lässt sich trefflich streiten: Diese Frage ist ebenso interessant wie unlösbar. Ich für meine Person würde vielen Aufnahmen durchaus einen eigenen ästhetischen Wert zusprechen. Zweifellos aber handelt es sich bei diesen um Dokumente, ohne die der Entstehungsprozess der Werke im Dunkeln bleiben muss. Gerade im Falle Scelsis aber sind die Biographie und Vorstellungswelt des Autors, die Werkgenese und das Werk selbst so eng miteinander verbunden, dass man das eine ohne das andere nicht verstehen und würdigen kann. Ohne einen angemessenen Zugang zu den Tondokumenten wird es bei einer einseitigen und oberflächlichen Perspektive bleiben, mit der sich niemand zufrieden geben sollte, dem Giacinto Scelsis Œuvre am Herzen liegt.

Neue Perspektiven

Der Dialog zweier freier Geister: Pelzel meets Scelsi

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

von Frank Hilberg

Michael Pelzel, der 1978 in Rapperswil geborene Schweizer Komponist, hat wie alle anderen Komponisten des *Scelsi-Revisited*-Projekts drei Tonbänder aus dem Nachlass von Giacinto Scelsi erhalten;[1] verbunden war dies mit der Bitte, sich kompositorisch zu diesen zu verhalten und ein Stück für Ensemble dazu oder darüber oder damit zu schreiben.

Um es vorweg zu nehmen: Nein, Pelzels Stück wurde keine Adaption, Transkription, Transformation, Instrumentation, Interpretation oder eine sonstwie anders geartete Umsetzung einer Tonbandeinspielung von Scelsi mit instrumentalen Mitteln. Und die Frage, was es denn dann geworden ist, bildet den Leitfaden der folgenden Überlegungen.

Anamnese

Zunächst die einfachen Sachverhalte: Pelzels Stück, im Zusammenhang des Projektes *Scelsi Revisited* entstanden, wurde am 11. Mai 2014 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt, gespielt vom Klangforum Wien unter Emilio Pomàrico.[2] Der Kompositionsauftrag ging vom WDR Köln und dem Klangforum Wien aus. Der Titel lautet *Sculture di suono* in memoriam Giacinto Scelsi – er ist zur Deutung des Stückes leider nicht sehr ergiebig, wobei der Begriff *Sculture di suono* (Klangskulptur) immerhin aufhorchen lässt. Nach der Uraufführung hat Pelzel die Partitur revidiert. Auch wurde das Stück seitdem wieder aufgeführt, unter anderem in einer veränderten Fassung im Zusammenhang eines Scelsi-Symposiums in Darmstadt am 9. August 2014.[3]

1 Die Soundfiles trugen die Bezeichnungen: # 1: 232_re4.2 NMGS0232-451 Riv@19-RVRS_02.R 25.01–46.50 (im Folgenden Scelsi #1); # 2: 011_li1 NMGS0011-247 Riv@19.L 16.51–21.36; # 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 19.22–22.49 (im Folgenden Scelsi #3). Jeweils die ersten drei Minuten sind auf der Begleit-CD zu dieser Publikation wiedergegeben.

2 Die Aufnahme ist veröffentlicht als: CD-Dokumentationen der Wittener Tage für neue Kammermusik 2014.

3 Diese Aufnahme der »Darmstädter Fassung« wurde 2015 veröffentlicht: Klangforum Wien unter Sylvain Cambreling, Wergo Edition Deutscher Musikrat, Michael Pelzel, WER 6415-2.

Hier kurz die Disposition des Ensembles:

- 3 Flöten, alle drei auch Altflöte, Flöte 1 auch Piccolo;
- 1 Heckelphon, spielt auch Oboe und Orgelpfeife. Bei der Uraufführung war dies eine Englischhorn-Partie;
- 2 Klarinetten, beide auch Bassklarinette;
- 1 Saxophon (Alt-, Sopran- und Baritonsaxophon), spielt auch Orgelpfeife;
- 2 Hörner;
- 1 Trompete;
- 2 Posaunen.
- Alle Blechbläser spielen ebenfalls je eine Orgelpfeife, insgesamt sind es sieben, sie werden am Ende des Stückes (ab Takt 211) eingesetzt. Die Orgelpfeifenspieler benötigen auch sieben Wassergläser, halb mit Wasser gefüllt, sie dienen dazu, Glissandi zu spielen. (NB: In der Partitur sind nur jeweils sechs angegeben, da offenbar Posaune 2 übersehen wurde.)
- Streicher: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe.

Es gibt auch eine »Orchesterfassung«, bei der die Streicher verstärkt sind: 6 Violinen, 6 Violen, 6 Celli, 4 Kontrabässe.

Die Besetzung stimmt, so wurde sie von den Auftraggebern vorgegeben, weitgehend mit der des Stückes *Anahit*[4] von Scelsi überein, sodass kein Schlagzeug disponiert wurde. Aber auch sonst verlangt Pelzel keine geräuschhaften Spieltechniken von den Instrumenten. Der Klang des Stückes wird von einer gewissen »Orgelhaftigkeit« der Instrumentenbehandlung bestimmt, die mit dem Klangcharakter der Ondiola konvergiert. Dieser Sachverhalt ist in der Partitur auch angesprochen: »Bei der Interpretation des ganzen Werkes sollte darauf geachtet werden, dass die Klangwelt Giacinto Scelsis möglichst imitiert wird, das heisst: möglichst wenig expressive Ausdrucksgestaltung zu Gunsten elektronischer Klangwelten der ›Ondiola‹-Improvisationen Scelsis. Homogene und ›orgelartige‹ Klanglichkeit.«[5]

Mikrotonalität – Sechsteltöne

Michael Pelzel kombiniert »temperierte« Töne mit mikrotonal abweichenden Tonhöhen, überwiegend Sechsteltöne, vereinzelt auch Vierteltöne. Pelzel schreibt zwar auch Achteltöne vor, allerdings nur für die Holzbläser T. 207–209 und T. 217–221 – sie bleiben hier unberücksichtigt.

Da sich eine Konvention zur Benennung von Mikroton-Alterationen noch nicht gebildet hat, seien sie hier der Einfachheit halber durch den Stammton und die Ergänzung »plus« oder »minus« benannt. Die sechs Stufen innerhalb der großen Sekunde *g*-*a* heißen also: *g*; *g*-plus; *gis*-minus; *gis*; *gis*-plus; *a*-minus; *a*. Bei den

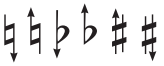
4 2 Flöten, Bassflöte, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner, Trompete, Tenorsaxophon, 2 Posaunen, 2 Violas, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe.

5 Partitur S. 4, Spielanweisungen.

Abb. 1: *Sculture di suono*, Partitur, S. 1
(© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Vierteltönen beschränkt Pelzel die Akzidenzien auf nur zwei – die Alterationen sollen hier »plusplus« und »minusminus« genannt werden, zum Beispiel also: *g*-plusplus, *a*-minusminus.

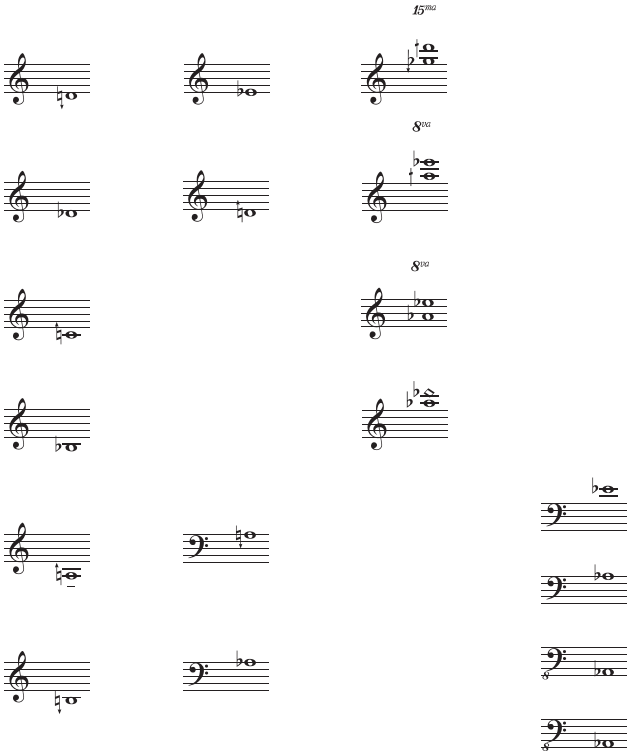
Vierteltonalterationen



Sechsteltonalterationen

Harmonik

Um einen Eindruck von Pelzels Harmonik zu gewinnen, hier zunächst ein Blick auf den Anfangsakkord.



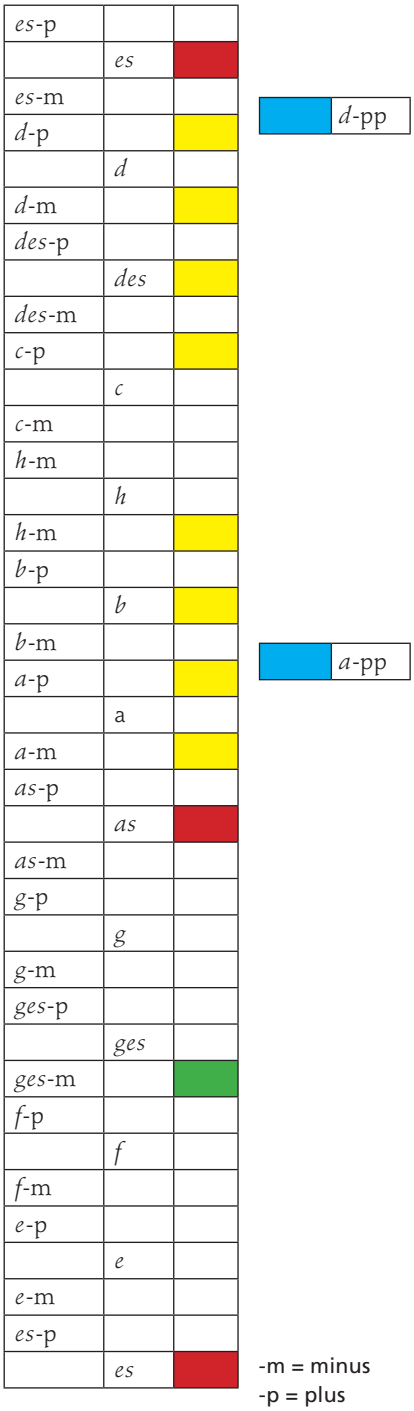
(© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Er besteht aus allen aufgelisteten Tönen gleichzeitig. Die erste Säule verzeichnet die Holzbläser, die zweite das Blech, dann hohe Streicher, schließlich tiefe Streicher. Heckelphon und Trompete pausieren, denn sie werden recht bald solistisch eingesetzt. Um mit dem Bass (ganz rechts) zu beginnen: Kontrabässe und Celli legen als Grundlage die Quinte *as-es*, herausgehoben durch mf, während der Rest des Akkordes im pp steht. Die hohen Streicher – dritte Säule – geben die

Oktavlagen hinzu, weiten die Tonhöhen aber mikrotonal durch *a*-plusplus, *g*-minus und *d*-plusplus – legen also einen Schleier über die reinen Töne, verbreitern sie zum mikrotonalen Cluster.

Das Blech (zweite Säule) etabliert ebenfalls *as-es* mit den Alterationen d-plus und a-minus. Die Holzbläser bringen allesamt Alterationen von *as-es* (*b* und *des* als Derivate von *as* und *es* aufgefasst). Anhand der Notation schwer zu erkennen und durch Worte noch mühsamer zu beschreiben ist die nahezu symmetrische Struktur des Clusters.

Aus der Perspektive der abstrakten Tonhöhen erweist sich die Struktur als zwei kammartige Sechsteltoncluster mit je fünf Tönen (gelb) – hängend unter *es* (rot), stehend auf *as* (rot) –, in die jeweils noch ein Viertelton (blau) hineingequetscht ist. Eine schwebungsreiche Angelegenheit wie man sich denken kann. Nicht unterschlagen werden soll das etwas exterritoriale *ges*-minus (grün), das, vielleicht eher symbolisch, etwa die arithmetische Mitte zwischen *es* und *as* bezeichnet. Man sollte sich von dem Schema nicht allzu sehr blenden lassen, es sagt etwas über die Struktur, aber nicht über die klingende Realität aus. Weder sind die Oktavlagen berücksichtigt, noch die dynamisch-instrumentalen Unterschiede, etwa dass ein satter Kontrabassstrich in tiefer Lage eine andere Präsenz hat als das Quart-Flageolett einer Geige in hoher Lage – von unweigerlichen Intonationstrübungen ganz abgesehen.



Introduktion

Dieser Akkord bildet die Grundlage der *Introduzione di suono* – 4 Takte, die 4- bis 7-mal wiederholt werden sollen und den

Anfangsakkord der *Sculture* bilden. Die Introduktion war in der Wittener Fassung noch nicht vorhanden.[6] Sie hat die Funktion, dem eigentlichen Klanggeschehen einen Einschwingvorgang vorauszuschicken – einem Vorhang gleich, der langsam aufgezogen wird. Die Vortragsanweisung »Largo e misterioso ed irreale« gibt die gemeinte Atmosphäre an, sie korreliert auf berückende Weise mit dem Beginn des Bandes Scelsi #1, wo gleichfalls (durch die Ondiola) ein Akkord ($d+f+e^3$) exponiert wird, dem durch das Tonbandrauschen eine Aureole verliehen ist. Fast wirkt es, als habe Pelzel das Grundrauschen des Tonbands und die Betriebsgeräusche der Ondiola in seine Komposition hineingenommen. Der Eröffnungsakkord ist die Folie, auf der sich künftiges Geschehen ausrollen wird. Ein bereits zaghaft in sich bewegter Hintergrund, den Pelzel in einer Anweisung weitergehend charakterisiert, er schreibt: »In den Tuttiakkorden sollen sich alle Instrumente klangfarblich zu einem ›orgelartigen‹ Klang ausgleichen.«[7]

Exposition/Thema

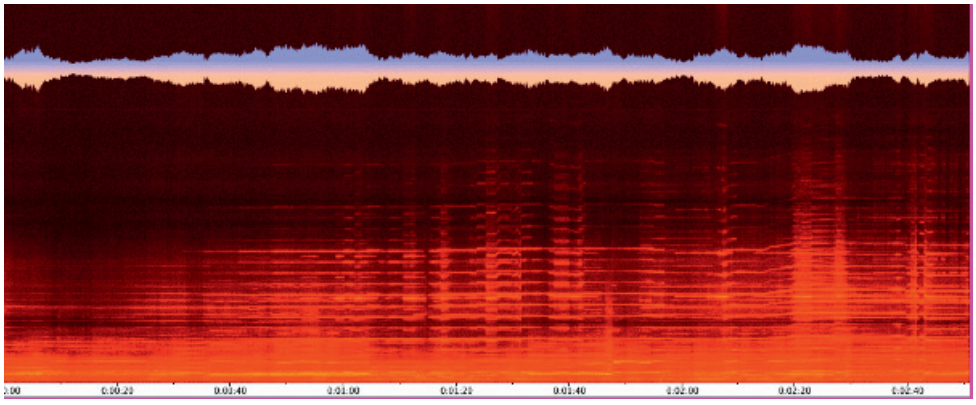


Abb. 2: Scelsi #1, Spektraldarstellung und Hüllkurven von 0:00–2:50 bis 10 kHz

Zieht man die ersten zweieinhalb Minuten (das sind die ersten 23 Takte) von Pelzels Wittener Fassung heran und vergleicht sie hörend mit dem Beginn von Scelsi #1, so wird die Strukturanalogie zwischen beiden Stücken evident: die Proportionen der Abschnitte und der Einsatzabstände, die Charakteristik der Motive und die Übergänge zwischen ihnen. Pelzels Exposition lässt sich als eine Art Strukturzitat des Beginns bei Scelsi auffassen. Beweisen lässt sich das nicht, denn das Sonagramm der Scelsi-Passage zeigt zwar zeitliche Ausdehnung, dynamischen Verlauf und den Verlauf der Binnenbewegung, lässt aber wenig Rückschlüsse auf die Klanggestaltung der Details zu.

6 Die Takte der Introduktion sind nicht gezählt, daher sind die Wittener und die Darmstädter Fassung taktgleich, letztere hat aber eine Seite Notentext mehr.

7 Partitur, S. 5.

Zu dem hörenden Befund passt allerdings die Aussage Pelzels über sein kompositorisches Vorgehen: »Ich habe die Bänder sehr häufig gehört und Elemente aus der Scelsi-Klangwelt herausnotiert und herausdestilliert und das in meiner Art thematisch verarbeitet. [Da war] mir ein Thema gegeben, und ich habe dann nach Satztechniken gesucht, nach Möglichkeiten, wie ich mit diesen Scelsi-Elementen thematisch arbeiten kann.«[8]

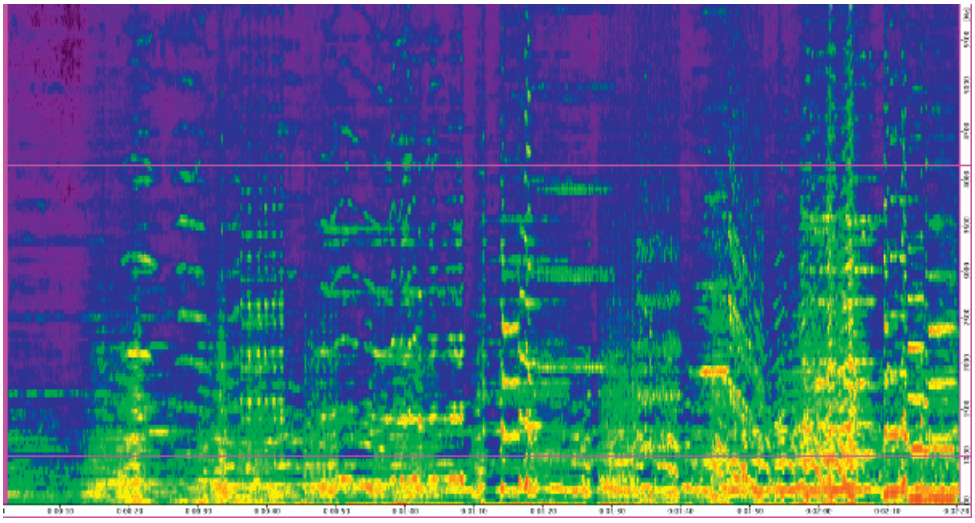


Abb. 3: Scelsi #1, Spektraldarstellung 0:00–2:20 bis 6 kHz

Pelzel nähert sich der Klangwelt Scelsis, indem er dessen Spiel hörend sehr genau analysiert und den Tonbändern Ideen entnimmt, die er dann auf seine Weise ausbaut. Er verfährt dabei wie ein »umgekehrter Bildhauer«, der nicht durch Wegnahme freilegt, sondern »aus Mikrogestalten eine Skulptur entwickelt«.[9] Er generiert aus wenigen Elementen, aus einem Material, das an sich banal ist, einfache Motive, die durch kontinuierliche Verarbeitung in beständig anderer Beleuchtung erscheinen.

Von den Bändern Scelsis stechen eine Handvoll Elementarprinzipien ins Ohr, Elemente, die noch keine Motive sind, da ihnen eine charakteristische Ausprägung fehlt. Die wesentlichen Prinzipien (die näheren Bestimmungen werden im Folgenden gegeben) sind:

– dynamischer Schweller
– Glissando
– Vibrato – Triller
– Repetition – Tremolo

8 Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber, 11. Mai 2014, in: Martina Seeber, *Scelsi Revisited – Das Giacinto Scelsi-Projekt des Klangforum Wien*, Radiobeitrag innerhalb der Sendung *WDR 3 Konzert: Witten 2014* [5], WDR 3, 11.5.2014.

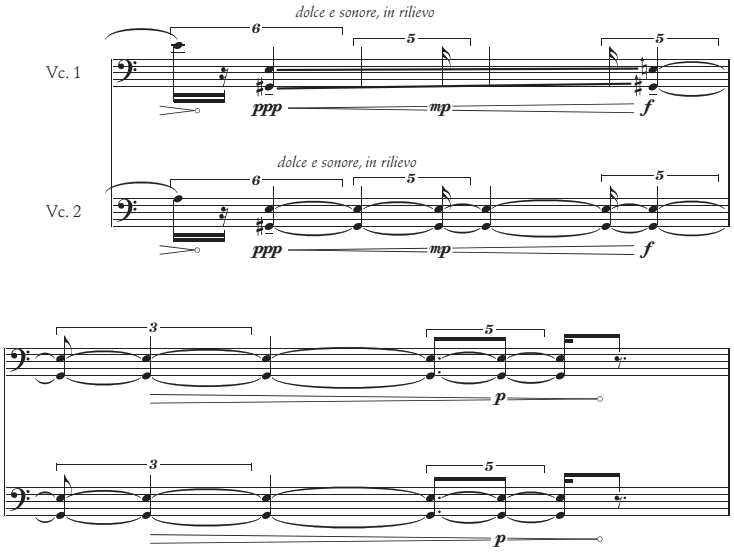
9 Michael Pelzel im Gespräch mit Frank Hilberg, 2. August 2014, unveröffentlicht.

Dies sind die basalen Gestaltungsmittel Scelsis, aus denen er seine Improvisationen und Klangskizzen entwickelte. Sie sind zugleich die Ebenen, die der Spieldisposition seines Instrumentes, der Ondiola, entsprechen, die sich während des Spielens (stufenlos) regeln und in (eingeschränkter) Unabhängigkeit voneinander gestalten lassen.

Es wird sich im Folgenden zeigen, dass auch Michael Pelzel bei der Formung seiner Motive diese Elementarebenen ausdifferenziert und in mannigfaltigen Überlagerungen kombiniert. Die Exposition seines Stückes ist insofern instruktiv, als viele bestimmende Merkmale vorgestellt werden, und schon beim ersten Hören fällt eine Reihe an Merkmalen und Motiven auf, die im Verlauf des Stückes wiederkehren oder auf typische Weise verarbeitet sind.

Motive

Schon der Eröffnungsakkord – der sich ja über viele Takte (abhängig von der Zahl der Wiederholungen) im Tonhöhenbestand unverändert ausbreitete – war durch eine mehrfache Schichtung von Crescendo-Decrescendo-Vorgängen in permanente Bewegung versetzt. Zum ersten Ereignis einer Tonhöhenveränderung wird ein Glissando im Violoncello 1 im zweiten Takt.



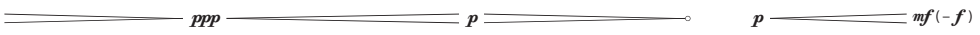
(© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Es handelt sich um ein Sechstelton-Glissando über drei Viertel, das in erster Linie durch eine Schwebungsverdichtung auffällt. Pelzel hat diese Stelle kommentiert: »Diese Glissandi: Dass ein Liegeklang zum Vibrieren gebracht wird, indem ein zweiter [glissandiert] – zum Beginn des Stückes eine Sexte in den beiden Celli; in

dem einen Cello liegt sie und im zweiten wird sie parallel glissandiert. Das beginnt dann immer mehr zu schweben. So etwas macht Scelsi oft. Dieser Effekt – das habe ich bei den Proben bemerkt – ist durch Instrumente sehr schwer nachzumachen. Dieser ganz plane, extrem homogen-dynamische Klang von einem elektronischen Instrument (der Ondiola) ist da besser geeignet. Es kommt dann noch in den Kontrabässen, an den Rändern, überall.«[10]

Eine Variante, die als Gestalt hörend prägnant wird, besteht in dem langsamen Glissando der Viola in T. 7–8, das in wechselnden Richtungen verläuft. Es dürfte fast überflüssig sein anzumerken, dass Glissandi in vielerlei Hinsichten differenzierbar sind und sich mit einer Vielzahl an Parametern kombinieren lassen, vornehmlich natürlich mit dem der Dynamik.

Schweller



T. 2 Schweller der Viola (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Dieses Glissando ist eingebettet in eine weitere Schichtung von Schwellern (die ja schon den Eröffnungsakkord belebt hatten). Durch deren verschobene Überlagerung entsteht ein changierendes Feld, das den Akkord weiter in Bewegung bringt.

T. 5 Schweller in Viola 2 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Eine weitere Intensivierung erfährt der Schweller, wenn er kleinräumig und in regelmäßigem, dichten Rhythmus erfolgt – er nimmt dann das Gepräge eines »Seufzers« an. Die Schweller unterscheiden sich von der großräumigen Dynamikgestaltung durch wahrnehmbare Wechsel des An- und Abschwellens, besonders wenn sie auf einer liegenden Tonhöhe basieren. Sie lassen sich bis zu Impulsketten verdichten. Die Parameter von Schwellern sind: Grad der Intensitätsänderung; Amplitude des An- und Abschwellens; Länge; Frequenz (Wiederholungsrate); Tempo und Rhythmus.

10 Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber, 11. Mai 2014 (s. Anm. 8).

Glissando

Glissandi sind neben den Vibrati wohl das Hauptgestaltungsmittel von Giacinto Scelsi. Sie bestehen aus gleichmäßigem, geradlinigen Durchschreiten eines Intervall- bzw. Tonhöhenbereichs. In Ambitus, Richtung, Geschwindigkeit sind sie variierbar.

Während das Vibrato – das ja ebenfalls eine kontinuierliche Tonhöhenauslenkung ist, wenn auch gewöhnlich auf kleinem Raum – regelmäßig zum Ausgangspunkt zurückkehrt, hat das Glissando meist eine mehr oder weniger geradlinige Richtung.

T. 5 Vibrato im Violoncello 1 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Das Cellomotiv in T. 5 zeigt anschaulich den Übergang von Glissando zu Vibrato – beide bilden eigentlich ein Kontinuum, wobei das Glissando eher als Makro-, das Vibrato eher als Mikrophänomen wahrnehmbar wird. Zudem erwartet man vom Vibrato eine gewisse Regelmäßigkeit, auch wenn sich das Vibratotempo in breitem Raum variieren lässt, während Glissandi gewöhnlich in Richtung und Ausdehnung frei geführt werden. Das Motiv jedenfalls klingt wie ein Zeitlupen-Vibrato und hat durch seine gute Wahrnehmbarkeit zudem eine Familienähnlichkeit zu einem Triller: Zwar ist das Vibrato ein kontinuierlicher Übergang zwischen zwei Tonhöhen und der Triller ein distinkter Wechsel zwischen zwei Tönen, aber ab einer bestimmten Geschwindigkeit verwischt dieser Unterschied. Auch sind die Parameter der Gestaltung bei beiden Elementen ähnlich.

T. 12 langsames Vibrato im Kontrabass 2 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Ein anderer Fall von Verwischung findet in T. 8–9 in Violoncelli und Kontrabässen statt (hier stellvertretend abgebildet: Kontrabass 2): der Übergang zwischen Glissando und Vibrato. Üblicherweise sind Glissandi und Vibrati nur recht pauschal notiert. Bei Glissandi durch Angabe von Anfangs- und Endnote (gegebenenfalls auch durch rhythmisch definierte Zwischenstufen oder Eckpunkte), meist verbunden durch eine kontinuierliche Linie; bei Vibrati meist noch pauschaler durch Verbalanweisungen oder zusammenfassende Symbole. Pelzel schreibt an dieser

Stelle den diastematisch-rhythmischen Verlauf recht genau aus, um das Ensemble der vier Instrumente prägnant zusammenzufassen.

T. 13 »Whoawhoa« in Violine 2 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

T. 15–16 »Japser« in Violine 1 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

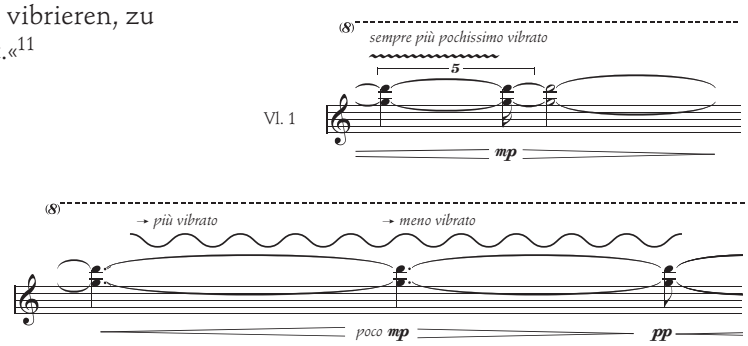
Beide Formen der Abwärtsglissandi sind außerordentlich prägnant hörbar (auch wenn sie im Gesamtnotentext nicht unbedingt auffallen); die zweite Seufzerkette ist noch eindringlicher als die erste wahrnehmbar, da sie quasi aus Mikroclustern (hier im Sechstelton-Abstand abwärts geführte kleine Sekunden) bestehen. Ihre Prägnanz prädestiniert sie zum Motiv, das im weiteren Verlauf des Stücks (T. 77, T. 174) vernehmlich wird – selbst wenn es anders instrumentiert ist und in einem komplexeren Kontext steht.

T. 21 Glissando-Kanon Holzbläser, Klarinette (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

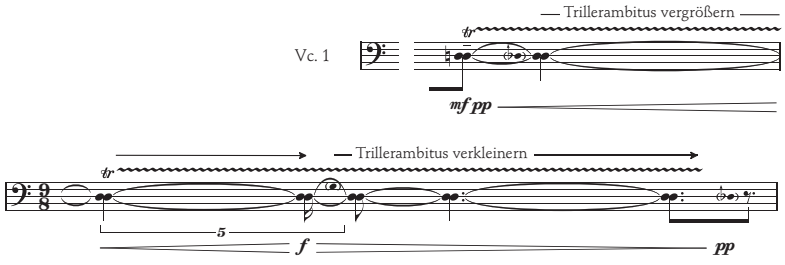
Glissandi sind nicht allein für Motive (also als Vordergrundgeschehen wahrnehmbare Ereignisse), sondern auch für Hintergrundtexturen nutzbar. Hier ein Beispiel, wie Pelzel eine solche Textur aus Glissandi webt: Die sechs Stimmen greifen zu einem Doppelkanongebilde ineinander – ein Muster mit der Zentralquinte *as-es* als Referenzpunkt und ohne Anfang und Ende. Der Kanon bildet sich sukzessive aus dem Eröffnungsakkord heraus. Die Aufspaltung der Stimmen aus dem Uniritmico ist bereits in T. 4 vollzogen, die Koppelung der Stimmen (Flöte 1 und Klarinette 2, Flöte 2 und Klarinette 1, Flöte 3 und Altsaxophon) schon in T. 5 erreicht. Die Fokussierung auf die Zentraltöne *es* bzw. *as* ist in T. 11 etabliert. Ab da wird der Kanon durch Verkürzung der Einsatzabstände und Verkleinerung der Notenwerte bis zum abgebildeten Motiv in T. 22 beschleunigt. In T. 23 bricht der Kanon ab und wird durch andere Konfigurationen der Holzbläser ersetzt.

Vibrato – Triller

Ein für Scelsis Musik insgesamt und auch für Michael Pelzels Stück zentrales Gestaltungsmerkmal sind die Vibrati in ihrer Fülle und ihrem Artenreichtum. »Die Vibrati, das hat mich sehr fasziniert; das ist ein Effekt, der oft vorkommt in Scelsis Bändern […], mit verschiedenen Tonhöhen, verschiedenen Vibrati, verschiedenen Auslenkungen, Tempi der Vibrati und so weiter. Das war ein Thema, das erst im Kleinen, in Streicherblöcken, kleinen Clustern erscheint, bis dann das ganze Ensemble zu vibrieren, zu schwingen beginnt.«[11]



T. 4/6 Vibrato Violine 1 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)



T. 8 f. Trillerambitus Violoncello 1 (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

11 Ebd.

Repetition – Tremolo

Abschließend für die Übersicht der Gestaltungsmittel von Scelsi und Pelzel sind noch die Repetitionen und ihre Sonderform »Tremolo« zu behandeln. Repetitionen sind als Mittel, um einen Klang rhythmisch-energetisch aufzuladen und ihm Richtungskraft zu verleihen, in vielfältiger Gestalt eingesetzt. Sie kommen in verschiedenen Größenordnungen vor, auf der ganzen Skala zwischen ununterscheidbar schnellen Impulsfolgen bis hin zu makroskopischen Ereignissen, die auf der großformalen Ebene liegen.

Da auf die besondere Verwendung des Tremolos bei Scelsi und bei Pelzel noch zurückzukommen sein wird, wenn die Gestaltung des Formabschnitts Choral ansteht, hier nur zwei Beispiele: zum einen die Standardform des Streichertremolos, zum anderen eine sich beschleunigende Repetitionskette, die sich zum Tremolo verdichtet.

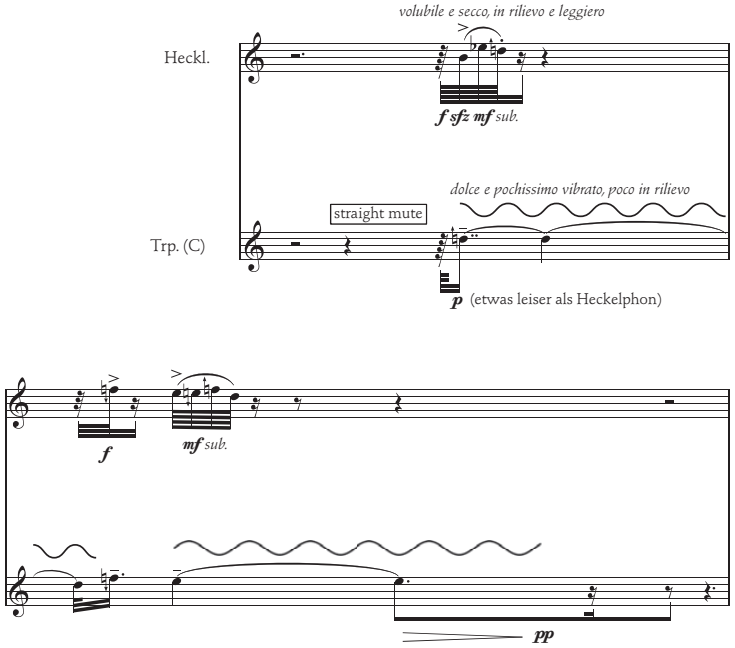
T. 5 Tremolo Violoncello (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

T. 11 Repetitionen und Agogik Violine (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

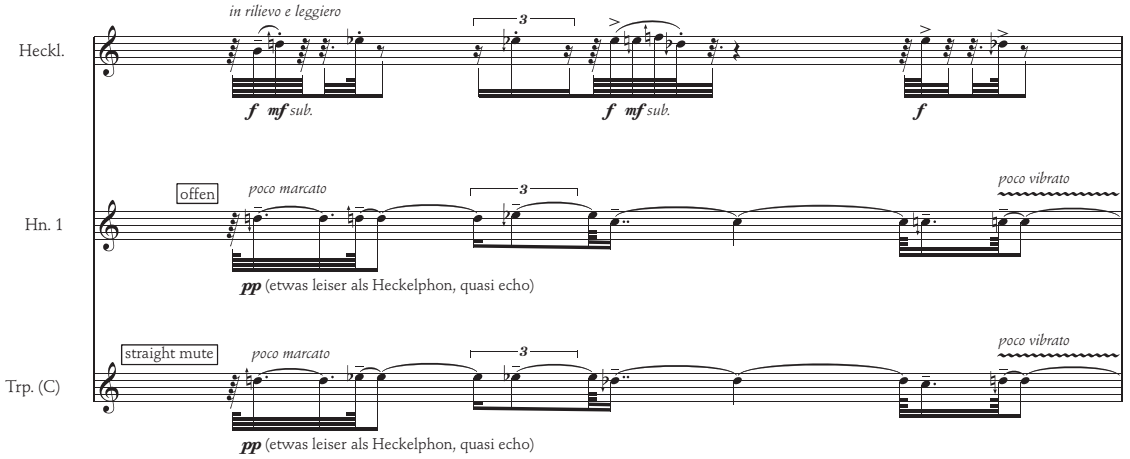
Ruf

In Takt 10 erscheint ein Motiv, das strukturelle Bedeutung erlangt. Es ist dem Englischhorn (in der Darmstädter Fassung: Heckelphon) zugeordnet und soll »Ruf« genannt werden – ohne dass damit weitergehende pastorale Assoziationen intendiert sind –, zumal es ergänzenden Widerhall »quasi echo« begleitender Instrumente (meist Trompete und Hörner) erfährt. Pelzel bezeichnet das Motiv in seinem Einführungstext als »ornamentales Einsprengsel«, und gerade durch diese ornamentale Bewegung sticht es aus dem Klanggeschehen hervor.

Auf dem von Pelzel hauptsächlich benutzten Tonband Scelsi #1 findet sich bei Min. 2:40 eine Figur mit einer vagen morphologischen Ähnlichkeit zu dem »Ruf«.



T. 10 f. Heckelphon Ruf (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)



T. 19 Heckelphon Ruf (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Vor allem aber sticht sie aus dem ansonsten ornamentfreien Kontext heraus – ganz analog hat Pelzel sein Ornament eingeführt. Das erste Auftreten des Rufes in der Mitte der Exposition (T. 10) ist durch seine Eigenart exzeptionell und damit eine Art Höhepunkt. Das zweite Auftreten (T. 19–21) steht auf der Nahtstelle zwischen Exposition und Variation I (zu den Abschnitten gleich mehr). Ein gehäuftes Auftreten (fünfmal zwischen Takt 57 und 67) lässt es das zentrale Thema in Variation

II sein. In Variation III tritt das Motiv viermal auf (T. 102–116), und damit verschwindet es aus dem Geschehen.[12]

Großform

Nach dem Durchgang durch die Exposition und der Feststellung der Elemente und Motive ist es nun an der Zeit einen Blick auf die Großform (der Wittener Fassung) zu werfen. Sie ist recht regelmäßig gegliedert und enthält sieben Abschnitte von fast gleicher Länge – nur einer ist fast doppelt so lang (Variation III) und ein anderer knapp halb so lang (Variation IV) wie die anderen.

Die Partitur verzeichnet außer den *Introduzione di suono* und *Sculture di suono* keine weiteren Abschnittsbezeichnungen. Die Untergliederung in die Abschnitte ist ein Resultat aus den in der Partitur gegebenen Einschnitten, im wesentlichen Tempoangaben, Generalpausen und Dynamikkontrasten. Sie stimmen mit dem Sonagramm (also den Aufführungsereignissen) überein und wurden von Pelzel bestätigt. Er sprach von »Variationen« – diese Bezeichnung findet sich nicht in der Partitur – und von einem »Choral«, in der Partitur *Largo maestoso, quasi »chorale«* genannt.[13]

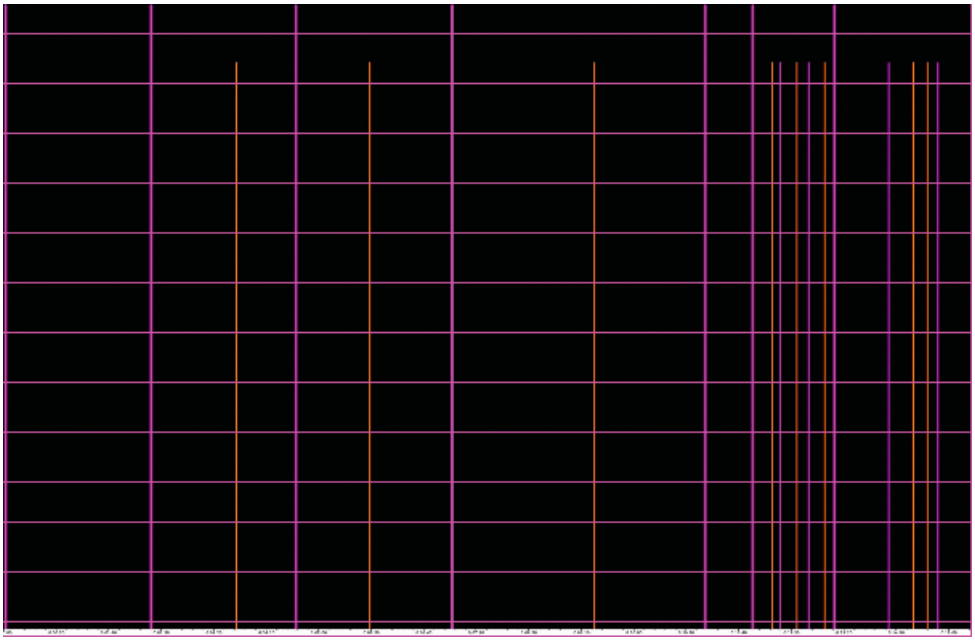


Abb. 4: Form gesamt Einschnitte

12 Der »Ruf« tritt auf in Takt 10 f., 19, 21, 57–59, 60 f., 62, 65, 67, 102 f., 108 f., 111, 116.

13 Michael Pelzel in einem Telefonat mit Frank Hilberg am 6. August 2014 und danach öfter. Er sagte auch: »Die Variations-Idee stand von Anfang an fest.«

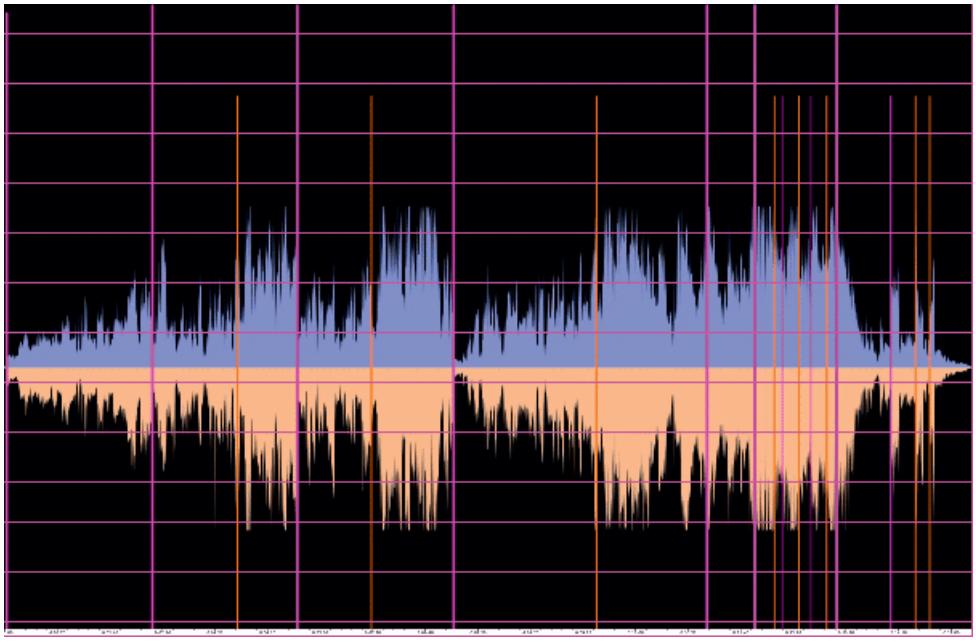


Abb. 5: Form gesamt Dynamik

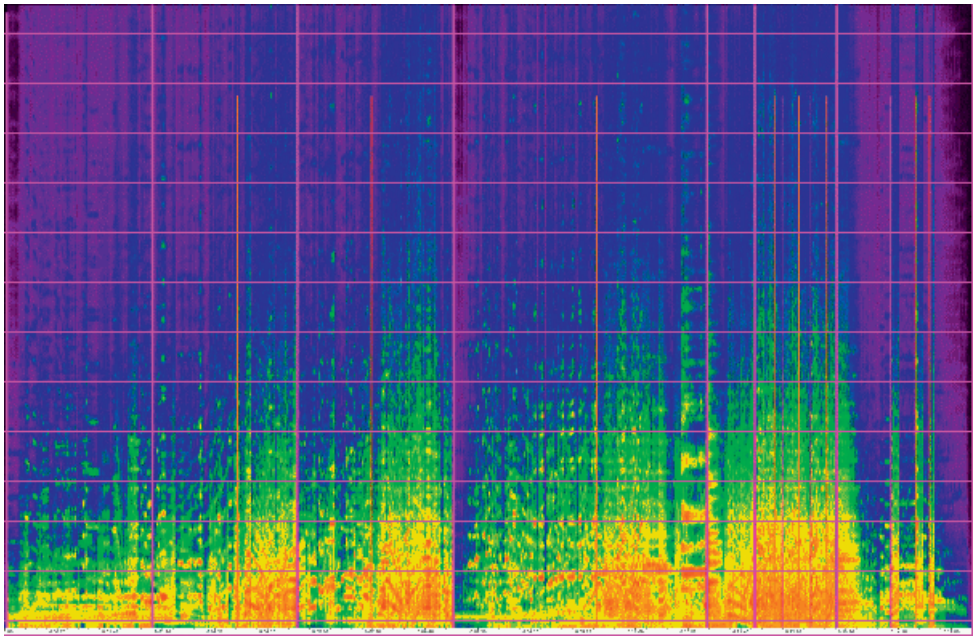


Abb. 6: Form gesamt Spektrum

Fast jeder Abschnitt (außer Variation IV, die eher den Charakter einer Überleitung hat) besitzt noch eine Binnengliederung, deren Abschnitte stark zueinander kontrastieren. So sind die Variationen, in denen die Klangwelt Scelsis aufgegriffen wird, je durch ein »Vivo volubile« (ital.: sprunghaft, wankelmütig) kontrastiert, in dem Pelzel auf seine Art mit den Elementen Scelsis verfährt.

Als Resultat ergibt sich folgende Struktur:

Abschnitt	Takte	Zeit (Witten)	Dauer
Introduzione di suono	[4 ungez]		[01:30]
Sculture di suono			
Thema			
Largo irreale	00–20	00:00–02:16	02:16
Var I.	20–33	02:16–03:42	02:21
Vivo volubile	34–53	03:42–04:37	
Var II.	54–67	04:38–05:47	02:28
Vivo volubile	68–95	05:47–07:06	
Var III. Andante misterioso	96–126	07:07–09:23	04:01
Vivo e volubile	127–160	09:23–11:08	
Var IV. [Rudiment]	161–166	11:08–11:53	00:45
Choral. *Largo maestoso*	167–194	11:53–13:11	01:18
1. »orgelartig«	167–173	11:53–12:12	
[n-n-n]	174–175	12:13–12:20	
2. »orgelartig«	176–181	12:21–12:35	
pochissimo acc	182–185	12:36–12:47	
3. poco più lento	186–194	12:47–13:02	
pochissimo acc	195–196	13:02–13:11	
Coda	197–226	13:12–15:19	02:07
1. Più vivo	197–209	13:12–14:03	
2. [fff-Blöcke]	210–218	14:03–14:44	
3. [Orgelpfeifen]	219–226	14:44–15:19	

Variationen I–IV

Da es nicht Thema dieser Untersuchung ist, Pelzels *Sculture di suono* in allen Feinheiten und Verästelungen zu folgen, sondern es eher darum geht, die Schnitt- und Restmengen zu Scelsi darzustellen, ist der folgende Durchgang durch die Variationen ein geraffter.

Die konstituierenden Elemente der Exposition waren noch von einer Art, die aus der »Scelsi-Welt« hätte stammen können – die Elemente wohlgemerkt, denn schon die Projektion des Materials auf die Instrumente des Ensembles wäre bei Scelsi so nicht denkbar und auch nicht die thematische Arbeit, das Durchreichen der Motive durch die Instrumente und die stetige Verknüpfung der Motive untereinander.

Nach der Introduktion, zu Beginn von Variation I starten die Streicher aus einer mittleren Region (a^1) und driften symmetrisch auseinander – der Klangraum wird aus der Mitte in die Extreme verlagert. Dieser Vorgang endet mit einem »Vivo volubile« (T. 34), jenen Formteilen (die es in den Variationen I bis III gibt), in denen Pelzel seinen eigenen Stilideen nachgeht. Die bei Scelsi stets kleinräumigen Intervalle werden bei Pelzel proportional gedehnt, so dass etwa eine Sechstel-Sechstel-Drittel-Tonfolge zu einer Halbton-Halbton-Ganzton-Folge vergrößert wird.

Andere Elemente werden neu etabliert, z. B. Skalengänge[14] oder Arpeggien der Streicher über alle vier Saiten.[15] Auffällig ist eine wiederkehrende »Fanfare« der Blechbläser[16] mit zunehmend ausgeprägteren »Fundamentalton«-Sprüngen, wie sie für den Choral konstitutiv werden.

Insgesamt bestimmend für die »Vivo-e-volubile«-Teile sind die fünfstimmigen Akkorde der Blechbläser, die nach wechselnden Symmetrien aufgebaut sind, und die Skalen, die aus Intervallschritten generiert und nach arithmetischen Gesichtspunkten unterteilt sind – sie bilden quasi gestauchte Tonleitern auf Mikroebene.

Sind die Variationen I–III durchgeführte Teile, die die angesprochenen Motive und Elemente thematisch nach einem erkennbaren Formplan verarbeiten, so ist die Variation IV eigentlich nur das Fragment einer Variation und hat eher die Funktion einer Überleitung zu dem anschließenden Choral.

Choral

Der Choral *Largo maestoso, quasi »chorale«* (T. 167–194) besteht, wenn man so will, aus drei »Strophen« und drei »Zwischenspielen«. Die Strophen sind durch ein Uniritmico gekennzeichnet, d. h. alle Instrumente wechseln ihre Töne oder Intervalle im selben Rhythmus und bilden dadurch Akkordsäulen.

14 Variation I: T. 36; Variation II: T. 84; Variation III: T. 150.

15 Variation I: T. 37–38; Variation II: T. 77–78, T. 82–84; Variation III: T. 135–136, 139; Choral: T. 196.

16 Variation I: T. 39; Variation II: T. 83, T. 90; Variation III: T. 132, 139; Choral: T. 167 ff.

T. 169 f. Choral (© 2014 by Michael Pelzel, Stäfa)

Drei Schichten lassen sich in dem Uniritmico ausmachen:

1. Fundamentaltöne (im Beispiel: Kontrabass 2) – sie bestimmen ihrer Funktion gemäß die tiefe Lage, sie gehören zum chromatischen Total (haben also keine mikrotonalen Komponenten) und folgen oft in großen Sprüngen aufeinander. Die Abfolge der Basstöne suggeriert eine Folge tonaler Zentren, es bilden sich aber keine heraus.[17]
2. Tremoloschicht (im Beispiel: Klarinette 1) – hier haben die Töne durch Repetitionen eine Binnenunterteilung in wechselnden, teils kleineren, teils größeren Verhältnissen; es ist zudem auch der Übergang von Repetition zu Tremolo erkennbar. Dadurch geraten die Akkorde ins Vibrieren, Schwingen, Zittern, wodurch sie aus dem Gesamtgeschehen herausgehoben sind. Auch alle tremolierten Töne gehören zur chromatischen Skala.
3. Spektrale Komponenten (im Beispiel: Flöte 3) – besonders den hohen Lagen sind viertel- und sechsteltönige Alterationen »spektraler Komponenten« zugeordnet.

Die Harmonik basiert, nach Pelzel, auf »polyspektralen Akkorden«, das sind tonale/modale Fortschreitungen (die in der mittleren Lage durch übermäßige Intervalle modifiziert sind), angereichert mit spektralen Komponenten (der Addition von Obertönen der höheren Lagen). Die Akkordverbindungen hat Pelzel nach dem Ohr

17 Fundamentaltöne: 1. Strophe (13 Akkorde): *C-f-cis-g-c-E-B-d-H-es-As-D-As*; 2. Strophe (15 Akkorde): *Fis-D-Gis-H-F-c-G-F-Cis-H-G-dis-d-A-Fis*; 3. Strophe (14 Akkorde): *B-E-F-Fis-A-G-Des-H1-F-H1-Cis-A-Cis-Fis*. Koppelung der Instrumente in der 1. Strophe: Tremolo: Klarinette 1+2, Viola 1+2, Violoncello 1, Kontrabass 1; Grundrhythmus: Flöte 1–3, Oboe, Altsaxofon, Blechbläser, Violine 1+2, Violoncello 2, Kontrabass 2; Fundamentaltöne: Violoncello 1+2, Kontrabass 1+2, Posaune 2 (außer 1. Note)

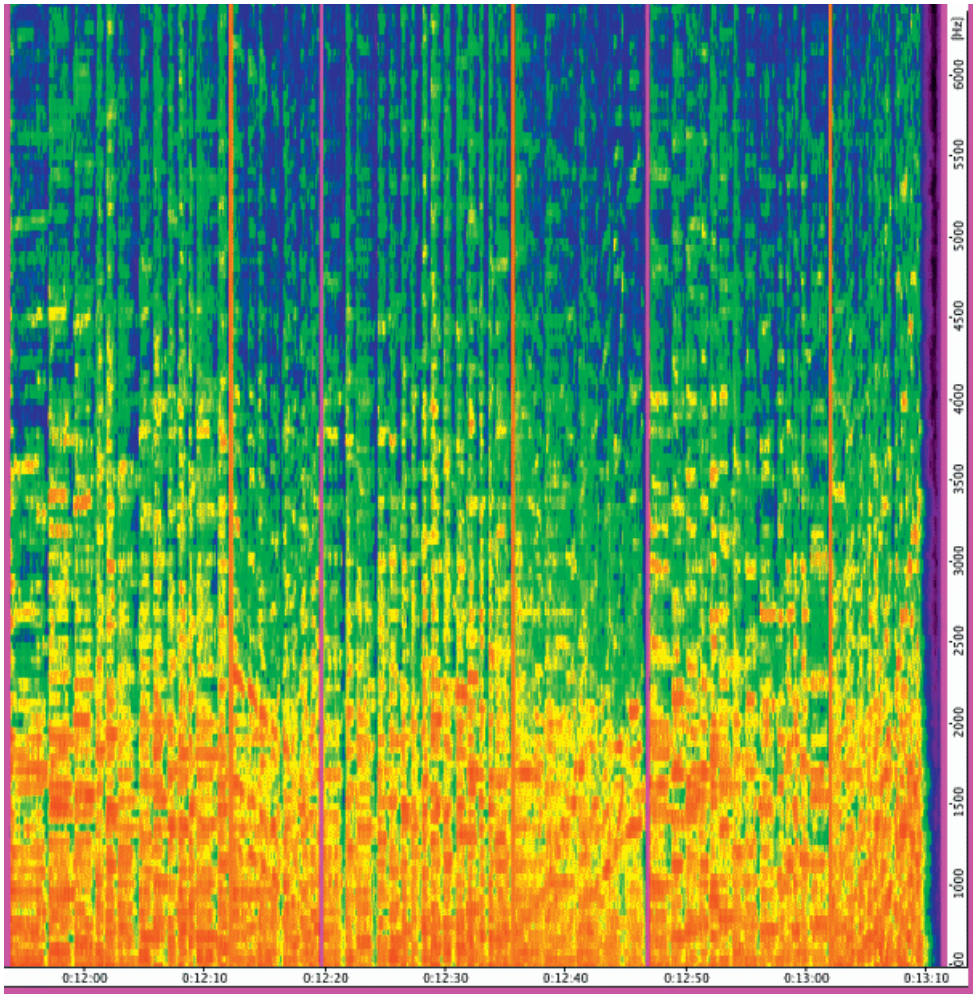


Abb. 7: Sonagramm Choral

vorgenommen, er folgt also nicht einer vorgeordneten Idee, die Anordnung erfolgt vielmehr nach Gutdünken, und Pelzel spricht folgerichtig von »Phantasietonalität«.

Die Verbindung zu Scelsi besteht in diesem Abschnitt in den Elementen des Tremolo. Tremolo als Spieltechnik der Streicher ist gewöhnlich die schnelle Repetition eines Tones ohne Rücksicht auf den Takt. Doch gibt es den Effekt auch bei Orgeln – und es ist eines der Klangcharakteristika der Ondiola, des Instruments, das Scelsi verwendete.

> »Auf dem dritten Band, das ich bekommen habe [Scelsi #3] ist es wirklich so: man hört einen elektronischen Tuttiklang. Man kann es sich ein bisschen vorstellen wie einen orgelartigen Klang im Mezzoforte, der aber als Ganzes vibriert. Es gibt bei Orgeln die sogenannten Tremulanten; das ist eine Spielhilfe aus der Barockzeit,

> die man einfach hinzuzieht, und dann vibriert der Orgelklang, denn dann kommt unterschiedlich Wind herein. Wenn man einen statischen Klang hat, wird er durch den Tremulant ganz [gleichmäßig bewegt]. Das ist ein Kolorationseffekt. Bei Scelsi ist es wie ein Generaltremulant, wo der ganze Klang vibriert. Ich habe mit dem ganzen Ensemble versucht, den Tuttiklang vibrieren zu lassen. Das ist etwas, was ich in verschiedenen Etappen, verschiedenen Stadien vom Mikroskopischen ins Große hinüber versucht habe zu entwickeln.«[18]

Die Choralhaftigkeit wird durch den Gleichgang der Stimmen, durch den Quasi-Bassgang und durch die Pseudo-Harmonik erzeugt. Durch die feste Koppelung der Instrumente in der Art von Registern, durch den geforderten »möglichst homogenen Klang, ›orgelartig‹« (T. 167) und den Klangeffekt des Tremulanten unterstreicht das Ensemble als virtuelle Orgel noch den Choralkontext.

In den Zwischenspielen/Überleitungen nach den »Strophen« kommen Motive zum Zuge, die bereits aus der Exposition und den Variationen bekannt sind, darunter Arpeggien und die Seufzerketten.

Coda

Eingeleitet wird die Coda (T. 197–226) im fff, das sukzessive bis zum ppp abgebaut wird, mit Glissando-Dehnungen einer Halbton-Skala[19] der Geigen, unterlegt von Schwellern, deren Pulsationsraten sich bis zu einem Kulminationspunkt (T. 200) erhöhen. Akkorde aus Achteltönen der Holzbläser kommen ins Spiel (T. 207–209 und T. 217–221). Jäh schlagen markierte fff-Blöcke (T. 210–211) ein, die abreißen und einem zarten Spiel von flageolisierten Vierteltongängen (Violine und Kontrabass) Platz geben, kombiniert mit »Flautato«-Quinten (Viola und Violoncello) und den ersten Einsätzen von Orgelpfeifen (T. 211). Nach einem weiteren fff-Schlag (T. 215) erklingen dann die Orgelpfeifen-Glissandi, die unter Zuhilfenahme von Wassergläsern erzeugt werden (T. 217). Ein letzter fff-Akkord (T. 219) leitet schließlich das Verwehen des Stückes ein, insgesamt »eine Coda, die einem allmählichen Fallen und Ausatmen gleicht, bei der die Musik über zwei Minuten hinweg ihren Odem aushaucht«.[20]

18 Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber, 11. Mai 2014 (s. Anm. 8).

19 Es mag etwas widersinnig scheinen, eine Halbtonskala als Glissando zu bezeichnen – obwohl Pianisten ja sogar Ganzton-Glissandi kennen –, aber abhängig von Kontext und Geschwindigkeit können solche Skalen durchaus wie Glissandi wirken.

20 Björn Gottstein, *Verschlungene Pfade*, CD-Booklet zu Wergo Edition Deutscher Musikrat, Michael Pelzel, WER 66415-2, 2015, S. 10.

Fazit

Für Michael Pelzels *Sculture di suono* gilt, dass bis in die Großform hinein ein echtes Zwiegespräch mit Giacinto Scelsi vonstattengeht. Es ist die Begegnung zweier freier Geister. Sie spiegelt aber auch, was Pelzel an Scelsi bemerkt hat und was ihn an ihm beschäftigt. Pelzel ist fasziniert[21] von den extremen Polen bei Scelsi, einerseits von den extrem feinen, mikroskopischen Tonhöhenverläufen, andererseits von dessen »roher Seite«, der Primitivität, Urkraft, Lebendigkeit. Pelzel empfand die Genese seines Stückes als ein Abenteuer, als Auseinandersetzung mit einem diametralen Gegenüber; er, der sich selbst als ungeduldigen Menschen bezeichnet, der sonst flirrend und hell schreibt, habe noch nie einen so langsamen, fließenden Satz geschrieben.

Das Schlusswort für diese Betrachtungen zu *Sculture di suono* soll dem Komponisten Pelzel gehören: »Ich habe nicht das Band instrumentiert. Ich habe die Bänder sehr häufig gehört und Elemente herausnotiert. Ich wollte in einen Dialog treten mit dem Komponisten Scelsi. *Scelsi meets Pelzel* würde man vielleicht auf Neudeutsch sagen. Und oft ist es eine statische, blockhafte Klangwelt dieser Ondiola-Improvisationen, die eigentlich nichts Entwickelndes hat im traditionellen Sinn. Und bei mir ist jetzt in ganz verschiedenen Werken das Thema Entwicklung sehr wichtig – einen Sog entwickeln zu können und wieder zu beruhigen. Tension – Relaxation. Das ist nicht unbedingt Scelsi-typisch – diesen Spagat habe ich gewagt, indem ich …, also eigentlich könnte man sagen: Elemente aus der Scelsi-Klangwelt herausdestilliert habe und das thematisch verarbeitet habe – aber dann auf meine Weise.«[22]

21 Im Gespräch mit Frank Hilberg, 2. August 2014.

22 Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber, 11. Mai 2014 (s. Anm. 8).

Gib mir Scelsi! – Welchen Scelsi?

Zu Nicola Sanis Orchesterkomposition nach Giacinto Scelsi

von Thomas Meyer

Was hätte er wohl dazu gesagt? Er, der es so genau nahm, Giacinto Scelsi, der am 9. 8. 1988 an der Via di San Teodoro 8 starb. Was hätte er dazu gesagt, wie Nicola Sani, sein Sachwalter, eingesetzt als Präsident seiner 1987 noch von ihm selber initiierten Fondazione Isabella Scelsi, mit den Bändern umgegangen ist? Was hätte er wohl zu den anderen Werken des Projekts *Scelsi Revisited* gesagt?

Wie reagierte er wohl jeweils, wenn Vieri Tosatti mit einer vollendeten Transkription kam? War er immer einverstanden? Oder sagte er: »Lieber Tosatti, das ist ja gut und recht, was Sie da notiert haben, aber das bin nicht ich!« Welches Ich also? Wessen Ich? Finden wir dieses Ich? Wo steckt es?

Wer Giacinto Scelsi war, könnte man zu wissen vorgeben. Wir kennen unseren Scelsi, zumindest den aus der Musik, auch jenen aus den Schriften. Einige kannten ihn sogar noch persönlich. Nicola Sani, um dessen Stück *Gimme Scelsi* es im Folgenden geht, ist ihm nur kurz begegnet. »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‹ (bleierne Zeit) 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 an 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 ›illuminierten‹ kulturellen Institutionen.«[1]

Das allgemein höher eingeschätzte Mailand, dessen Studio di Fonologia mit Luciano Berio und Bruno Maderna Geschichte schrieb, sei eher die »Avantgarde-Akademie« jener Zeit gewesen; Rom hingegen war damals, wie Sani im Gespräch

1 Nicola Sani, *Kommentar zu »Gimme Scelsi«*, in: Programmheft Festival *Acht Brücken. Musik für Köln* vom 1. Mai 2013.

anfügt,[2] eher ein Ort, wo eine alternative und experimentellere Musik entstand, nahe bei Fluxus und Improvisation. In jener Zeit wurden dort Improvisationsensembles wie Musica Elettronica Viva (MEV) gegründet oder die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, der neben dem Gründer Franco Evangelisti u. a. auch Ennio Morricone angehörte. Weniger bekannt als dieses Ensemble ist die Associazione Nuova Consonanza, die Gesellschaft mit ihrer Konzertreihe, bei der regelmäßig auch Scelsi auftauchte. Zu ihren Gründern gehörte Domenico Guaccero, bei dem Sani Komposition studierte, bevor er dann später noch zu Karlheinz Stockhausen ging. Bei Giorgio Nottoli hat er elektronische Musik studiert. Die Atmosphäre um Nuova Consonanza dürfte ihn geprägt haben. Improvisation findet sich aber nicht in seinen Werken; er notiert alles aus.

Bei der Nuova Consonanza wurde immer wieder auch Scelsi aufgeführt, der in der Associazione zeitweilig als Vizepräsident wirkte. Er hatte ein offenes Haus, in dem auch viele US-amerikanische Künstler wie John Cage oder Terry Riley vorbeikamen. Das sei, meint Sani, ein etwas anderes Bild, als es manchmal noch vermittelt werde: Scelsi war unabhängig, aber er war keineswegs isoliert. Sani erinnert sich an seinen großen, schweren Mantel und die tibetanische Mütze, vor allem aber an Scelsis klare, blaue Augen, und er zitiert dazu *Hyperions Schicksalslied*: »Und die seligen Augen / Blicken in stiller / Ewiger Klarheit.«

Die Figur machte Eindruck auf Sani, und doch blieb ihm die Musik offenbar lange fremd. Zum Präsidenten der Scelsi-Fondazione wurde er 2004 nicht als Scelsi-Kenner gewählt, sondern weil er intensive Beziehungen im italienischen Kulturleben besitzt, denn Nicola Sani ist nicht nur Komponist, sondern auch als Organisator und Intendant im Kulturbetrieb tätig. Seit 2011 ist er künstlerischer Leiter (consulente artistico) des Teatro Comunale, der Oper von Bologna.

Umso erfreuter war Sani, als er später eine gewisse Nähe zwischen seiner und Scelsis Musik feststellte. Besonders interessierte ihn ihr experimenteller Charakter. So entdeckte er bei Scelsi Klänge wieder, wie er sie in seinem Stück *Non tutte le isole hanno intorno il mare II* für Harfe und Tonband in den 90er-Jahren bereits verwendet hatte. Die elementare Körperlichkeit, die an den Herzschlag oder das Atmen erinnert, findet sich sowohl in Scelsis *Okanagon* wie in Sanis *I binari del tempo* für Flöte und Tonband von 1998. Und damit endlich zum Stück *Gimme Scelsi*, zu dem Nicola Sani drei Tonbandausschnitte[3] von Scelsis Ondiola-Improvisationen vorlagen. (Sind es wirklich Improvisationen? Ging Scelsi da nicht doch, wie Friedrich Jaecker es in seinem Beitrag eindrucksvoll zeigt, sehr planvoll vor?)

2 Die Aussagen Nicola Sanis stammen, wenn nicht anders angegeben, aus einem Gespräch mit dem Verfasser am 11. Juli 2014 in Bologna.

3 Es handelt sich um die Bänder mit den Signaturen # 1: 030_li1 NMGS0030-117 Riv@9,5-RVRS_01.L 8.45–16.54; # 2: 079_re.4 NMGS0079-591 Riv@9,5_01.R 42.07–44.16; # 3: 083_li5.1 NMGS0083-303 Riv@9,5_01.L 0.30–3.37.

Der erste Abschnitt: das Atmen und die Solo-Oboe

Wie beginnen? Beim Buchstaben A. Wie Atem. Mit einem Streichernebel, so Nicola Sani, beginnt das Stück, und es taucht sogleich in eine Innenwelt ab, denn die Länge eines jeden Takts, eines 4/4 im Tempo Viertel = MM 30 – »lentissimo«, ist ein Atemzug. Gleichmäßig atmet das Stück zunächst, etwas nebulös durchaus, im Viersekundenmaß, langsam.

Das Atmen als Einüben. Ruhig, aber doch nach Leben drängend. *Atmen gibt das Leben* heißt eine Chor-Oper mit Orchester oder Tonband aus den Jahren 1974–1977 von Karlheinz Stockhausen, bei dem Sani studierte. Auch dort entwickelt sich die Musik aus Atemgeräuschen. Bei Sani wirkt das Atmen wie eine Einübung in den Klang, noch matt, wie eine Vorübung: hinter dem Steg bei den Streichern, mit lufthaltigen, in dichten Trauben gehängten Klängen bei den Bläsern, zum Teil im Crescendo-Decrescendo.

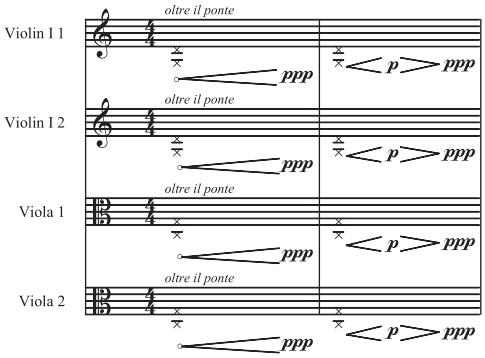


Abb. 1: Nicola Sani, *Gimme Scelsi*; T. 1–2, Violinen, Violas
(© 2013 by Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S. p. A., Milano)

Scelsi hat das Atmen bei seiner Musik mehrmals ins Spiel gebracht. In handschriftlichen Aufzeichnungen zu *Konx-Om-Pax*, die Luciano Martinis veröffentlicht hat, findet sich etwa folgende Notiz:

> »1. respirazione tipo om in *f* dim. e finendo sul *la* (anche *la* solo oppure accordo base Nascita del Verbo – pausa)
> 2. idem leggermente modificato tenendo più fiato prima di diminuire – sul *la* (forse bocca chiusa se coro) fare accordi Nascita del Verbo o altro – pausa
> 3. idem più largo vastissimo respirazione in crescendo questa volta a dim. tenendo un poco il fiato ma non simmetria con precedente – pausa
> 4. ancora più vasto *om* crescendo fino al *ff* respiro riprende *ff* tenendo un poco e diminuendo piano sempre preponderante il la – comincia qualche suono strano – pausa«[4]

4 Luciano Martinis, *»Light in extension«. Commenti e cronaca su »Konx Om Pax«, composizione per coro e orchestra di Giacinto Scelsi (Appendici)*, in: *i suoni, le onde …* Rivista

Abb. 2: Nicola Sani, *Gimme Scelsi*; T. 1–7, Partiturausschnitt
(© 2013 by Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S. p. A., Milano)

»Atmung vom Typ Om«: Es dürfte nicht ganz falsch sein, an Yoga zu denken, das Scelsi praktizierte. Ein Takt – ein Atem. Zwei-, dreimal, vier-, fünfmal, ein Wogen, auf und nieder. Man könnte an eine Art existentiellen Alberti-Bass denken, eine Auf- und Niederbewegung, wie etwa zu Beginn von Mendelssohns Violinkonzert, wo nach anderthalb Takten mit einer Streicher-Begleitung, unterstützt von Pauken und liegendem Dreiklang der Klarinetten und Fagotte, sogleich die Solomelodie einsetzt.[5]

Sogleich fällt auch das Umspielen der Töne im mikrotonalen Bereich auf, das jedem und jeder Scelsi-Hörenden vertraut ist. Und zu dieser Begleitung, mitten hinein, setzt in Takt 5 solistisch die Oboe ein. Sie spielt einen Ton – ein *cis*, forte, schnörkellos, ohne Wenn und Aber, ohne theatralischen Auftritt, einfach so. Fast nackt. Also auch kein Signal. Vielleicht am ehesten noch ein Ruf in einen Raum hinein. Sechs Sekunden etwa bleibt der Klang stehen, dann zersplittert er, zerstreut er sich, wird er aufgefächert in einen Mehrklang.

Sieben Takte dauert diese erste Phrase, der nun gleich ähnliche folgen, vier an der Zahl, so dass wir hier schließlich eine kleine Form von 5x7 Takten vor uns haben, jeweils in der Partitur schön auf einer Seite. Jedenfalls könnte man von fünf ähnlich gebauten Strophen sprechen. Die ersten sieben Takte sind allerdings von den folgenden 4x7 bzw. 28 leicht verschieden. Denn ab der zweiten Strophe beginnen auch die Flöten die Tonhöhe ins Schwanken zu bringen. Außerdem finden die Crescendi-Decrescendi nur noch im ersten, vierten und sechsten Takt der Strophe statt. Manchmal unterstützen sie dabei die Solo-Oboe, manchmal eben gerade nicht.

Was nun macht die Oboe? In diesem Atmen setzt sie in der ersten Phrase im sechsten Takt, danach jeweils im symmetrischen vierten einen Mehrklang (ausgehend von einer Einzelnote). Die vorgängigen Takte sind allerdings jedes Mal anders gestaltet. In der zweiten Strophe handelt es sich um ein hohes Glissando, das in eine Flatterzunge übergeht; in der dritten um einen hohen schwankenden, unregelmäßig und heftig perforierten[6] Klang. In der vierten Strophe steigt aus der Tiefe ein Tremolo zwischen zwei Tönen auf,[7] in der letzten schwankt und trillert die Oboe in mittelhoher Lage. Anzumerken ist schließlich, dass diese Gesten jeweils in den Strophen 3 bis 5 nochmals im letzten Takt aufgenommen werden.

Der Klang wird also ständig variiert, dabei destabilisiert, ja eigentlich zum Schwanken und zum Kippen gebracht, oder verzerrt und gestreut über diesem Teppich des Atmens. Sani nennt es im Gespräch eine »ricerca di regolarità«: das Gleichmaß finden. Es ist eine Art Exposition, nicht im Sinn des Sonatensatzes, sondern als Vorstellen der musikalischen Elemente, noch ohne bzw. nur mit gering-

della Fondazione Isabella Scelsi, 14, 2005, S. 15.

5 Man mag auch an die Klavierbegleitung eines Schubert-Liedes denken. Es geht allgemein um diese sich einpendelnde Bewegung, die als Grundlage für eine Melodie dient.

6 Wörtlich im Italienischen in den Spielanweisungen zur Partitur: »Ribattuto irregolare molto veloce«.

7 »Tremolo ascendente tra le due note indicate«.

Abb. 3: Nicola Sani, *Gimme Scelsi*; T. 1–35, Oboenstimme
(© 2013 by Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S. p. A., Milano)

fügiger »Entfaltung« – additiv. Das ist uns freilich noch nicht bewusst, wir erleben diese ersten fünf Minuten (von insgesamt knapp zwölf Minuten Dauer) als ein Abwarten. Danach folgt ein Verebben im dreifachen Piano und in einer Fermate.

Tatsächlich übernimmt die Oboe also zunächst eine Solorolle, wobei sie isoliert bleibt und die anderen zunächst gar nicht mitnimmt. Die verharren bei ihrem Alberti-Atmen. Warum nun die Oboe? Man könnte in ihr ein urtümliches Hirteninstrument erkennen und sähe sich dann unverzüglich in eine Antike oder einen Orient versetzt – Gegenden, mit denen Scelsi ja aus seinen früheren Leben eng vertraut war. Die Oboe ruft vom Berge, meint Nicola Sani, sie beschwört, sie evoziert die Magie des Klangs. Es ist ein naturhafter Ruf, »un richiamo verso l'altro«. Nicht zivilisiert. Man mag dabei an die Klänge des Satyrs Marsyas denken, eines Waldwesens, eines Wilden, der bekanntlich den Wettkampf gegen den unfair spielenden Apollo verlor. Die Klänge werden ungestümer und naturhafter gewesen sein, dionysisch, vielleicht sogar schmutziger. Der Schmutz ist etwas Wichtiges darin. Auch Nicola Sani sagt zu seinen Interpreten: »Haben Sie keine Angst vor schmutzigen Elementen in der Musik!«[8]

Zum anderen aber ruft die Oboe doch auch zur Ordnung, wenn sie im Orchester den Kammerton angibt. Alle stimmen sich auf sie ein. Ist das auch hier gegeben? Liebe Oboe, geben Sie mir den Ton. – Welchen Ton? Wir haben hier keinen Kammerton mehr. Der Kammerton ist in *Gimme Scelsi* nicht mehr rein, sondern verschmutzt – oder von einer Geräuschperipherie, ja vielleicht sogar von einer Geräuschaura umgeben. Das Eingestimmte verstimmt sich sofort. Der Kammerton, bei Sani freilich ein *cis*, ist keine Stütze des harmonischen Systems mehr, sondern selber instabil. Die Instabilität des Klangs ist, wie auch Nicola Sani sagt, eines der wichtigsten Elemente in dieser Komposition. Sie wird in der Exposition geradezu exemplarisch vorgeführt. Eine gewisse Instabilität schon im Crescendo-Decrescendo des Atmens, dann in Mehrklängen, den schwankenden und glissandierenden Tönen, den Trillern und Reperkussionen, den Klangoszillationen …

Aber vielleicht ist das Wort »instabil« auch zu europäisch gedacht und formuliert, denn die Instabilität des Klangs – das Umspielen eines Tons – gehört zu seiner Lebendigkeit. Der Zürcher Komponist Alfred Zimmerlin, der bei einigen Projekten mit ägyptischen Musikern zusammengearbeitet hat, erzählte mir einmal, dass, wenn man einem europäischen Musiker sage: »Spiel einen Ton!«, er genau einen Ton auf einer Tonhöhe spiele. Sage man das hingegen zu einem orientalischen Musiker, beginne der zwar auf einer bestimmten Tonhöhe, weiche aber sofort davon ab, füge Tongirlanden an und moduliere den Ton. Es gibt Parallelen dazu in Scelsis Musik. Eines der Tonbandfragmente Scelsis, die Nicola Sani für seine Komposition *Gimme Scelsi* vorgegeben wurden, beginnt eben damit.[9]

Das ist freilich kein Atmen und damit auch keine Vorlage für Nicola Sanis Stück. Wichtig als Grundlage sind allenfalls die glissandierenden Klänge. Darüber er-

8 So erwähnt er es in unserem Gespräch.

9 Vgl. Track 4 auf der Begleit-CD zu dieser Publikation.

scheinen aber doch sehr deutlich Soli. Wer will, mag aus diesen Ondiola-Klängen sogar Oboen heraushören. Über den liegenden Klängen erscheint hier schließlich ein hervorstechender Ton, der verändert bzw. verzerrt wird. Wichtiger ist der Wechsel von geraden, reinen Tönen und verschmutzten.

Hier nun ist sogleich anzufügen, was Nicola Sani zur Partitur schreibt: »Questo lavoro è liberamente ispirato alle registrazioni su nastro magnetico delle sperimentazioni sonore di Giacinto Scelsi.« Also »inspiriert durch« und nicht etwa »nach Giacinto Scelsi«. Denn die drei Bänder, die ihm vorgegeben wurden, habe er nur einmal, aber dafür sehr konzentriert angehört – und von da aus seine Imagination entwickelt. Dies stellt für ihn die eigentliche Herausforderung des Projekts *Scelsi Revisited* dar: Diese Bänder, die er als einen der größten Schätze der Musik des 20. Jahrhunderts bezeichnet, nun mit aller kompositorischen Freiheit weiterzutreiben. Deshalb habe er sich dafür eingesetzt, dass diese Dokumente zugänglich würden und von anderen Musikern verwendet werden könnten – auf eine experimentelle Weise, nicht sklavisch genau. Scelsi selber ging ja zuweilen frei mit seinen Stücken um; so gibt es bei ihm migrierende Stücke, die mehrmals auftauchen.

Kurz zu den drei Bändern: Das erste und längste beginnt eben mit diesen »Soli«. Das zweite klingt industrieller im Sound, nicht eigentlich statisch, aber ziellos und doch mit Energie treibend. Das dritte fein und leicht orientalisch, droneartig. In allen lässt sich beobachten, wie Scelsi Klangschichten übereinanderlegte. In diesen Stücken stecke, wie Sani sagt, diese enorme und tägliche experimentelle Erfahrung Scelsis im Umgang mit der Ondiola. Es sind Bruchstücke aus seiner Werkstatt.

Digression 1: Verzerrung

Die erwähnte Instabilität führt mich in eine kleine Digression – was notabene keine musikalische Technik Scelsis ist. Es gibt in seinen Stücken kaum eine musikalische Erzählung, von der man ablenken könnte. In seiner Autobiographie *Il Sogno 101* hingegen führt ihn seine Fabulierlust durchaus immer wieder auf Abwege – Scelsis Vorgehen ist also keineswegs widerspruchslos einheitlich. Musikalisch ist er ein anderer als in seinen Memoiren oder in seinen Gedichten.

Ich komme ein erstes Mal zum Titel, der, wie bei jedem Stück, eine Art perspektivischen Fluchtpunkt für das verstehende oder verstehen wollende Hören bildet: *Gimme Scelsi*. Gib mir Scelsi. *Gimme Shelter* hieß ein Song der Rolling Stones aus dem Jahr 1969, einer ihrer berühmtesten, den sie bis heute mit im Repertoire führen. *Gimme Shelter* – gib mir Schutz, denn ein Sturm naht – ist ein Antikriegssong, ein Lied gegen den Vietnamkrieg, an den sich Nicola Sani gut erinnert und der Teil seiner Jugend ist. Diese ebenso historische wie musikalische Referenz wird in Sanis Titel angedeutet. »Wie die Rückkopplung einer E-Gitarre sticht die raue Solo-Oboe aus den dichten, wogenden Klangbewegungen des Ensembles heraus«, schreibt Gerardo Scheige in seiner Rundfunksendung zu *Scelsi Revisited* über Sanis

Stück[10] und verweist damit auf die Rockmusik der 60er- und 70er-Jahre. In *Gimme Shelter* hören wir natürlich auch die verzerrten Gitarrenklänge jener Rockepoche. Und so könnte man bei der Aufsplitterung, Auffächerung, Zersetzung des Klangs auch an eine Verzerrung denken – etwa beim aufsteigenden Tremolando der Oboe? Ich zögere beim Wort »Verzerrung« doch ein wenig. Ob Scelsi es geschätzt hätte, er, der lange Zeit Ärzte und Heilpraktiker, Psychologen und auch Scharlatane aufsuchte, weil seine Nerven angegriffen waren? Waren die Klänge für ihn verzerrt? Manche unserer Musikbegriffe tendieren erst einmal ins Negative. Wie dachte er darüber, der auch die zerstörerischen Kräfte der Musik erfuhr?

Dennoch kommen einem zuallererst die Worte »Instabilität«, »Verzerrung«, »Schmutz« in den Sinn, und auch Nicola Sani gibt einmal in seinem Stück die Spielanweisung »distorcere progressivamente il suono, metallico« (T. 46 ff.) und gleich darauf »con molto pressione, distorto« (T. 49), verweist hier also ebenfalls auf die Verzerrung des Klangs. Ein Begriff wie »Verzerrung«, metaphorisch verstanden jenseits seiner physikalischen Bedeutung, färbt das Musikverständnis damit mit dem Vokabular jener Zeit, in der Schönklang verweigert werden musste. War es das, was Scelsi anstrebte? Oder suchte er eine andere, vielleicht sogar heilende Kraft in der Musik? Gefiel es ihm vielleicht besonders, im 20. Jahrhundert, dem Zeitalter der emanzipierten Dissonanz, von einer neuen Konsonanz, der »nuova consonanza« zu sprechen? Müssten wir nicht positiv besetzte Begriffe für diese Klangphänomene finden? – Ohne allerdings sogleich ins *Therapeuteln* und *Esotereln* zu verfallen.

Entwicklung

Wie geht es nun weiter? Wir sind nach den fünf Strophen im Mitschnitt der Uraufführung bei Minute 5:15 angelangt. Das ganze Stück dauert 11:40. Diese strophenförmige Einübung macht also gut 2/5 des gesamten Ablaufs aus. Nennen wir es eine Exposition, so müsste man annehmen, dass zuvor etwas vorgestellt wurde, das nun weiter ausgearbeitet, weiterentwickelt wird. Ist dem so? Die Musik Scelsis, gerade wenn man sich die Tonbänder anhört, scheint entwicklungs- oder klassisch gesprochen: durchführungsresistent. Das macht das Ungebändigte, das Ungebärdige, das Inkommensurable und Nicht-Klassische aus. Die Tonbandaufnahmen wirken ja beharrlich ziellos. Kreisend, dahinziehend, wie immer man das umschreiben möchte. Sie formieren sich nicht auf ein Ziel hin, bauen keine Erwartungen auf, sondern beben aus dem Innern. Die Gestalthaftigkeit wird dabei reduziert, wenn nicht gar eliminiert. Gestalt ist ja immer eine mehr oder weniger vielfältige Bündelung von Gesten, die wiedererkennbar werden und nicht einfach bloß elementar wirken. Gestalt wird exponiert – und sie hilft freundlicherweise uns Musikwissenschaftlern, die um das Analysierbare, das Darstellbare bangen.

10 Gerardo Scheige, *Giacinto Scelsi Revisited*, Sendemanuskript SWR2, *JetztMusik*, 21.10.2013, S. 5.

Nach der strophischen Statik des Beginns mag man eine gewisse Ungeduld empfinden. Von der Minute 5:15 an geht jedoch alles schnell, geht alles in alle Richtungen, fast gleichberechtigt. Zuvor war der Klang verebbt, nun setzt er neu an. Bei T. 36 beginnt sich nach einem Rallentando molto und einem Moment kleiner Stille der Klang plötzlich auszuweiten, quasi aufzublähen. Ansatzpunkt ist wiederum die Oboe, wiederum mit einem einzelnen Ton, einem dreigestrichenen A, das nach einem Takt in einen Multiphonics-Klang und dann in eine Flatterzunge und ein Glissando übergeht. Die zuvor exponierten Spielweisen erscheinen nun also unmittelbar hintereinander.

Während die Oboe aber zuvor quasi auf monodische Weise eine Linie, wenn auch eine lückenhafte, zog, so wird sie nun in einen größeren Aktionsraum eingebettet. Das Atmen hat abrupt geendet, es taucht nur noch rudimentär im Gestus des bogenhaften Crescendo auf. Die anderen Instrumente verlassen ihren bisherigen Habitus. Die Flöten setzen mit hohen Flatterzungen hoch oben ein, die anderen Holzbläser folgen der Oboe ebenso mit Mehrklängen.

Aber sehr kontinuierlich wirkt das nicht. Die Oboe etwa wechselt wie gesagt schon im zweiten Takt hin zu kleinen, dann gröberen Tonschwankungen, bald zurück zum Mehrklang. Gleichzeitig und nacheinander setzen weitere Instrumente ein: sinkende Glissandi und Flatterzungen der Hörner, sordinierte Trompete, aufsteigende Posaunen, hohe Flageoletts der Violinen und Violas, Akzente – hinter dem Steg unter den Saiten der Celli, heftig schwankende Töne der Kontrabässe.

Man hat auch hier den Eindruck, dass diese Klänge sich eher hereinschleichen, ohne »Einsätze«, die Anfänge bezeichnen. So heterogen das ist, so ist doch der Hauptgestus über diese wiederum sieben Takte der eines Crescendos. Das der Flöten vom Piano zum Forte dauert beispielsweise sieben Takte, umspannt in einem Gestus eine siebentaktige Strophe, die zuvor aus sieben Atemzügen bestand. Es ist also, als seien wir nach der Einübung in den Klang nun im Stadium der Auswölbung angelangt.

Das ist der Hauptgestus, der von den anderen Instrumenten zwar mitgetragen wird, aber nicht auf gleichförmige/parallele Weise. Die Streicher zum Beispiel setzen gestaffelt ein, die Violinen und Bratschen mit hohen liegenden Flageoletts, crescendierend vom vierfachen Piano ins Mezzoforte. Die Celli mit einzelnen geräuschhaften Akzenten, die Bässe mit umspielten Tönen tremolierend. Die Blechbläser mit glissandierenden Tönen.

Im Innern ist höchst heterogen, was als Ganzes einheitlich wirkt. Die Musik treibt auseinander, aber nicht gleichmäßig in alle Richtungen wie ein Ballon, sondern unförmig, sich auswölbend, ausstülpend, als sei sie nicht mehr zu bremsen. Der Oboe kommt dabei zeitweise noch eine führende oder vielmehr vorausschreitende Rolle zu, aber sie ist nicht mehr Solo, sondern allenfalls, wie man so schön sagt, prima inter pares.

Wie das formulieren? Nach der Monodie wäre es eine Art Polyphonie, zumindest ansatzweise, freilich Polyphonie ohne Kontrapunkt, vielleicht sogar eine Heterophonie ohne Zentrum. Das nämlich ist neben der Instabilität des Klangs für Nicola Sani einer der Hauptpunkte des Stücks: Zentrum und Peripherie. Wobei

das Zentrum kaum auszumachen ist. Aber auch das ist ein Problem der Begrifflich- und Begreifbarkeit. Auch in Scelsis Partituren werden noch Referenztonhöhen gesetzt, die wie Zentraltöne wirken, die aber wohl eher als Orientierungshilfen der Notation zu verstehen sind. Eigentlich bewegen wir uns ständig in der Peripherie des Zentrums, alles ist Peripherie des Klangstroms geworden, aber die Entwicklung ist nicht einheitlich oder gleichförmig, wie man es von frühen Klangflächenstücken György Ligetis oder selbst von jenen eines Iannis Xenakis kennt, sondern im Innern völlig ungleich, eben heterophon im Strom. Zentral ist die Unzentrierbarkeit und Nichthierarchisierbarkeit der Ereignisse, die demnach unabhängig bleiben. Dem einzelnen Element kommt dabei keine Bedeutung mehr zu, es bedeutet Energie- oder Klangzuwachs, aber nicht Gestalt, nicht mehr »Komposition«. Das ist genau das, was Scelsi in den Überlagerungen seiner Tonbandimprovisationen erreicht. Sani greift es auf.

Wollen wir Gestalthaftigkeit vermeiden, müssen wir zum Elementaren zurückkehren. Entweder wir entleeren die Gestalt so sehr von allem Sinn und Bedeutung, etwa durch permanente Wiederholung eines sagen wir: Dur-Dreiklangs, so dass selbst die letzte Signalhaftigkeit dadurch unterlaufen wird. Oder wir zertrümmern, zersetzen die Musik in ihre Bestandteile – auf die Gefahr hin, dass Gestaltfragmente erkennbar bleiben. Scelsi durchkreuzt die Gestalthaftigkeit der Musik, indem er sich in die Klänge und Energien verbohrt. Sani folgt ihm und schafft doch deutlicher eine Form. Durch die Steigerung.

Das ist der wesentliche Unterschied zu den Bandvorlagen. Dieses Auseinander- und Weitertreiben der Kräfte, die doch zusammengeführt werden. Verschiedene Ebenen werden dabei übereinandergelegt. Instabil werden hier nicht mehr nur die Töne, sondern nun auch das Klanggefüge, das bislang vom gemeinsamen Atmen geprägt war. Es erfährt eine Veränderung von Statik – Destabilisierung. Aber auch die Rollenverteilung verändert sich. Die Mehrklänge der Oboen werden von den Klarinetten übernommen. Das Fluide, das Fluktuierende ist nicht einfach die Verflüssigung eines Klangs, sondern mehrerer Klangschichten übereinander.

Nach diesen sieben Takten (36–42, s. Abb. 4) setzt nach einem knappen Halt eine weitere Steigerung ein, die nun nicht vom Pianopianissimo zum Mezzoforte, sondern weiter zum dreifachen Forte führt. Der Klang scheint hier zeitweise stabiler, er glissandiert weniger, dafür verändert er sich hin zum Metallischen, verzerrt sich. Hinzu kommen in den Flöten und tiefen Streichern erste Rhythmisierungen der zuvor ausgehaltenen Töne. Nach einem weiteren Höhepunkt des Crescendos in höchster Höhe folgt eine quasi ruhigere Phase, in der nun die einzelnen instrumentalen Ebenen zueinander verschichtet werden. Es scheint, dass diese Schichten kaum gegenseitig Einfluss aufeinander ausüben, sondern übereinandergelegt werden, dass sie allmählich aber – zum Teil – auch ineinander übergehen. In diesem Abschnitt könnte man durchaus die Klangschichtungen von Scelsis Bandimprovisationen wiedererkennen.

Jeder Abschnitt wirft quasi ein neues Licht auf diese Klangwelt. Ziemlich abrupt folgt bei T. 64, ein Bruch, der sich zuvor leise schon in den tiefen Streichern ab T. 44 ankündigte: eine Rhythmisierung des Klangs. Es ist eine Rhythmisierung,

Abb. 4: Nicola Sani, *Gimme Scelsi*; T. 36–42, Partiturausschnitt
(© 2013 by Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S. p. A., Milano)

die wir allerdings nicht als solche erleben, sondern vielmehr als eine Perforation, eine Zersetzung des Klangs. Nicola Sani macht zweierlei: Einerseits gliedert er die Tonrepetitionen unterschiedlich, so dass eine Einheitlichkeit verloren geht und nur noch ein unterschiedlich perforiertes Klangfeld übrig bleibt. Mit jedem Viertel wechselt die Perforation von Undezimolen zu Nonolen, Oktolen, Septolen etc. Außerdem sind diese Tonrepetitionen stellenweise von Pausen durchlöchert. Gleichzeitig geschieht dieser Wechsel aber den Vierteln nach, die nun in doppeltem Tempo, nämlich Viertel = MM 60, dahingehen und die zudem akzentuiert werden, so dass tatsächlich eine Pulsation entsteht. Das verleiht dem Stück in diesem Moment zusätzlich Dynamik und treibt es unaufhaltsam dem Höhepunkt zu. Hier kommt ein Element hinein, das nicht typisch Scelsisch scheint. Sani sagt, er habe, auch wenn es sich hier nicht um wirkliche rhythmische Gestalten handle, doch den Zeitfaktor hereinbringen wollen. Er bringt etwas zusätzlich Treibendes in das Stück, steigert.

Diese »Entwicklung« lässt sich also grob in drei Phasen unterteilen: Aufblähung/Auswölbung – Dehnung/Verschichtung – Rhythmisierung/Perforation. Es folgt ein regelrechter Höhepunkt, gute zwanzig Sekunden lang (s. Abb. 5).

In den Streichern Crescendi über liegenden oder geringfügig glissandierenden Tönen; fluktuierende Posaunen, dazu diese raschen Klanggebilde in den anderen Bläsern: »alternare liberamente i gruppi di note, anche ripetendoli, molto velocemente«.[11] Die Passage ist völlig frei im Innern, ein kontrolliertes Chaos, aber dennoch ein Block, ein geradezu geometrisches Klanggebilde, das im Innern frei wimmelt. In sich zerfahren, aber doch kompakt, geradezu stabil.

Dieser Höhepunkt ist der einzige Punkt, an dem Sani nach der Uraufführung noch eine Änderung in der Partitur anbrachte: Statt drei Wiederholungen werden die Takte nur einmal gespielt – was die Energie konzentriert.

Digression 2: Give me

Gimme heisst Gib mir. *Mir* – ein gewisses Ich kommt hier in die Musik zurück, das Scelsi wohl vermieden hätte. Wessen Ich? Es erscheint nicht auf dumpf aneignende Weise, sondern durch eine Dynamisierung auf einen Höhepunkt hin. Nicola Sani geht erstaunlich gradlinig, zielstrebig mit der Musik um. Hier transkribiert Sani längst nicht mehr, er transformiert, er transferiert auch ein Stück weit. Wird der *Traduttore* einmal mehr zum *Traditore*? Gerardo Scheige schreibt dazu: »Er [Sani] hat gedanklich – ohne schriftliche Skizzierung – direkt am und mit dem Klang gearbeitet. Er ist in den Klang eingetaucht und aus diesem wieder aufgetaucht. *Gimme Scelsi* ist transformierte Erinnerung; Erinnerung und persönliche Reaktion zugleich. Sie will nicht wie die Musik Scelsis klingen, sondern ausgehend von einer akustischen Skizze zu ihrer Essenz gelangen.«[12]

11 Spielanweisung T. 73.

12 Gerardo Scheige, *Giacinto Scelsi Revisited* (s. Anm. 10), S. 6.

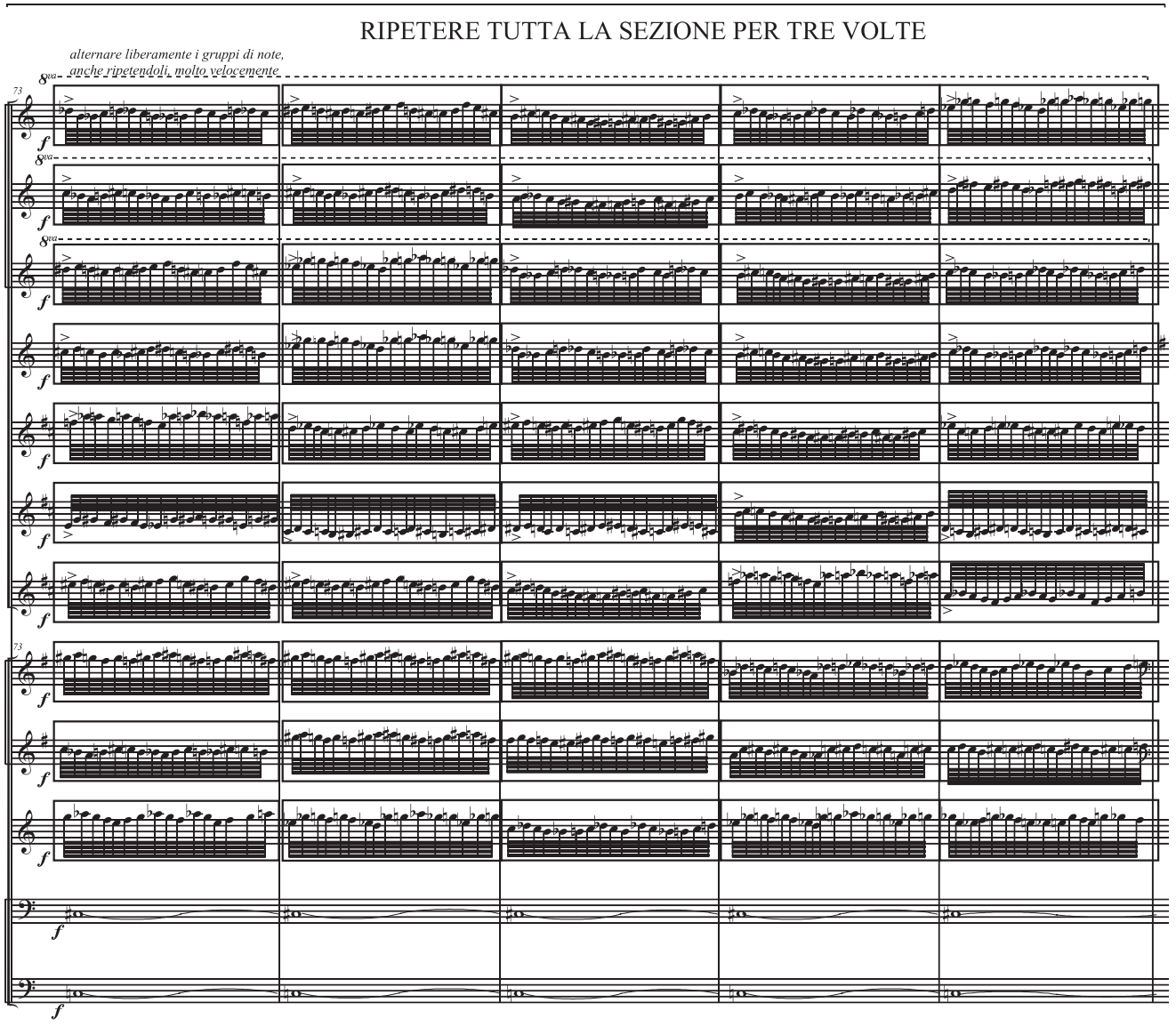


Abb. 5: Nicola Sani, *Gimme Scelsi*; T. 73–77, Bläser (© 2013 by Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S. p. A., Milano)

Was also sagt uns das Stück von Nicola Sani über die Musik von Giacinto Scelsi? Das macht uns die Aufgabe hier ja auch so schwierig: Soll man *Gimme Scelsi* von Scelsi aus betrachten, von den Bandaufnahmen her und wie sie umgesetzt sind? Oder soll man es als eigenständiges Werk Sanis sehen, das sich eben auf Scelsi bezieht, das dann aber losgelöst von diesem, für unser Symposium kaum von Bedeutung wäre? Ist es nachgebildete Musik oder Musik über Musik oder einfach Musik für sich? Das ist eine Frage, die sich immer wieder bei Werken stellt, die sich in irgendeiner Weise mit anderen Werken beschäftigen. Sagen wir, einem Variationenzyklus wie Frederic Rzewskis *The People United Will Never Be Defeated!* oder in Luciano Berios *Sinfonia* oder in Wolfgang Rihms Brahms-Zyklus *Nähe fern*.

Gerade das letzte Beispiel deutet ja an: Die Musik möchte sich aufgrund des vorgegebenen Materials, also etwa von Brahms, frei entfalten, bezieht sich aber doch immer wieder darauf, was auch den Rezipienten in eine zwiespältige Situation versetzt: Wie beziehungsreich hört er, kann er – aufgrund seiner Kenntnisse etwa – wahrnehmen oder zumindest vermuten, wie sehr kann auch er sich davon loslösen. Das macht ja den Hörkonflikt aus, auf problematische, aber auch höchst aufschlussreiche Weise.

Wie sehr hören wir also Scelsi in Sani? Aufgrund welcher Vorkenntnisse und Hörerfahrungen? Können wir Scelsi durch Sani anders lesen bzw. hören? Welchen Scelsi? Wessen Scelsi? Ist das Stück eine gewaltige Einstimmung in Scelsis Klangwelt? Oder auch ein Abschied Sanis, wie er selber sagt, von der Fondazione – oder zumindest von der Präsidentschaft, die er 2014 aufgegeben hat?

Nach dem Höhepunkt

Wechsel der Szenerie. Der Block endet mit T. 77. Was folgt, ist ein Wiederaufgreifen früherer Klangmomente bzw. ein Schatten davon. In Kürze, obwohl die Intensität nur wenig nachlässt. Nochmals neu beleuchtet werden: das Atmen, zum Tremulando gesteigert; zerfurchte, zum Teil geräuschhaltige Linien der Flöten und des Englischhorns, denn die Oboe hat nun zur tieferen Schwester gewechselt. Die einmal vorhandene Zielstrebigkeit auf einen Höhepunkt hin zerfällt allmählich, zerfasert sich eher, wobei die Kraft durchaus noch vorhanden bleibt. Immer noch im MM 60.

Nochmalige Steigerung, eher schmutziger als zuvor. Nochmals zu einem Höhepunkt, dann Rückkehr wieder zum MM 30. Die Vorgänge sind ähnliche: Mehrklänge, Triller, Glissandi, nun aber etwas weniger aktiv, dafür undurchsichtiger sogar. Nochmalige Ballung, nochmaliger Höhepunkt. Dann Abbruch vom mehrfachen Forte urplötzlich ins Piano. Eine Coda, eine Schlussbildung. Die meisten Instrumente steigen auf in die Höhe, einige bleiben liegen. Die Bassklarinette mündet nach einem Mehrklang oder nach einem Glissando abwärts in einer Flatterzunge, das Englischhorn steigt hinunter. Allgemeines Morendo als Schlussgestus, aber in sich sehr vielfältig und nicht ausgedünnt. Ein Nachzittern der verschiedenen Klanginstabilitäten. Zerfließende Klangstruktur.

Digression 3: Scelsi und die Popmusik

Vor einiger Zeit fand Nicola Sani in einem alternativen Plattenladen eine CD mit dem Titel *Konxompax* und dachte, diese Worte könne doch nur jemand verwenden, der Scelsis Musik kennt. Es handelte sich um den schottischen Elektronikmusiker Tom Scholefield, der unter dem Namen *Konx-Om-Pax* seine Musik macht. »Konx-Om-Pax« verweist aber auf weiterführende Zusammenhänge; es ist ein Schlüsselwort in den eleusinischen Mysterien der Antike – oder auch der Titel eines Buchs des okkultistischen Schriftstellers Aleister Crowley aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Auch Scelsi besaß es, allerdings in einer italienischen Übersetzung, die, wie mir Nicola Sani mitteilte, nach der Komposition *Konx-Om-Pax* (1969) erschien. Ob er es früher schon gelesen hatte und von dort eine Inspiration für sein Werk erhielt, wissen wir nicht. Jedenfalls ist das ein Bezugsnetz, wie geschaffen für Scelsi, aber auch für die Bezugnahme Sanis auf die Rockgeneration.

Gimme Scelsi, so Nicola Sani, sei, ohne dass man das am Zitathaften erkennt, »eine Hommage an die 70er-Jahre, in der ich für mich eine völlig neue Klangwelt entdeckte, in der Rock und Musikavantgarde einen 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.«[13]

Tatsächlich gibt es, wie Sani anfügt, zahllose Verbindungen von Scelsi über die Grenzen der avantgardistischen Musik hinaus. Nicht nur Tom Scholefield kennt die Musik Scelsis.[14] Die Einflüsse Scelsis reichen zu Feldman, der ihn als italienischen Ives bezeichnete, zu Cage, Grisey und den Spektralisten, zu Alvin Curran, Frederic Rzewski, aber auch zum Obertongesang der italienischen Gruppe Prima Materia aus den 70er-Jahren rund um Roberto Laneri, der Scelsi kannte. Ob wohl deutsche Gruppen der 70er-Jahre wie Tangerine Dream, Popol Vuh oder Klaus Schulze Scelsis Musik kannten? Zu Recht wurde in diesem Zusammenhang ja immer wieder auf Stockhausens Einfluss auf die Krautrock-Bands hingewiesen – wie aber steht es um Scelsi?[15] Schließlich erwähnt Sani in unserem Gespräch den US-amerikanischen Jazz-Avantgarde-Gitarristen Marc Ribot, der 2003 eine CD mit dem Titel *Scelsi Morning* veröffentlichte. Scelsi wirkt also weiter über die Spartengrenzen hinaus.

13 Nicola Sani, *Kommentar zu »Gimme Scelsi«* (s. Anm. 1).

14 So nachzulesen in einem Interview mit der Zeitschrift *Impose*; http://www.imposemagazine.com/features/konx-om-pax (25.1.2016).

15 Auf meine diesbezügliche Anfrage bei Klaus Schulzes P.O.E.M. Musikverlag erhielt ich von dessen Road-Manager Klaus D. Müller folgende Antwort: »Tut uns leid, aber wir haben diesen Namen noch nie gehört. In den Anfängen war die Musik von Pink Floyd (Schulze) oder Jimi Hendrix (Edgar Froese) oder die amerikanischer Westküsten-Bands (Grateful Dead, Jefferson Airplane) bis hin zum wilden Free Jazz ... für uns junge Leute in Berlin sehr wichtig und auch prägend.«

Und dies würdigt Sani nun auf persönliche Weise in seinem Stück, in einem kurzen ungehemmten Klangrausch.

Sani schreibt dazu im Programmheft zum Festival *Acht Brücken. Musik für Köln*: »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 Utopisten des 20. Jahrhunderts wurde, ein Vorreiter der modernen Ideen von Experimental Music.«[16]

Coda

Das war's: ein ritueller und strophenhafter erster Teil, der gleichsam die Markierung absteckt; eine Entwicklung auf einen Höhepunkt hin, zuvor ein kleinerer Höhepunkt, danach noch einer und eine kurze Coda, ein Entschwinden des Klangs. Es ist eine vergleichsweise »klare« Komposition. Dramaturgisch geführt. Wirklich eine Komposition, kein droneartiger Klang. Und das ist vielleicht der entscheidende Sprung, den Sani vollzogen hat. Denn es ist eine persönliche Komposition, die historisch und literarisch Position bezieht, indem sie, wie Sani sagt, Scelsis Weg quasi nachzuzeichnen versuche, nicht buchstäblich, nicht programmatisch, sondern transfiguriert. Derlei fände sich bei Scelsi wohl nicht, der sagte: »Vor allem ist es wichtig, dass die Musik nicht den Klang beeinträchtigt. Es ist der Klang, auf den es ankommt. Und der Klang ist Kraft.« OM bezeichne die »unpersönliche Wahrheit«, sagte er auch einmal zu *Konx-Om-Pax*.[17] Zudem bleibt es in Scelsis Tonbandaufnahmen bei der Arbeit am gestaltlosen Klang, an einer heißen Klanglava, die nun bei Sani wiederum geformt wird, aber natürlich dabei auch erstarrt, erstarren muss. Das ist wohl das Schicksal vieler Stücke, die beim Projekt *Scelsi Revisited* entstehen.

Ist Scelsis Musik tatsächlich so angelegt, dass sich aus dem authentischen Bandmaterial – obwohl fraglich ist, ob das bereits ein Kunstwerk ist oder eben nicht – nun ein sekundäres Kunstwerk gewinnen ließe? In früheren Zeiten war das

16 Nicola Sani, *Kommentar zu »Gimme Scelsi«* (s. Anm. 1).

17 Giacinto Scelsi, *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, S. 789.

möglich: Da nahm einer zum Beispiel bloß eine Melodie, die er dann ausgestaltete. Improvisation und Komposition gingen ineinander über, untrennbar, denn Komposition bedeutete nicht notgedrungen Notation, sondern war auch *a mente* komponiert, also aus dem Kopf und aus dem Moment heraus denkbar. Wie authentisch kann so ein Kunstwerk sein? Welchen Scelsi also haben wir hier jeweils vor uns? Und wer sagt uns überhaupt, wie dieser Scelsi sein muss, da Scelsis Musik ja einst selbst durch den Filter seiner Bearbeiter hindurchgegangen ist? Welche Spuren Scelsis sind also in Sanis Stück zu hören und zu vernehmen? Und dies, ich komme darauf zurück, ja nur für den, der Scelsis Musik kennt – ob *à fond* oder teilweise kann da schon einen wesentlichen Unterschied machen.

Er habe sich die Freiheit genommen, auf das Material Scelsis ohne Einschränkung zu reagieren, sagt Sani, und sich selber in dieses Experimentierfeld hineinzubegeben, das ihm vorliege. Deshalb habe er auch als Präsident der Fondazione Wert darauf gelegt, dass das Archiv frei zugänglich sei, nicht nur für die Forschungsarbeit, sondern auch für die kreative und gegenwartsbezogene Weiterbearbeitung durch Komponist*innen. In einem Interview mit der Zeitschrift *All about Jazz Italia* meinte Sani 2007 kurz und bündig: »preservasse la memoria, in un senso non museale, ma vivo e reale.«[18]

18 Ermes Rosina, *Il tempo di Scelsi – Intervista a Nicola Sani, Presidente della Fondazione Isabella Scelsi*, in: *All about Jazz Italia*, 23.7.2007.

Prozessualität und Natur

Musikalische Beziehungen zwischen Ragnhild Berstad und Giacinto Scelsi

von Emil Bernhardt

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit dem Stück *Cardinem* der norwegischen Komponistin Ragnhild Berstad. Das Stück, am 11. September 2014 beim Ultima-Festival in Oslo uraufgeführt, wurde als Auftragswerk für das Klangforum Wien im Rahmen des Projekts *Scelsi Revisited* komponiert. Ihm liegt also eine Beziehung zum Komponisten Giacinto Scelsi zugrunde, eine Beziehung, die sich vor allem in der Auseinandersetzung mit den Scelsi-Tonbändern manifestiert, die der Komponistin zur Verfügung gestellt wurden.

Ich möchte keine kompositionstechnische Analyse im traditionellen Sinne erstellen. Meine Annäherungsweise, die eher als ästhetisch-philosophisch bezeichnet werden könnte, nimmt vor allem die Hörerfahrungen – zunächst der Scelsi-Bänder, dann des Stücks selbst – als Ausgangspunkt. Man hätte sicher satztechnische Untersuchungen – nicht zuletzt von mikrotonalen Details, die der klanglichen Atmosphäre dieses Stückes eine eigenartige Schönheit verleihen – durchführen können. Stattdessen möchte ich mich auf eine spezifische und meines Erachtens zentrale und charakteristische Eigenschaft dieser Musik konzentrieren. Es handelt sich um eine bestimmte Art von Prozessualität, die sich nach dem Höreindruck vielleicht am besten als eine intensive und sich im Augenblick ereignende Aktivität definieren lässt. Diese Prozessualität ist zudem ein Punkt, in dem die Musik und die musikalische Denkweise Berstads und Scelsis zusammentreffen.

Um diese Art von Prozessualität genauer zu bestimmen, gehe ich vom Begriff der Natur aus.[1] Dieser Begriff liegt im Falle Berstads auf der Hand, weil sie die Natur als eine wichtige Inspirationsquelle hervorhebt.[2] Hier geht es zunächst um einen mimetischen Naturbegriff, was sich besonders deutlich im aktuellen Stück erkennen lässt, in dem Berstad unter anderem Rotkehlchen-Aufnahmen als Materialgrundlage verwendet hat. Ich möchte zeigen, wie der Naturbegriff – und zwar zum Teil im Gegensatz zum mimetischen – außerdem dazu geeignet ist,

1 Ich bin mir bewusst, dass »Natur« im ästhetischen Zusammenhang ein komplexer und weitläufiger Begriff ist, der schon von vielen Autoren behandelt worden ist (Kant, Hegel, Adorno, Martin Seel, Gernot Böhme u. a.). Statt der Diskussion in voller Breite nachzugehen, möchte ich vielmehr untersuchen, inwiefern der Begriff einen interessanten Ausgangspunkt bilden könnte, wenn es darum geht, die oben erwähnte Prozessualität näher zu bestimmen.

2 »Die Natur ist die Quelle meiner Inspiration«, heißt es in einem unveröffentlichten Werkkommentar der Komponistin. Übertragung aus dem Englischen von Vera Neuroth.

die Prozessualität dieser Musik näher zu bestimmen. Grundsätzlich – so meine These – geht es sowohl bei Scelsi als auch bei Berstad darum, etwas zu machen, das zugleich als etwas Nicht-Gemachtes – oder Nicht-von-jemandem-(bewusst)-Gemachtes – erscheinen soll. Ich behaupte, dass diese Spannung zwischen dem Gemachten und dem Nicht-Gemachten parallel zu der Spannung zwischen Kunst und Natur zu verstehen ist. Oder umgekehrt: Der ästhetische Naturbegriff fordert gerade dazu auf, das Werk im Rahmen des Begriffspaars Gemacht/Nicht-Gemacht (oder Hergestellt/Nicht[-von-jemandem]-Hergestellt) zu betrachten. Außerdem kehrt die hier gemeinte Spannung in den Begriffspaaren Objekt/Umgebung, Tun/Wirken und Intention/(anonyme) Zufälligkeit wieder. Vor allem kommt sie aber in der aktuellen Musik als eine besondere Prozessualität, die sich in mehreren Dimensionen ablesen lässt, zum Ausdruck. In der abschließenden Betrachtung wird es vor allem darum gehen, diese Prozessualität in Bezug auf den Begriff der Natur zu erläutern.

1. Komponistin, Werk und Entstehung

Ragnhild Berstad wurde 1956 in Oslo geboren und gilt heute als eine der wichtigsten zeitgenössischen Komponistinnen Norwegens. Sie studierte Musikwissenschaft und Musikpädagogik und schloss 1997 ihr Kompositionsstudium an der norwegischen Musikhochschule in Oslo ab. Sie ist Trägerin der wichtigsten norwegischen Auszeichnungen für Komponisten, des Edvard-Preises und des Arne-Nordheim-Komponistenpreises. Sie lebt und arbeitet in Oslo.

Generell lässt sich Berstads musikalisches und kompositorisches Denken auf den zentraleuropäischen Spätmodernismus zurückführen. Die zwei wichtigsten Impulse hat sie in ihrer Diplomarbeit dargestellt, in der sie einerseits die ästhetischen Ideale der Spektralschule (Gérard Grisey und Tristan Murail) und andererseits die dramaturgischen Strategien Helmut Lachenmanns zusammenzudenken versucht.[3] Im Zentrum ihrer eigenen Arbeit steht vor allem die Suche nach den internen Eigenschaften und Strukturen der Klänge, fast als ob sie die Klänge – metaphorisch gesprochen – durch ein Vergrößerungsglas studieren möchte.

Dies deutet außerdem darauf hin, wie Berstad die klanginternen Eigenschaften als räumliche Phänomene betrachtet. Sie werden zunächst anhand der Feinheiten der Mikrotonalität und verschiedener Arten von Instrumentenverstärkung studiert, weiterentwickelt und dargestellt. Darüber hinaus besteht die Herausforderung darin, wie sie sich dramaturgisch in einen Zeitverlauf übertragen lassen. Diese Spannung zwischen räumlichen Ideen und zeitgebundener Darstellung lässt sich in dem ästhetischen Ideal des ausgedehnten Augenblicks wiedererkennen; in einem Wunsch, die Zeit anzuhalten, um dadurch eine erhöhte Aufmerksamkeit des Hörens zu gewinnen. Diese Ideale haben sich übrigens während der Arbeit

3 Ragnhild Berstad, *Fusjon og fisjon i musikalske teksturer – fra enten/eller til både/og: en preliminær undersøkelse*, Oslo: Norges musikkhøgskole 1997.

mit den Scelsi-Bändern weiterentwickelt, und Berstad erklärt, dass sie bezüglich der Dehnung des Augenblicks viel von Scelsi gelernt habe. Zum Beispiel habe sie sich beim Hören der Scelsi-Bänder stets die Frage gestellt, wie es möglich sein könnte, ein Material länger dauern zu lassen, in einer Atmosphäre noch länger zu verweilen, als sie es früher für möglich gehalten hätte. Wie Berstad diese und ähnliche Fragestellungen musikalisch gelöst und beantwortet hat, lässt sich besonders deutlich in dem Stück *Cardinem* beobachten. Zum Beispiel hat sie, manchmal von einer Tonhöhe ausgehend, verschiedene Möglichkeiten der Variation entwickelt, was vor allem die sogenannten »Klangfelder« in ihren Werken prägt und zudem einen zentralen Teil der Prozessualität ausmacht.

Der Titel, das lateinische Wort *cardinem*, bedeutet Angel, Wende(-punkt), Umdrehung. Der Komponistin zufolge geht es um eine Wende zu etwas, »das in sich selbst ruht, hin zu einer einfacheren Klangstruktur, zur Eröffnung und dem Anhalten der kleinen Bewegungen.«[4] Was hier angedeutet wird, muss metaphorisch und als ein Versuch verstanden werden, eine Richtung auf die »räumliche« Ausdehnung hin zu finden, was übrigens auch der eher intuitiven Arbeitsweise Berstads entspricht. Es ist aber auch möglich, die Idee dieser Wende mit mehreren der gerade erwähnten Aspekte in Verbindung zu setzen: Erstens lässt sich eine Wende selbst als etwas Räumliches verstehen; eine Wende oder Drehung zu etwas hin deutet eine räumliche Figur oder einen Gestus an. Quasi als räumliches Phänomen verstanden, bringt die Wende aber zweitens ein Anhalten oder Zögern des Zeitverlaufs mit sich und weist darum auf das Ideal des ausgedehnten Augenblicks hin. Drittens geht es um eine Wende hin zu kleinen, quasi zögernden Bewegungen, die noch nicht als fertige oder nach einer Intention entworfene Gestalten auftreten bzw. als solche zu verstehen sind. Das Zögern hat mit anderen Worten nicht nur eine zeitliche Dimension, sondern betrifft auch die Entwicklung (oder den Entwicklungszustand) des Materials. Es ist, als ob die kleinen Bewegungen Objekte oder Gestalten in einem unfertigen, gleichsam vor-gestalteten Zustand darstellen; sie kommen als etwas »Noch-nicht-Gemachtes« vor.

Die Idee des »Noch-nicht-Gemachten« oder die Intention, etwas zu machen, das als etwas Nicht-Gemachtes erscheinen soll, wirkt vielleicht im Rahmen einer Darlegung der kompositorischen Strategie etwas merkwürdig. Denn wie macht man so etwas? Zwar wurde von Berstad immer wieder hervorgehoben, dass sie sich eher für das innere Wachsen des Materials als für die äußere Formung desselben interessiert.[5] Sie wollte sich jeder Intention entziehen, um dadurch das Material aus sich selbst heraus entwickeln zu lassen, um sozusagen das Machen und die Entwicklung dem Material selbst zu überlassen. Sie spricht sogar von einem Hören nach dem Wachstum des Materials; sie – wörtlich übersetzt – »hört die Musik

4 Unveröffentlichter Werkkommentar, Übersetzung E.B. In der deutschen Version von Vera Neuroth, die aus dem Englischen übertragen wurde, lautet der Satz: »hin zu dem, was selbstgenügsam ist – hin zu einer einfacheren Klanglandschaft – hin zu einer Öffnung und einem Zupacken, das nach den kleinen Wellen greift.«

5 Die Komponistin im Gespräch mit dem Verfasser, 20. Juni 2014.

hervor«.[6] Ohne diese Thematik weiter zu verfolgen, könnte man sagen, dass hier der irgendwie paradoxe und zum Teil unerklärliche Charakter jedes künstlerischen Schaffensprozesses angedeutet wird: Was vom Künstler geschaffen wird, wird dem Künstler – wie später dem Zuhörer oder Zuschauer – zugleich auch gegeben. Trotzdem lässt sich einiges über den Vorgang der Kompositionsarbeit sagen.

Ragnhild Berstad selbst sagt, sie wollte kein Stück über Scelsi schreiben, also keinen meta-musikalischen Kommentar; sie wollte auch die Scelsi'schen Bänder nicht zur Grundlage eines neuen Stücks oder einer neuen Kompositionsweise machen. Vielmehr wollte sie an ihrem eigenen Material und ihrer eigenen Art und Weise, Musik zu denken, festhalten, um dadurch zu untersuchen, wie Scelsis Klangbeispiele auf ihre Musik wirken würden. Diese Annäherung ist zwar hauptsächlich ästhetisch und musikalisch begründet, hängt aber zum Teil auch mit praktischen Umständen zusammen. Nachdem Berstad in April 2013 den Auftrag angenommen hatte, musste sie sofort mit dem Komponieren beginnen. Es sollte aber noch ein paar Monate dauern, bis sie die Scelsi-Bänder erhielt. Inzwischen hatte sie mit verschiedenen Klangfeldern experimentiert, Figurationen, von denen einige noch immer in der Partitur zu finden sind.[7] Zudem kam sie auf die Idee, ihr eigenes Material von den Scelsi-Bändern »anstecken« zu lassen, d. h. sich die Scelsi-Bänder mehrmals anzuhören, um das Material in der Erinnerung abzulagern. Dann hat sie eine gewisse Zeit verstreichen lassen, weiter gearbeitet, bis nach und nach Scelsi'sche Elemente in ihrer Musik auftauchten.

Obwohl Berstad im Rückblick diese Idee einer »Ansteckung« für wenig relevant hält,[8] halte ich den Begriff der Ansteckung für eine gute Metapher, um den Einfluss Scelsis auf das Stück *Cardinem* darzustellen und zu verdeutlichen, wie die Denkweisen Berstads und Scelsis in diesem Falle einander buchstäblich berühren. So übt die Prozessualität eine gewisse Wirkung aus, was wiederum eine Verbindung mit dem Naturbegriff andeutet. Die biologische Assoziation der Ansteckungs-Metapher deutet zudem eine weitere, wenngleich etwas spekulative Verbindung mit dem Naturbegriff an. Hierzu später mehr.

2. Analytische Übersicht

a) Die Scelsi-Bänder

Drei Tonbänder mit Ondiola-Improvisationen Giacinto Scelsis wurden Ragnhild Berstad zur Verfügung gestellt.[9] Es handelt sich um Ausschnitte, die von dem

6 Ebd.

7 Es geht vor allem um eine Idee von windhaften Schleifen, z. B. in T. 22–23 in Flöte, Alt-Flöte und Bass-Flöte (so die Komponistin im Gespräch mit dem Verfasser, 22. Nov. 2013).

8 Die Komponistin im Gespräch mit dem Verfasser, 12. Sept. 2014.

9 Der Begriff Improvisation ist in diesem Zusammenhang umstritten. Vieles spricht dafür, dass das auf den Bändern Festgehaltene nicht improvisiert im Sinne von frei und im Augenblick erfunden ist. Dennoch halte ich den Begriff für sinnvoll als Bezeichnung von

Kontrabassisten Uli Fussenegger aus Scelsis Nachlass ausgewählt und vorbereitet wurden, Aufnahmen, die aber nie von Scelsi als Grundlage einer Komposition verwendet worden sind.[10] Sie enthalten zum Teil komplexe polyphone Texturen. Trotz zahlreicher Unterschiede sind einige Gemeinsamkeiten erkennbar. Besonders im ersten Band, das für Berstads Komponieren besonders wichtig war, lassen sich zwei Materialtypen identifizieren, die auch in den beiden anderen Bändern auftauchen:

1. eine langsame, fast statische Bewegung: Sie ist besonders deutlich am Anfang des ersten Bandes (Berstad_1) zu hören, kehrt ab Min. 3:00 und besonders ab 5:00 wieder. Sie ist auch auf dem dritten Band (Berstad_3) deutlich zu hören. Diese möchte ich das Umgebungsmaterial nennen.
2. kleinere, objektähnliche Einheiten. Sie sind besonders deutlich in Berstad_1 ab Min. 0:30 zu hören, werden ab 1:25 noch intensiver und kehren in tieferer Lage ab 4:40 wieder. Einige Beispiele, wenngleich weniger deutlich, gibt es zudem auf dem zweiten Band (Berstad_2). Dieses möchte ich das Objektmaterial nennen.[11]

Freilich handelt es sich hier um Begriffe, die zunächst analytischen Zwecken dienen sollen und Idealtypen (Extreme) bezeichnen – tatsächlich gehen diese Materialebenen ineinander über und sind nicht immer klar voneinander abgrenzbar, was im Hinblick auf die zentrale Prozessualität dieser Musik von entscheidender Bedeutung ist. Gemäß der vorgenommenen Typisierung können die Bänder wie folgt charakterisiert werden:

Berstad_1 (Dauer 12:30) – Umgebungs- und Objektmaterial
Berstad_2 (Dauer 4:33) – Objektmaterial
Berstad_3 (Dauer 4:25) – Umgebungsmaterial

Das Objektmaterial, zum Beispiel auf Berstad_1 ab Min. 0:30, besteht aus melodischen Bewegungen, z. T. in mikrotonalen Intervallen. Sie werden nicht wiederholt und wirken sehr gegenständlich. Damit unterscheiden sie sich deutlich vom Umgebungsmaterial, das aus Liegetönen in verschiedenen Oktavlagen besteht, die als Zentraltöne aufgefasst werden können. Durch Mikrointervalle entstehen hier Schwebungen und Interferenzen. Auch lange Glissandi finden sich im Umgebungsmaterial.

Nicht immer ist die Unterscheidung zwischen Objekt- und Gestalthaftem möglich. Als Höreindruck ergibt sich etwas, das als spontane Variation bezeichnet werden könnte.

etwas, das quasi von selbst entsteht und im Zusammenhang von Gemacht/Nicht-Gemacht sowie in der Betrachtung des Naturbegriffs und der Prozessualität relevant ist.

10 Die drei Bänder sind in diesem Text als Berstad_1, Berstad_2 und Berstad_3 bezeichnet. Im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi sind sie wie folgt verzeichnet: # 1: 030_re2 NMGS 0030-117 Riv@9,5-RVRS_01.R 0.36–13.04; # 2: 180_li1.2 NMGS0180-160 Riv@19 02.L 13.51–18.22 und # 3: 220_re NMGS0220-101 Riv@9,5_01.R 0.33–4.55

11 Die Unterscheidung in Vorder- und Hintergrundmaterial wurde hier bewusst vermieden, um hierarchische Assoziationen, die hier nicht adäquat wären, auszuschließen.

b) Das Werk *Cardinem*

Bei Berstads Stück handelt es sich um ein Werk für Ensemble (3 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Saxophone, 2 Hörner, Trompete, 2 Posaunen, 2 Geigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli und 2 Kontrabässe instrumentiert). Der Kompositionsprozess ist also notwendigerweise ein völlig anderer als bei Scelsis Bändern. Hinzu kommt, dass das Werk eine nachweisbare dramaturgische Form hat:

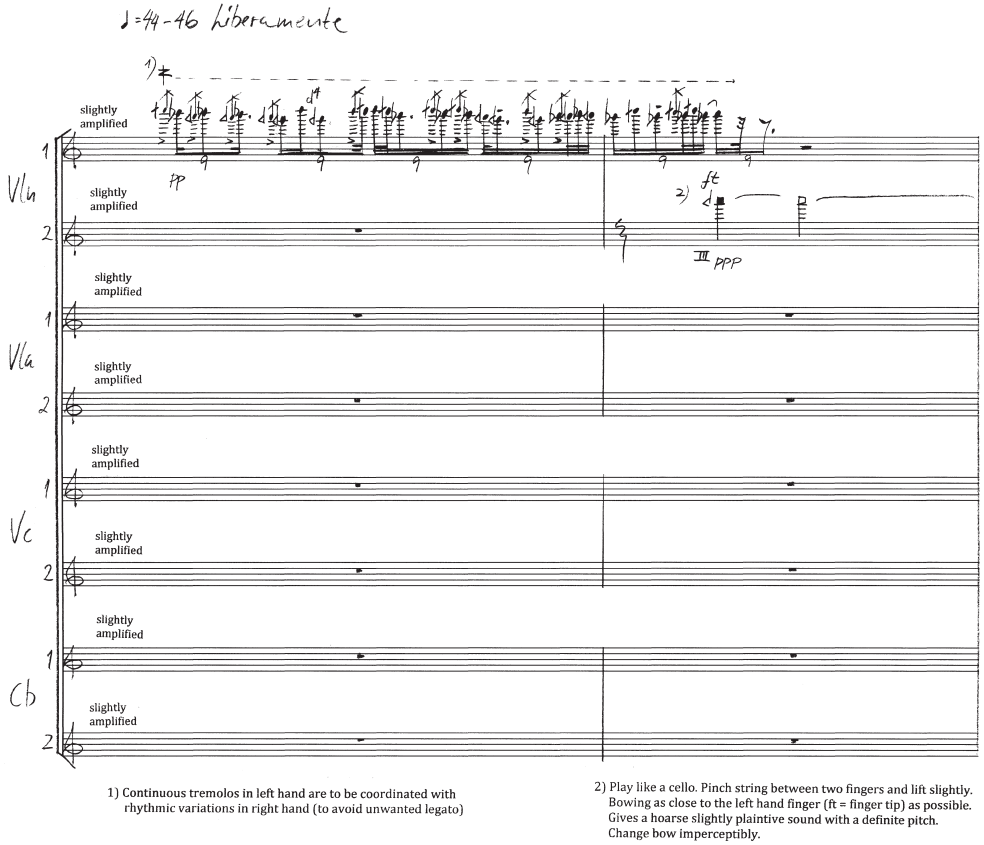
Teil	Material	Beschreibung	Takt
1	A	Introduktion	1–12
2	B	Klangfeld: ausgehaltene Töne	13–65
3	C	Kontrabass-Solo	66–79
4	B'	Klangfeld: ornamentierte Töne	80–145
5	B''	Klangfeld: Glissando-Töne	146–161
6	A'	Reprise/Coda	150–168[12]

Die Prozessualität im Sinne Scelsis, insbesondere die Spannung Objekt/Umgebung, findet sich hier weniger in der Dramaturgie der Großform als vielmehr innerhalb der einzelnen Teile, insbesondere in den Klangfeld-Teilen (2, 4 und 5) wieder. Genauer betrachtet sind aber schon in der Introduktion Scelsis zwei Materialtypen fast paradigmatisch einander gegenübergestellt: Einerseits spielt die erste Geige (und später die zweite) im Pianissimo tremolierte, rhythmisch komplexe Figuren (Quasi-Objekte) in der hohen Lage. Die Figuren sind innerhalb eines begrenzten Tonraums konstruiert, ändern ständig ihre Gestalt und erscheinen als flüchtige Bewegungen, die vage bleiben. Andererseits nehmen zunächst zweite Geige, dann die Bratschen und die Celli Einzeltöne aus den Figuren heraus, die als Liegetöne gehalten werden und nach und nach eine klangliche Umgebung um die tremolierten Figuren bilden (s. Abb. 1).

Danach folgen, vor allem in den Klangfeldern (2, 4 und 5), Texturen, die die Materialtypen auf verschiedene Weise kombinieren. Beispielsweise lässt sich in Teil 2 das Umgebungsmaterial deutlich erkennen: T. 10–21 (s. Abb. 2) weist lange Töne (aus dem Introduktions-Teil heraus entwickelt) in den Streichern, Flautato und quasi Flagoletts (leise Geräuschtöne) in der hohen Lage auf. In T. 23–36 gibt es lange Töne mit Variationen in den Streichern, mittlere Lage und erweiterte Instrumentation, in T. 38–53 zum Teil lange Töne, zum Teil rhythmisierte Felder in der tieferen Lage; die Textur wird noch komplexer und aktiver, und die Instrumentation wird bis zum Tutti erweitert. Die Bläser fangen in diesem Teil (T. 10–53) mit leisen Tönen in der tiefen Lage an (T. 16). Die Texturen werden aber, der Entwicklung der Streicher entsprechend, bis hin zur Tutti-Instrumentation erweitert (T. 40–45).

Die Objekte – oder Quasi-Objekte – treten hier als konkrete Figuren, vor allem in den Bläsern, auf. Wichtige Beispiele sind im T. 13 (Klarinette), T. 17 (erste Flöte),

12 Die Reprise (die Quasi-Figuren aus dem Introduktions-Teil kehren zurück) fängt an, bevor der Glissando-Teil zu Ende ist.



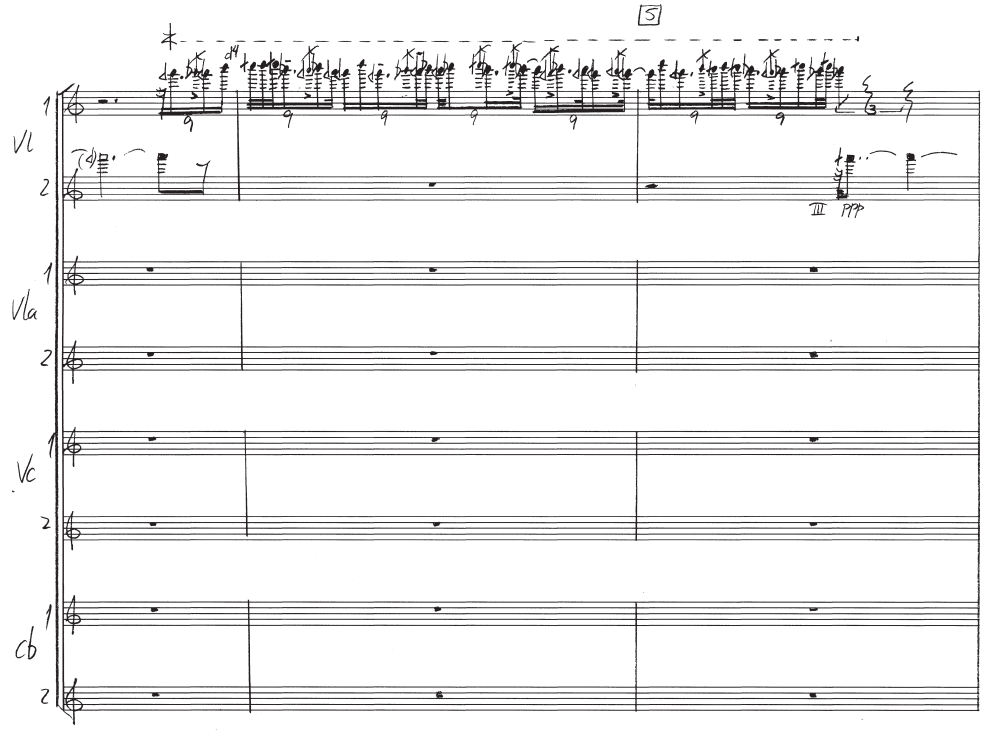
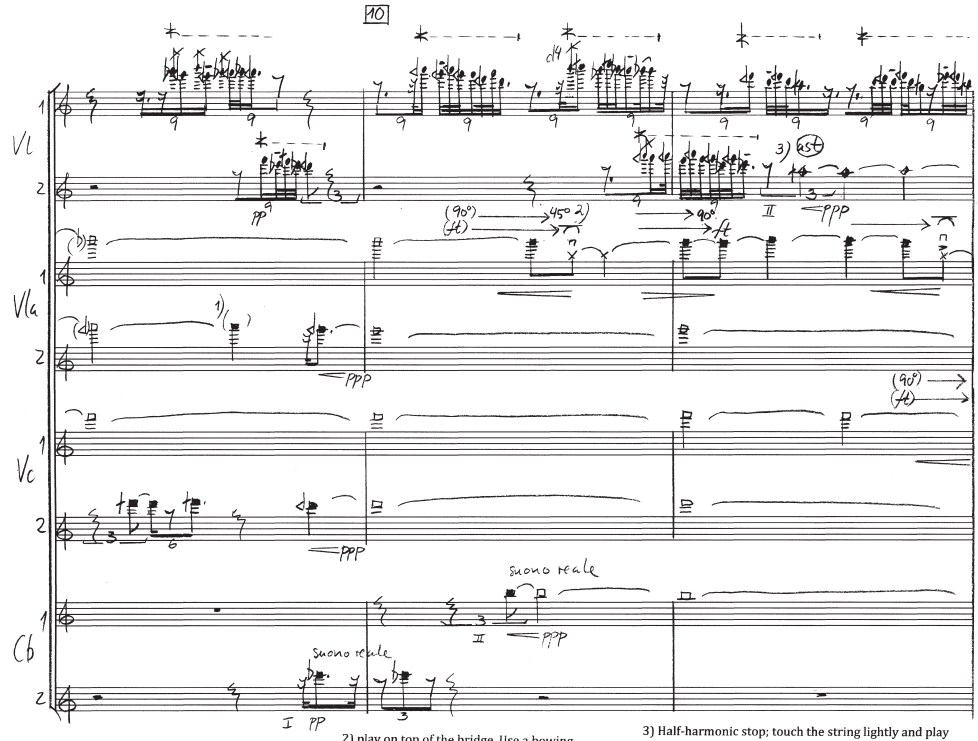


Abb. 1a: Ragnhild Berstad, *Cardinem*, Partitur, T. 1–5
(© by Ragnhild Berstad, Oslo)

1) Pinch string between two fingers and lift slightly.
Gives a hoarse slightly plaintive sound with a definite pitch.
Change bow imperceptibly.



1) Note in bracket may be omitted, if necessary, in order to find the next note

2) play on top of the bridge. Use a bowing angle approx. 45 degrees on bridge/string length. No ordinary pitch is to be heard.

3) Half-harmonic stop; touch the string lightly and play alto sul tasto in order to produce a hoarse slightly plaintive sound. Put on an extra finger to reduce the amount of overtones if touching a node. Change bow imperceptibly.

Abb. 1b: Ragnhild Berstad, *Cardinem*, Partitur, T. 6–11
(© by Ragnhild Berstad, Oslo)

T. 19–23 (alle Flöten).[13] Sie werden aber auch durch Hoquetus-Strukturen (z. B. ab T. 15) in den Streichern erzeugt, also eher implizit. Zudem gibt es kleine Glissando-Figuren in den Holzbläsern, zum Beispiel in T. 43 f., die deutlich aus dem Feld hervortreten. Ähnliche Figuren werden im Teil 4 (Holz) weiterentwickelt; einige von diesen erscheinen fast wie Vogelimitationen, etwa Rotkehlchen (besonders T. 108).

Dieselbe Spannung zwischen Objekt- und Umgebungsmaterial, die auf Scelsis Bändern nachgewiesen wurde, kommt auch bei Berstad vor und wird weiterentwickelt: Obwohl man von einer tendenziellen Variation sprechen könnte – die Objekte treten zum Teil deutlich hervor (beispielsweise Klarinette T. 13 oder Holz T. 19 f.) –, gehen die Materialtypen auf raffinierte Weise ineinander über. Einerseits entsteht aus den ornamentierten Tönen (Teil 4) ein komplexes Klangfeld, zunächst in den Streichern, dann im ganzen Ensemble, danach in den Bläsern (ab T. 119). Die Aktionen des einzelnen Instruments sind hier manchmal ziemlich komplex (zum Beispiel Oboe, T. 125 f.), bilden aber keine abgegrenzten Objekte und werden dementsprechend nicht als solche wahrgenommen. Andererseits könnte man auch in Teil 3 von einem Klangfeld sprechen, obwohl es sich hier um ein Kontrabass-Solo handelt.[14] Die Ornamente, die zum Teil durch unterschiedlichen Bogendruck und unterschiedliche Bogengeschwindigkeiten erzeugt werden (z. B. T. 71 f.), sind um einen Zentralton herum entwickelt und lassen Mikrodetails entstehen, die nicht wiederholt werden. Als Konsequenz dieser Entwicklung entsteht eine Intensivierung der Prozessualität: Je dichter die verschiedenen Materialtypen (Objekt und Umgebung) ineinander verwoben sind, desto intensiver wirkt die Prozessualität.

3. Prozessualität

Wie eingangs erwähnt, kommt sowohl in Berstads Komposition als auch auf den Bändern Scelsis eine Art Prozessualität zum Ausdruck, die, obwohl in unterschiedlichen Medien artikuliert, doch eine interessante Verwandtschaft aufweist. Sie dürfte auch der Grund gewesen sein, warum Ragnhild Berstadt sich für das Projekt *Scelsi Revisited* interessiert und ihre Musiksprache von der Scelsis hat anstecken lassen.

Die Beschreibung der Materialtypen als Objekt und Umgebung gibt zunächst nur einen oberflächlichen Eindruck der Improvisationen Scelsis und der Komposition Berstads. Die Prozessualität ergibt sich jeweils aus der Spannung zwischen diesen Extremen. Um diese zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf den »Herstellungsprozess«, denn dieser scheint bei beiden von einem Agens bestimmt zu sein, der sich jenseits der kompositorischen Intention bewegt. Als ob das Material selbst arbeitet, jenseits der dramaturgischen Entwicklung des Stücks.

13 Diese fast windhafte Schleifen (vgl. auch T. 78 f., 94 f., 98–100, 104 f., 152–155) sind, Berstad zufolge, Beispiele von dem, was von ihrer ursprünglichen Arbeit, bevor sie die Bänder erhielt, übrig geblieben ist.

14 Tatsächlich sind beide Bässe daran beteiligt.

Strive to achieve homogeneity in the sound between the two different playing techniques, the pinched strings and the half-harmonic stop

Abb. 2: Ragnhild Berstad, *Cardinem*, Partitur, T. 14–17
(© by Ragnhild Berstad, Oslo)

Fl 1
Alt Fl
Bass Fl
Ob
Cl.
Bass Cl
Bac Sax
Hn
Tpt
Trb
Vl
Vla
Vc
Cb
slightly amplified
3/4 stopped
pp (possible)
(ppp sempre)
(ppp sempre)

Abb. 3: Ragnhild Berstad, *Cardinem*, Partitur, T. 22–27
(© by Ragnhild Berstad, Oslo)

1) Transition to/towards ordinary note

Zur Verdeutlichung seien hier die Begriffe Prozess und Prozessualität voneinander abgegrenzt: Prozess meint eine Bewegung oder ein Geschehen, das sich in eine bestimmte Richtung entwickelt. Es geht nicht nur um ein Geschehen im Allgemeinen, nicht nur darum, dass etwas passiert oder sich bewegt. Es geht um eine Bewegung, die von einem bestimmten Ziel oder einer Intention bestimmt oder geleitet wird. Die Prozessualität einer Bewegung bezeichnet genauer, wie diese (prozessuale) Bewegung sich in Bezug auf ihre Intention verstehen lässt. Die Prozessualität einer Bewegung bezeichnet eben das, was sie zu einem Prozess macht. Aufgrund seines Ziels erhält der Prozess eine gewisse Intensität, eine gewisse Energie und Charakteristik, die die Prozessualität ausmacht.

Nun kann man jedoch auch einen Prozess betrachten, der sein Ziel noch nicht erreicht hat oder sogar gar kein Ziel hat. Man betrachtet dann, wie der Prozess sich entwickelt, das Prozessuale an der Bewegung. Anders formuliert: Man kann eine Bewegung und ihre Prozessualität an sich betrachten, spürt eine gewisse Richtung, Ziel oder Ergebnis jedoch bleiben offen.

Ich bin der Auffassung, dass sich sowohl das Stück *Cardinem* als auch Scelsis Ondiola-Bänder als ein Geschehen verstehen lassen, dessen Intensität auf den Augenblick bezogen und zugleich als prozessual anzusehen ist. Um diese Betrachtungsweise – in der das Machen (oder der Herstellungsprozess, die Prozessualität) des Objekts im Zentrum steht – weiter zu entwickeln, müssen wir einen Umweg über den Begriff der Natur nehmen. Dabei kann es natürlich weder um den allgemeinen, noch den ästhetischen Begriff der Natur in seiner ganzen Breite gehen.[15] Vielmehr sollen einige Aspekte des ästhetischen Naturbegriffs Immanuel Kants als Ausgangspunkt dienen:[16]

> »Kunst wird von der Natur, wie Tun (facere) vom Handeln oder Wirken überhaupt (agere) und das Produkt, oder die Folge der erstern als Werk (opus) von der letztern als Wirkung (effectus) unterschieden.«[17]

Die Kunst ist also als Produktion mit Tun und als Produkt mit Werk verbunden, während die Natur als Produktion mit Wirken und als Produkt mit Wirkung verbunden ist.[18] Es ist hier von Bedeutung, dass das Tun, das dem Werk zu-

15 Als wichtige zeitgenössische Autoren wären hier zu nennen: Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, und Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

16 Die hier praktizierte Verwendung des Naturbegriffs Kants erhebt selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ich weiche außerdem von der kantischen Terminologie ab. Beispielsweise wäre es möglich, Verbindungen zwischen dem für Kant zentralen Begriff der Zweckmäßigkeit und dem in diesem Text zentralen Begriff von Prozessualität herzustellen.

17 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Werkausgabe Band X), S. 237.

18 Im Booklet-Text zu einer Scelsi-CD schreibt der Komponist, Dirigent und Scelsi-Kenner Hans Zender: »Unsere Frage soll ganz einfach lauten: Was ist es, das bei Scelsi ›wirkt‹?«, in: *Giacinto Scelsi*, Kairos CD 0012032KAI, 1999, S. 5.

grunde liegt, ein bewusstes Tun ist, das eine Intention (ein Ziel oder einen Zweck, um mit Kant zu reden), ein Kunstwerk zu schaffen/machen, verfolgt. Eben dies entscheidet, was wir als ein Werk bezeichnen: Es handelt sich um etwas bewusst und nach einer Intention Gemachtes oder Hergestelltes. Die Wirkungen der Natur dagegen entstehen nicht aufgrund einer bewussten Intention und erscheinen darum eher als Wirkungen, als etwas Nicht-Gemachtes/Nicht-von-jemandem-bewusst-Gemachtes.[19]

Diese Unterscheidung kann jedoch keineswegs absolut sein. Man könnte einwenden, dass die Arbeit an einem Kunstwerk nicht ausschließlich ein von bestimmten Intentionen geleiteter Prozess ist. Wieder handelt es sich um eine Spannung, nun aber eine subtilere, zwischen Kunst und Natur, Tun und Wirken, Intention und – so scheint es zumindest – anonymem, unwillkürlichem Zufall. Im Paragraphen 45 der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant:

> »An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.«[20]

Die Produktionsweise der Natur, wenn man es so nennen darf, ihr Wirken, gilt hier als Analogie zum Tun. Es geht also nicht darum, die Begriffe der Kunst (Tun und Werk) mit den Begriffen der Natur (Wirken und Wirkung) zu ersetzen. Vielmehr geht es darum zu zeigen, dass die Begriffe der Kunst durch die Begriffe der Natur korrigiert oder erweitert werden können, dass die Begriffe der Natur also dazu geeignet sind, die Begriffe der Kunst zu erschließen.

Am Begriff der Natur lässt sich herleiten, inwiefern sich das Machen eines Kunstwerks von anderem Machen unterscheidet, welche Bedeutungen den Kategorien Ziel oder Intention beim künstlerischen Schaffen zukommen. Damit entsteht wiederum eine Spannung zwischen dem intentional und zielgerichtet Gemachten und dem Nicht-Gemachten. Eben diese Spannung prägt *Cardinem* wie auch Scelsis Ondiola-Bänder. Es scheint, als hätten beide, Berstad wie Scelsi, etwas gemacht, das zugleich als etwas Nicht-Gemachtes erscheinen soll. Diese Spannung findet sich als eine besondere Prozessualität bei Scelsi wie Berstad.

Der Begriff der Natur dient hier vor allem dazu, die Dimension des Machens, des Herstellens, in die Betrachtung des Werkes einzubeziehen. Andererseits soll die Prozessualität erläutert werden. Ist das, was in Berstads Stück geschieht, etwas anderes als der dem Werk zugrunde liegende Herstellungsprozess?

19 In dem Text *Sinn der Musik* (1944) spricht Scelsi selbst über vier sogenannte kreative Kräfte, nämlich Rhythmus, Affektivität, Intellekt und Psychismus und schlägt vor: »Man kann also in jeder künstlerischen Äußerung das Wirken dieser kreativen Kräfte in den unterschiedlichsten Erscheinungsweisen wiederfinden.« (in: *Giacinto Scelsi*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1983 [= *Musik-Konzepte*, H. 31], S. 4).

20 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (s. Anm. 17), S. 240.

Gewiss. Jedoch wurde die Dimension des Machens eingeführt, um genauer beschreiben zu können, was Scelsi und Berstad tatsächlich beim Komponieren getan haben. Zum Beispiel wäre es eher uninteressant zu behaupten, Berstad habe bewusst versucht, ihre Quasi-Figuren nicht fertig zu gestalten, nicht zu vollenden usw., geschweige denn, dass sie wissen sollte, wie die Figuren als vollendete ausgesehen hätten.[21] Die Dimension des Machens wurde eingeführt, um das Verstehen des prozessualen Geschehens, das die Werke prägt, zu erweitern.

Man könnte einwenden, dass es sich hier um zwei verschiedene Perspektiven handelt; einerseits um eine Eigenschaft des Stücks, andererseits um den Herstellungsprozess desselben. Es lohnt sich jedoch, diese Perspektiven miteinander zu verknüpfen. Ich möchte behaupten, dass das Machen sich nicht nur auf den Herstellungsprozess beziehen lässt, sondern auch auf das Stück selbst, als eine Charakteristik seines Geschehens und wie dieses Geschehen zu verstehen ist. Die Prozessualität, die Berstads Stück und Scelsis Bänder prägt, lässt sich mit anderen Worten selbst als eine Art Herstellung, als eine Art Machen verstehen, und hier kommt eine andere Art von Mimesis zum Ausdruck. *Cardinem* hat nicht nur eine Beziehung zur Natur durch die Imitation von Vogelstimmen. Die Naturbeziehung besteht vielmehr darin – und hier zeigt sich die Verwandtschaft mit Scelsi –, dass es der Natur von seiner Prozessualität her ähnelt.

Was in den Werken Berstads und Scelsis passiert, ihre besondere Prozessualität, ähnelt der Natur darin, dass es als etwas Nicht-von-jemandem-bewusst-Gemachtes erscheint. Ich möchte behaupten, dass die besondere Prozessualität darin besteht, dass sich die Stücke selbst herstellen. Was in dem Stück und auf den Bändern passiert, lässt sich als ein Machen/Herstellen beschreiben, das sozusagen ohne Urheber, ohne Autor zu sein scheint.

21 Im Falle Scelsis stellt sich diese Frage etwas anders, weil wir interessanterweise nicht sicher sein können, wie die Aufnahmen zustande kamen. Bei Berstad stellt man sofort fest, dass das, was jetzt klingt, z. B. von einer Geige hervorgebracht wird. Nicht aber bei Scelsi, weil die Bänder eine gewisse Verfremdungsqualität beinhalten, die womöglich zur Prozessualität noch weiter beiträgt.

Aval-Gnalk

Strategien der Verflüssigung des Fixierten bei Giacinto Scelsi und Tristan Murail

von Rainer Nonnenmann

»Seht ihr den Mond dort stehen?
Er ist nur halb zu sehen
Und ist doch rund und schön.
So sind wohl manche Sachen,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.«
Matthias Claudius

Was ist Besonderes daran, dass sich ein Komponist die Musik eines anderen zur Vorlage für ein eigenes Werk nimmt? In der Musikgeschichte waren und sind solche Bezugnahmen gängige Praxis. Selbst die seit zweihundert Jahren von Genie-, Originalitäts- und Werkästhetik bestimmte Kunstmusik kennt zahllose Bearbeitungen, Kontrafakturen, Transkriptionen, Instrumentationen, Variationen, Interpretationen, Zitationen, Adaptionen, De- und Rekompositionen. Weil alles als Ideen- und Materialquelle für Musik dienen kann und seit John Cage selbst die ganze Welt als Musik erlebbar geworden ist, sollte kaum verwundern, dass anstelle heteronomer Gegenstände, Ideen und Medien immer wieder Musik den Anstoß zur Entstehung von Musik gegeben hat. Vor diesem Hintergrund scheint das Projekt *Scelsi Revisited* ein geradezu »natürlicher« Vorgang zu sein: Sieben Komponisten schreiben auf der Grundlage von Tonbändern mit Ondiola-Aufnahmen von Giacinto Scelsi neue Stücke. Mit dem Verweis auf die jahrhundertelang gängige Aneignungspraxis, Musik mit, aus und über Musik zu komponieren, lässt sich die Genese dieser durch Scelsis Aufnahmen initiierten Werke kurzerhand bagatellisieren. Doch mit derselben Berechtigung lässt sich das Unternehmen – dramatisch gesagt – auch skandalisieren. Denn warum sollten sich zeitgenössische Komponisten mit Scelsis alten Bändern auseinandersetzen, die noch nicht einmal Scelsi selbst zur Transkription für verschiedene Instrumental- oder Vokalbesetzungen für wert befunden hat, sondern vielmehr unter Verschluss gehalten wissen wollte, so dass die seinen Nachlass verwaltende Fondazione Isabella Scelsi deren Veröffentlichung lange verweigerte?[1]

1 Bei den Darmstädter Ferienkursen 1992 hatte der italienische Komponist und Dirigent Aldo Brizzi als Mitglied des Verwaltungsrats der Stiftung Isabella Scelsi die Veröffentlichung sämtlicher Tonbandaufnahmen aus Scelsis Nachlass in kürzester Zeit auf CD in Aussicht gestellt, damit »jeder die Partituren mit den Aufnahmen der Improvisationen des

Erschwerend hinzu kommen Unwägbarkeiten im Umgang mit Scelsis Bändern. Bei den meisten, die zu seinen Lebzeiten nicht in Werke übertragen wurden, ist unklar, mit welcher Geschwindigkeit und Laufrichtung sie der italienische Komponist abgespielt hätte, der nachweislich in vielen Fällen die Bandrichtung und -geschwindigkeit manipuliert hat. Noch gravierender ist die bis dato unbeantwortete und wohl auch künftig nicht zu klärende Frage, warum Scelsi die jetzt als Vorlagen für neue Kompositionen ausgegebenen Ondiola-Aufnahmen nicht selber zu weiterer Bearbeitung bestimmt hat. Hielt er sie für unwert, sie der zeit- und kostenaufwendigen Prozedur einer Transkription zu unterziehen? Überhaupt scheint der Conte d'Ayala Valva seinen Aufnahmen nur untergeordnete Bedeutung beigemessen zu haben, da er sie nicht als »Werke« in seine Verzeichnisse aufnahm, wie Friedrich Jaecker betont: »In den von ihm selbst angefertigten Werkverzeichnissen sind nicht Tonbandaufnahmen, sondern Partituren verzeichnet.«[2] Als sein eigentliches Œuvre verstand Scelsi nicht seine Aufnahmen, sondern deren Partitur-Transkriptionen. Indem er alles andere aus seinem kanonisierten Schaffen ausschloss, setzte er es dem Generalverdacht aus, unautorisiert und von minderer Qualität zu sein. Warum sollten nun ausgerechnet andere Komponisten neue Werke auf der Grundlage der von Scelsi selbst nicht ausgewählten Tonbänder komponieren? Verurteilt dies nicht schon im Kern das Unternehmen *Scelsi Revisited* zum Scheitern? Warum sollten sich sieben Komponisten mit neuen Werken und das Klangforum Wien mit deren Einstudierung und Aufführung mühen, wenn Zweifel über die gewählten Ausgangsmaterialien bestehen, die womöglich den künstlerischen Ansprüchen des Urhebers nicht genügten? Und noch weitere Bedenken spielen eine Rolle: Führen die mit Scelsis Bändern verknüpften Kompositionsaufträge nicht zwangsläufig zu mediokrem Pseudo-Scelsianismus und gehen sie nicht an den individuellen Schaffensintentionen der beteiligten Komponisten vorbei? Explizit oder unausgesprochen gibt jede der sieben neuen Kompositionen eine individuelle Antwort auf diese Fragen. Wichtig für Tristan Murail und dessen *Un Sogno* für Ensemble und Elektronik (2014) ist vor allem die für Scelsi zentrale Idee der Verflüssigung des Verfestigten, die sich an drei Paradoxien seines Schaffens zeigen lässt.

Autors auch hinsichtlich ihrer Autorschaft vergleichen könne«. Vgl. Reinhard Oehlschlägel, *Paradox und Bild. Vorläufiger Versuch über Giacinto Scelsi*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 40. Heute lassen sich Scelsis Tonbänder in der Stiftung zwar von jedem abhören, Kopien davon erhielten einstweilen jedoch nur ausgewählte Komponisten und Musikwissenschaftler.

2 Friedrich Jaecker, *»Improvisation« und »Transkription« im Schaffen von Scelsi*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014, S. 103, Anm. 29.

Skepsis ist angebracht, und doch lässt sich mancher Einwand relativieren, was das Projekt *Scelsi Revisited* vor dem Hintergrund der damit aufgeworfenen Fragen umso spannender macht. Wer weiß schließlich, ob Scelsi die jetzt weitergeleiteten Mitschnitte nicht doch irgendwann noch hätte bearbeiten lassen? Und einzuschränken ist auch der Einspruch, das Projekt liefe unter dem Motto »Wo Improvisation war, soll Werk werden!« dem eigentlichen Anliegen Scelsis entgegen. Denn in Bezug auf seine Tonbänder ist der Begriff »Improvisation« sehr zu relativieren. Zunächst muss grundsätzlich festgestellt werden: Scelsis auf Bändern überlieferte Aufnahmen sind keine Improvisationen, sondern allenfalls technische Abbildungen derselben. Statt in jedem Moment frei und variabel sind sie – auf Magnetophonband fixiert – beliebig oft eins zu eins reproduzierbar, mithin also bei jeder Wiedergabe mit sich selbst identische Klangobjekte. Scelsis Verfahren ist damit im Wesenskern die Paradoxie eingeschrieben, aus der im Moment improvisierten und in beliebige Richtungen fließenden Musik durch technische Aufnahme und Speicherung gleichsam ein petrifiziertes Abbild gemacht zu haben. Das Fossil des Archaeopteryx ist nicht der lebendig fliegende Urvogel, sondern nur dessen versteinerter Abdruck. Gleichwohl hatte Scelsi die Absicht, eben einen solchen Abdruck herzustellen, der damit nicht mehr nur die Funktion einer bloßen Kopie erfüllte, sondern zu einem Original wurde. Zu relativieren ist auch die durch Scelsi selbst mystifizierte Vorstellung, er habe seine Musik als ein – infolge von 101 Wiedergeburten – viereinhalbtausend Jahre altes »Medium« während tranceähnlicher Zustände bei nächtlichen Séancen unbewusst empfangen und aus sich herausfließen lassen. Stattdessen basieren viele seiner Tonbänder auf klaren Strukturideen und komplizierten Aufnahmeverfahren, so dass von spontanen Improvisationen keine Rede sein kann. Statt nur möglichst genaue Mitschnitte seines Ondiola-Spiels zu liefern, entfalteten seine Prozeduren des Spielens und Aufnehmens ein Eigenleben, das sich den fixierten Resultaten als Teil seiner eigentlichen musikalischen Intention einschrieb. Scelsi schuf mit seinen Aufnahmen also nicht bloß Kopien live improvisierter Musik, gegenüber der sich die eingesetzte Tonbandtechnik akzidentell und neutral verhielt. Vielmehr waren seine Aufnahmeverfahren selber ein essentieller Bestandteil der für ihn typischen Hervorbringung von musikalischen Originalen.

Dem ersten Paradox von Scelsis Schaffen – scheinbar spontan improvisierte Musik widersinniger Weise technisch zu fixieren – korrespondiert als zweites Paradox seine unorthodoxe Verwendung der das Klingende aufzeichnenden Reproduktionstechnik als genuin kompositorisches Produktionsinstrument. Zum einen hat Scelsi – wie Friedrich Jaecker an *Aitsi* für verstärktes Klavier (1974) nachweisen konnte – aus seinen Aufnahmen eine bewusste Auswahl getroffen und darin klare Begrenzungen von Abschnitten, Anfang und Ende vorgenommen.[3] Zum anderen hat er seit den 60er-Jahren, als er über zwei Tonbandgeräte und dann auch über ein Revox G 36 verfügte – das 1963 auf den Markt kam, einen integrierten Laut-

3 Vgl. ebd., S. 93.

sprecher hatte und erstmals den Einsatz von 26,5-cm-Spulen erlaubte –, mehrere Aufnahmen geschichtet oder kanonisch überlagert. Zu einer per Tonband wiedergegebenen Linie spielte er beispielsweise eine zweite Linie, um beide von einem zweiten Tonbandgerät mitzuschneiden und diese neuerliche Aufnahme dann ihrerseits mit einer dritten live-gespielten Linie zu kombinieren etc. Jaecker bezeichnet diese kalkulierten Verfahren – Scelsis kokette Behauptung, er sei kein Komponist,[4] klar wiederlegend – als Komponieren: »Wenn Komponieren heißt, etwas mit etwas anderem zusammenzufügen, dann ist das Zusammenfügen von Klängen auf einem Tonband Komposition mit elektroakustischen Mitteln.«[5] In seiner Autobiographie deutete Scelsi sogar an, dass sich auf elektronischen Geräten keine spontan inspirierte Musik hervorbringen lasse, weil es bei einstimmigen elektronischen Instrumenten – wie der in diesem Zusammenhang von ihm allerdings nicht ausdrücklich genannten Ondiola – zeitaufwendiger sei, einen Einfall festzuhalten, als für eine schnelle Niederschrift am Klavier nötig wäre. Zudem würden manche Verfahren die Hilfe spezialisierter Ingenieure oder Techniker erfordern, so dass er nicht wisse, »wie man unter diesen Umständen eine Inspiration empfangen kann«.[6]

Scelsi hat die von ihm verwendeten Mikrophone und Tonbandmaschinen – aus Unkenntnis oder bewusster Entscheidung? – zuweilen nicht richtig platziert und ausgesteuert. Seine Aufnahmen enthalten daher Übersteuerungen, Verzerrungen und Nebengeräusche sowie verstärktes Rauschen bei mehrmaligem Wiedergeben und Aufzeichnen. Auch diese »Störungen« hatten die Transkriptoren auf Scelsis ausdrücklichen Wunsch möglichst ebenso exakt in Partituren zu übertragen wie andere auftretende Geräusche beim Ondiola-Spiel: knarrender Stuhl, klappernde Tasten, geräuschhaftes Verstellen des Tonhöhenreglers oder des mit dem Knie bedienten Lautstärkereglers. Scelsi zielte ganz offensichtlich nicht auf bloße Wiedergaben der von ihm gespielten Klänge, sondern auf deren charakteristische mediale Umformung durch die von ihm verwendete Aufnahmetechnik. In gleicher Weise bestand er darauf, auch andere hörbare Ereignisse in die Partituren aufzunehmen, die sich während der Aufnahmen zufällig in seiner Wohnung oder draußen auf der Straße ereigneten: Türenschlagen, Telefonklingeln, Sprechen, Baumaschinen, vorüberfahrende Autos, Krankenwagen, Motorräder. Scelsi wollte seine Musik nicht von der Außenwelt abschotten und unter möglichst idealen technischen und raumakustischen Bedingungen aufzeichnen. Stattdessen räumte er der von ihm verwendeten Heimtechnologie mit allen Mängeln, Fehlern und Pannen eine eigene Rolle ein.

4 Giacinto Scelsi, *»Ich bin kein Komponist«. Gespräch mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier*, in: ders., *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, S. 683–715, besonders S. 715: »Komponieren heißt: Etwas mit etwas anderem zusammenfügen, ›com-ponere‹. Das tue ich nicht.«

5 Friedrich Jaecker, *»Improvisation« und »Transkription«* (s. Anm. 2), S. 103.

6 Giacinto Scelsi, *Der Traum 101 – Erster Teil*, in: ders., *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, S. 327.

Den bisherigen Paradoxien von Scelsis Vorgehen folgt endlich noch eine dritte. Üblicherweise geht man davon aus, dass die von ihm in Auftrag gegebenen Transkriptionen nach der technischen Fixierung seiner »Improvisationen« auf Tonband ein weiterer Schritt zur Fixierung der flüchtigen Zeitkunst Musik seien.[7] In Wirklichkeit jedoch handelt es sich bei dieser Verschriftlichung um eine Strategie der erneuten Verflüssigung und Verlebendigung der ursprünglich schriftlosen und durch die Tonbandtechnik zum musikalischen Ding verfestigten Musik. Denn jede noch so genau in allen Details fixierte Partitur wird von den Interpreten niemals exakt gleich reproduziert, sondern von Mal zu Mal geringfügig anders aufgeführt. Der Augenblick der Aufführung führt daher als begrenztes Möglichkeitsfeld zur erneuten Verflüssigung des Fixierten. Dass Scelsi genau dies intendierte, legen Äußerungen von Interpreten nahe, die mit ihm seine Werke einstudierten, wie beispielsweise die französische Kontrabassistin Joëlle Léandre, derzufolge es Scelsi als letztes um »Buchstabentreue« gegangen sei:

> »Es war nicht so wichtig, genau im Rhythmus zu spielen […], ob es nun acht oder neun Schläge waren. Da war Scelsi sehr offen. Wenn du es warst, der da spielte, gefiel es ihm. Aber zugleich war er sehr genau, sehr direkt, fast grob, wenn es um gewisse Dinge des Klangs und des Ausdrucks ging.«[8]

Die Übertragung der Tonbandmitschnitte in möglichst exakte Notentexte ist also keine weitere Stillstellung des fluktuierenden, temporären Klangs, sondern selber – eben dies ist das dritte Paradox von Scelsis Verfahren – eine Methode der Wiederbelebung der zuvor medial fixierten Musik. Dem zuvor durch technische Reproduktivität versteinerten Urvogel haucht die momentane Performativität des hier und jetzt live agierenden Interpreten neues Leben ein, um ihn von Mal zu Mal mit anderer Präsenz und Evidenz im Hier und Jetzt wieder fliegen zu lassen.

Initiale Bewegung

Tristan Murail – 1947 in Le Havre geboren – lernte Scelsi in Rom 1971 kennen, als er im Anschluss an sein Studium bei Olivier Messiaen am Pariser Conservatoire zwei Jahre lang Stipendiat des Prix de Rome war. Scelsis Arbeitsweise mit Klavier, Ondiola und Tonbandgeräten verstand er damals als eine Methode der »musikalischen Notiz oder Simulation des künftigen Stücks«, für die er später selbst Computer-Software benutzte. Im Zusammenhang mit der Wittener Uraufführung seines *Un Sogno* für Ensemble und Elektronik (2014) warf er daher die Frage auf:

7 »Das Spezifische von Scelsis Musik besteht […] nicht allein im improvisatorischen Grundcharakter seiner Musik, sondern in deren paradoxaler Verknüpfung mit der Notationsform und mit den Aufführungsformen notierter Musik.« (Reinhard Oehlschlägel, *Paradox und Bild* [s. Anm. 1], S. 41).

8 Joëlle Léandre zit. nach Peter Niklas Wilson, *Entsubjektivierung und Subjektivität. Scelsis Provokation*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 58.

»War Scelsi ein Vorreiter der ›computergestützten Komposition‹?«[9] Nach seinem Rom-Aufenthalt gründete Murail 1973 in Paris mit Gérard Grisey, Michaël Levinas, Hugues Dufourt und Roger Tessier die Gruppe und das Ensemble L'Itinéraire, die sich akustischen Analysemethoden sowie der Live-Elektronik und computergestützter Komposition widmeten. Wie seine Kollegen machte sich Murail damals die von Scelsi unternommene »Reise ins Innere des Klangs« zu eigen. Im Rückblick formulierte er später ganz ähnlich: »Es ging darum, in das Innere der Klänge zu dringen, um zu verstehen, wie sie funktionieren.«[10] Murail blieb mit Scelsi in Kontakt, nicht zuletzt durch Aufführungen von dessen Werken durch das Ensemble L'Itinéraire. Wegen dieser langjährigen persönlichen Beziehung zu Scelsi erhielt Murail schließlich auch einen Kompositionsauftrag im Rahmen von *Scelsi Revisited*. Sein für das Klangforum Wien geschriebenes *Un Sogno* bezeichnete er gesprächsweise als »Hommage à Scelsi«.[11]

Zusammen mit dem Kompositionsauftrag erhielt Murail aus Scelsis Nachlass drei Tonbandaufnahmen mit mehrstimmigen Ondiola-Einspielungen von 9:28, 7:10 und 5:48 Minuten Dauer. Die entsprechenden Archivnummern der Fondazione Isabella Scelsi vermerken am Ende in Klammern Anfangszeit, Ende und Dauern der Aufnahmen auf den jeweiligen Tonbändern. Es handelt sich nach abnehmender Dauer sortiert um die Archivalien NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L (16.32–26.00), NMGS0134-514 Riv@19_01.L (8.10–15.20) und NMGS0180-160 Riv@19_02.L (0.06–5.54). Wie die anderen Aufnahmen, die im Rahmen von *Scelsi Revisited* an die beteiligten Komponisten ausgegeben wurden, waren diese – gemäß aktuellem Forschungsstand – von Scelsi noch nicht für eigene Kompositionen verwendet worden. Die Auseinandersetzung mit präexistenten Klangvorlagen ist in Murails Œuvre nichts Ungewöhnliches: In *Mémoire/Erosion* für Horn und neun Instrumente (1976) mischte er eine Tonbandschleife mit neuen Klängen, um die resultierende Mixtur erneut aufzunehmen und wieder abzuspielen. Bei *Allégories* für sechs Instrumente und elektronische Klänge (1989/90) leitete er aus einer bestimmten musikalischen Geste verschiedene zeitliche, harmonische und melodische Strukturen ab. Dem Ensemblewerk *L'esprit des Dunes* für elf Instrumente und Live-Elektronik (1993/94) legte er die Klanganalyse von mongolischem Obertongesang und tibetanischem Tempelhorn zugrunde. Bei *Le Partage des eaux* für großes Orchester (1995) war es die akustische Detailanalyse einer brechenden Welle. Und für sein *Bois flotté* für fünf Instrumente und Klangsynthese (1996) nutzte er Aufnahmen gepresster Celloklänge. In *Un Sogno* schließlich verwendete er kürzere Passagen aus zwei der ihm zur Verfügung gestellten Tonbänder Scelsis:

9 Tristan Murail, *Werkkommentar zu »Un Sogno«*, in: Programmbuch *Wittener Tage für neue Kammermusik 2014*, Saarbrücken: Pfau 2014, S. 96.

10 Tristan Murail in Thomas Hummel, *»… um mir das Vergehen der Zeit zu versüßen«. Tristan Murail im Gespräch*, in: *MusikTexte* 109, 2006, S. 16.

11 Tristan Murail (aus dem Englischen übersetzt) im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

»Ich wählte aus den Tonbändern nur kurze Ausschnitte mit bestimmten Bewegungen, Klängen und einer (infra-)chromatischen melodischen Linie. Ansonsten bieten die Aufnahmen zu wenig Struktur, denn sie bestehen eigentlich alle nur aus einem Klang mit verschiedenen Zutaten, auch Störgeräuschen und Unfällen. Das ist nicht genug für ein ganzes Stück, weshalb Scelsi die Bänder vermutlich nicht ausgewählt hat. Ich habe die Aufnahmen gereinigt, weil die Bänder sehr geräuschhaft sind und es viele Störungen gibt. Mittels spektraler Analyse habe ich nur den musikalischen Anteil herausgefiltert und diesen dann meinen Klangvorstellungen anverwandelt beziehungsweise durch verschiedene Computer-Software weiterentwickelt, also die Klänge zeitlich und intervallisch gestreckt oder komprimiert, gefiltert, überlagert, isoliert und so weiter.«[12]

Die vorgegebene Maximalbesetzung des Klangforums Wien entspricht der Besetzung von Scelsis *Anahit* plus Violinen. Dieses Instrumentarium schöpfte Murail für *Un Sogno* nicht aus, obwohl sich sein Stück – wie noch zu zeigen ist – harmonisch und formal deutlich auf *Anahit* bezieht. Statt möglicher drei Flöten verwendete er nur zwei, und statt zweifach besetzter Posaunen, Bratschen und Kontrabässe besetzte er diese jeweils nur einfach. Auf ein Saxophon verzichtete er ganz.[13] Die mit dem Kompositionsauftrag verbundene Auflage, »keine zusätzliche Elektronik zu verwenden«, ignorierte er. Zum Ensemble lässt er elektronische Klänge zuspielen, so dass nahtlose Übergänge zwischen beiden Medien entstehen und die Instrumentalpartien eine zusätzliche farbliche und räumliche Dimension gewinnen. In der Partitur beschränken sich die Angaben zur Elektronik allerdings auf wenige zentrale Tonhöhen und Steuerungselemente, die vom Pianisten mittels »Clavier MIDI« per Tastatur punktgenau zum dirigierten Taktschlag abgerufen werden. Zur Orientierung für den Dirigenten finden sich die resultierenden Klangverläufe in einer Extrastimme »Synthèse électronique« graphisch angedeutet:

»Ich versuche eine möglichst flüssige Elektronik einzusetzen, kein fixiertes Tonband. Nur im Zentrum des Stücks gibt es 1:40 Minuten lang reine Elektronik. Überall sonst wird die Elektronik von den Musikern gesteuert, so dass alle elektronischen Klänge genau dem Dirigenten folgen, also eben nicht komplett fixiert sind. Die Art der Klänge ist festgelegt, aber das Timing ist ziemlich flexibel. Mal ist die Elektronik nur ein Teil der Orchestration und kommt aus Bühnenlautsprechern als käme sie aus dem Ensemble, so dass man kaum wahrnimmt, dass zum Klang des Ensembles Elektronik hinzukommt, die für Hall, Verstärkung und Hintergrund sorgt und den Musikern bei manchen Mikrotönen hilft, diese präzise zu intonieren. Ein anderes Mal trenne ich die Elektronik räumlich vom Ensemble und lasse sie – und zwar jedes Mal, wenn ich auf die Tonbänder Scelsis zurückgegriffen habe – in den Raum abstrahlen.«[14]

12 Ebd.

13 Besetzung von *Anahit* pour violon solo et 18 instrumentistes (1965): 3(fl. à coulisse, flA).1(cor ang).2(clB).0 / 2.1.2.0, saxT, cordes (0.0.2.2.2); Besetzung von *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014): 2.1.2.0 / 2.1.1.0 / clav. midi / cordes (2.2.1.2.1).

14 Tristan Murail im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

Commande du Klangforum (Wien) et du CIRM (Nice)

Ouvrage protégé - Toute photocopie, même partielle, sans autorisation, constitue une contrefaçon.

UN SOGNO

pour ensemble instrumental et synthèse électronique

Tristan Murail
2014

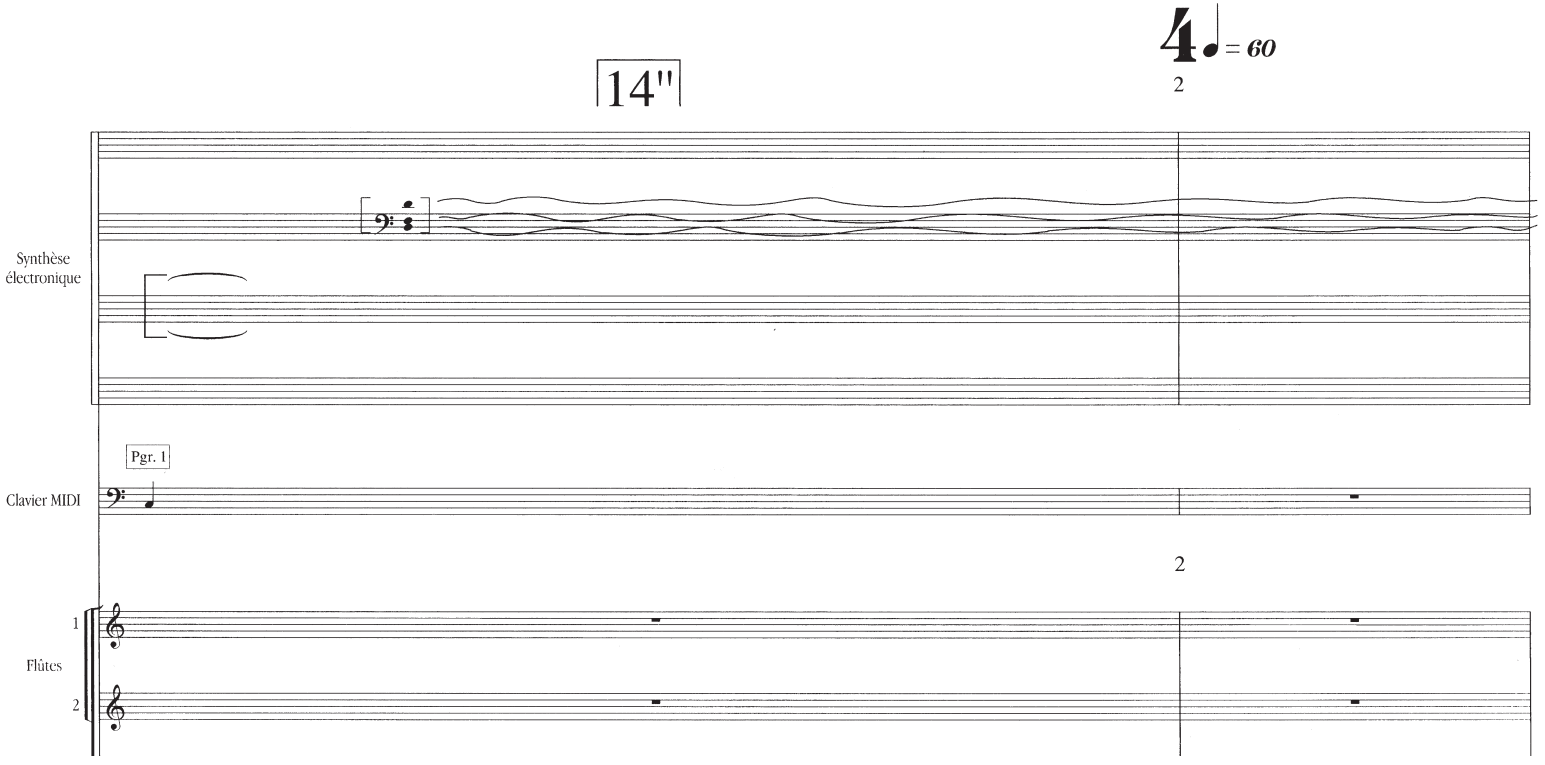


Abb. 1: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 1 (nur Elektronik)
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

Un Sogno beginnt mit einem elektronisch zugespielten Tamtam-Schlag, dessen Klang sich beim Ein- und Ausschwingen umfärbt und nahtlos in eine Mixtur aus Instrumentalklängen und einer Zuspielung von Scelsis erstem Tonband mündet. Diese Eröffnung ist sowohl klanglich und semantisch als auch – zumindest in der Vorstellung des Hörers – optisch eine »Hommage à Scelsi«. Denn die kreisrunde Form des Tamtams ähnelt der persönlichen Signatur Giacinto Scelsis, der anstelle seines Namens oder zusammen mit diesem gerne einen über einer waagrechten Linie schwebenden Kreis zeichnete. Während dieser Kreis die Sanskrit-Silbe »Om« symbolisiert, also einsteht für den mystischen Urklang, aus dem nach hinduistischer Weltsicht der gesamte Kosmos entstand, steht das Tamtam auch stellvertretend für den Vollmond und die von Murails Werktitel *Un Sogno* (Ein Traum) beschworene Nacht- und Traumsphäre. Je nach Farbe des verarbeiteten Metalls erinnert das metallisch schimmernde Schlaginstrument an Mondesglanz oder wahlweise an das Leuchten der Sonne, an die auch seine Herstellung aus glühend gewonnenem Metall erinnert. Zudem bezeichnete Scelsi sein *Anahit* – Murails Bezugspunkt – als »poème lyrique dédié à Vénus«, gewidmet also der antiken Göttin der Schönheit, Liebe und des erotischen Verlangens, mithin einer Quelle des Lebens. Diese Assoziationen sind freilich spekulativ, aber in Bezug auf Scelsis interkulturell und spirituell geprägtes Musikdenken nicht unberechtigt.

Denn für Scelsi ist der Klang des Tamtams »in all seinen (rituellen, musikalischen und instrumentalen) Erscheinungsformen zu deuten und zu verstehen […] als Mittel zur Erlangung eines kollektiven Bewusstseinszustands durch Deregulierung der individuellen physiologischen Rhythmen und ihre Synchronisierung mit tellurischen, universellen Rhythmen.«[15] Im mystischen zweiten Teil seiner Autobiographie schilderte Scelsi seine Vision eines obertonreichen »riesigen Sonnenklangs« bzw. »großen Raum-Zeit-Klangs« als dem »Ursprung von allem/von aller Musik«, der ihn »an den Klang OM« denken lasse.[16] Indem »die verstörende Kraft des Tamtams« mit der konventionellen musikalischen Rhythmik und Metrik auch die physiologische Rhythmik des menschlichen Körpers ausschalte, führe der Klang dieses Instruments zur »Verschmelzung des Menschen mit einem Strom des kosmischen Rhythmus, das heißt, mit der Zeit und der Dauer«.[17] Eine ähnliche Äußerung Scelsis kannte und zitierte nachweislich auch Tristan Murail: »Der Rhythmus ist eine ›Manifestation der Dauer‹[,] der ›die persönliche und relative Zeit des Künstlers mit der kosmischen Dauer, der absoluten Zeit, verbindet‹.«[18] Schließlich ist auch für Murail das Verhältnis von musikalischer Zeit und menschlicher Wahrnehmung ein zentraler Aspekt:

15 Giacinto Scelsi, *Entwicklung des Rhythmus*, in: ders., *Die Magie des Klangs*, Bd. 2 (s. Anm. 4), S. 541.

16 Giacinto Scelsi, *Der Traum 101 – Zweiter Teil*, in: ders., *Die Magie des Klangs*, Bd. 1 (s. Anm. 6), S. 419 ff. und 425.

17 Giacinto Scelsi, *Entwicklung des Rhythmus*, S. 541.

18 Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen. Scelsi, der De-Komponist*, in: *MusikTexte* 81/82, 1999, S. 62.

»Was man beim Spektralismus schnell übersieht, ist, dass es nicht nur um die spektrale Analyse von Klängen geht, sondern immer auch um Wahrnehmungspsychologie, um die Frage, wie gelangt ein Klangereignis zum Ohr des Hörers und wie interpretiert dieser das akustische Stimulans. Das wird für mich immer wichtiger. Ich denke in psychologischen Kategorien: Wie wird Zeit durch Musik beeinflusst und verändert?«[19]

Über *Okanagon* für Harfe, Kontrabass und Tamtam (1968) sagte Scelsi, das Stück solle »als Ritus aufgefasst werden und, wenn man so will, als Herzschlag der Erde«.[20] Zudem beschrieb er seine Triokomposition als eine »Annäherung an das Wesen des Klangs: an sein schöpferisches Wesen«, indem er zugleich feststellte: »der Klang ist Mystik in ihrer unbedingten Reinheit«.[21] Scelsis Mystifikation von Klang und speziell des Tamtams ist zweifellos durch den kultischen Gebrauch dieses Instruments in vielen asiatischen Kulturen und Scelsis besondere Affinität zu diesen Kulturen bedingt: »Im Osten ist jeder Gongschlag eine gestische Zeremonie.«[22] Die komplexen, geräuschhaften und obertonreichen Schwingungen dieses Tempelinstruments waren für Scelsi das Paradebeispiel eines »sphärischen Klangs«, der nicht einfach nur Tonhöhe und Dauer hat, sondern als »dritte Dimension« über »Tiefe« verfügt,[23] und sich laut hinduistischer Weltsicht deswegen auch als eben jene kosmische Kraft erleben lässt, die allem Anfang und Werden zugrunde liegt: »›Der Klang ist die erste Bewegung des Unbewegten‹, und das ist der Anfang der Schöpfung.«[24] Als solch ursächlich bewegende Kraft erscheint auch der initiale Tamtam-Schlag zu Beginn von Murails *Un Sogno*. Wie ein Urknall setzt er Zeit und Raum des Stücks, indem er sich entfaltet und über Lautsprecher im Raum um das Publikum herum ausbreitet. Beim anschließenden Verklingen wird der Tamtam-Schlag mittels Sound-Morphing auf die Töne *d-f-d¹* fokussiert, also auf die Intervallkonstellation von Grundton, kleiner Terz und oberer Oktave, die Murail in vielen Werken Scelsis fand, so auch in *Anahit* und dem ihm zur Verfügung gestellten Tonband NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L (16.32–26.00) mit der Dauer 9:28.[25] Anschließend greift auch das Ensemble diese drei Zentraltöne auf,

19 Tristan Murail im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

20 Giacinto Scelsi, *Der Traum 101 – Erster Teil* (s. Anm. 6), S. 323.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 324. Die Bedeutung außereuropäischer und zumal asiatischer Kulturen für Scelsis Leben und Werk unterstrich der Band *Klang und Quelle* (s. Anm. 2), darin vor allem die Beiträge von Federico Celestini, *Scelsi heute und gestern. Versuch einer musikgeschichtlichen Verortung*, S. 9–29; Ursula Baatz, *Resonanz des »weißen Unbewegten«. Die Asien-Rezeption Scelsis*, S. 31–48 und Markus Bandur, *Die »dritte Dimension« des Klangs. Scelsis akustisches Material im Kontext der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, S. 117–125.

23 Giacinto Scelsi, *Klang und Musik*, in: ders., *Die Magie des Klangs*, Bd. 2 (s. Anm. 4), S. 597.

24 Ebd., S. 599.

25 Die ersten drei Minuten sind wiedergegeben auf der Begleit-CD dieser Publikation, Track 8.

so dass sich die elektronische Transformation des Klangs nahtlos als instrumentaler Filtervorgang fortsetzt. Zum Verklingen des primordialen Tamtam-Schlags setzen zunächst die Streicher mit einem unisono *d* ein, und zwar – erneut die weltschöpferische und lebensspendende Symbolebene dieses Stückanfangs beschwörend – im Herzschlagtempo Viertel = 60:

> »Vom Tamtam-Schlag am Anfang des Stücks habe ich einen hybriden Übergang zur Harmonik von Scelsis Tonband kreiert. Die Akkorde des Ensembles am Anfang verdanken sich in der Tat einer Analyse der Klänge von Scelsis Bändern. Vor allem Oktaven und kleine Terzen sind typisch für seine Aufnahmen. Das gilt aber nur für den Anfang des Stücks. Danach mache ich – wie wenn Mozart ein Thema nimmt und dann variiert – nach meinen eigenen Vorstellungen Variationen daraus. Erst ganz am Ende des Stücks hört man einen ungereinigten, originalen Ausschnitt aus einem Tonband Scelsis.«[26]

Zu Beginn entfalten die Streicher eine permanent sich wandelnde Klangfläche im Stil von Scelsis fluktuierenden Einton-Musiken mit wechselseitig sich überlagernden Schwellern, Ordinario- und Flageolett-Spiel, tremolierten unisono-Doppelgriffen, verschiedenen Vibrato-Intensitäten, vierteltönigen und chromatischen Abweichungen sowie geräuschhaften Verlagerungen der Anstrichstelle zwischen Griffbrett und Steg. Die meisten Bänder Scelsis zeigen ähnliche Rauheiten und übermäßige Vibrati, die sich auf der Ondiola in drei Geschwindigkeiten und Schwankungsbreiten erzeugen ließen. Hinzu kommen nach und nach die verschiedenen Klangfarben und Spielweisen der Blasinstrumente: übertrieben starkes und verlangsamtes Vibrato der Flöten, gestopfte Hörner sowie gedämpfte Trompeten und Posaunen. Die spektral wirkende Harmonik *d-f-d*^{1} von Scelsis Aufnahme NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L (16.32–26.00) – 3., 4. und 7. Oberton über dem Grundton D – erweitert Murail ab T. 10 durch ein vierteltönig erniedrigtes *a*^{1} der 2. Flöte – den erniedrigten 5. oder 11. Oberton über *D* – und ein vierteltönig vertieftes *h*^{2} der 1. Klarinette – den 12. Oberton über *D*. Diese Ausweitung des anfänglichen Einklangs gleicht einer Transkription des Anfangs von Scelsis Aufnahme, die Murail zugleich seiner eigenen spektralen Klangsprache anverwandelt.

Terrassierter Klangstrom

Im weiteren Verlauf von *Un Sogno* lässt Murail chromatisch immer höher transponierte Tamtam-Schläge zuspielen und vom Ensemble mit ebenso aufsteigenden Spektralakkorden über *D* (T. 17), *Dis* (T. 32) und vierteltönig erhöhtem *E* (T. 35) beantworten. Ab T. 34 erfolgen diese Transpositionen als regelrechte Sequenzenkette zunächst taktweise, dann sogar halbtaktig bei anziehendem Tempo über *Fis*, *G*, *Gis*, *A* … schrittweise bis zum eine Oktave höheren *F* (T. 44). Wie Scelsi im *Quartetto N*^{o} *4* (1964) oder dessen Umarbeitung zu *Natura renovatur* für 11 Streicher (1967) lotet Murail den Tonraum mittels durch die Oktave gleitender Oberton-

26 Tristan Murail im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

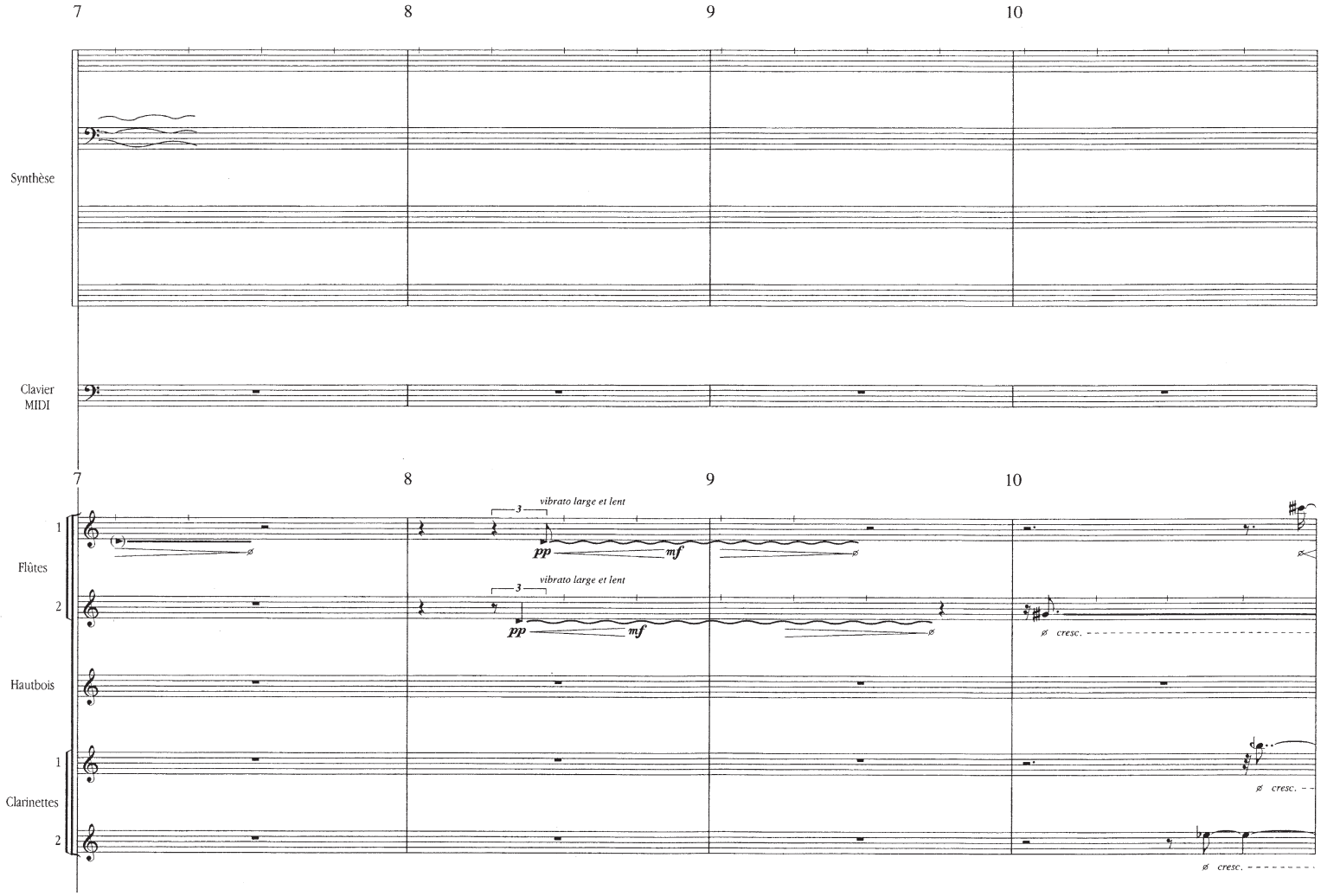

7
8
9
10
Synthèse
Clavier
MIDI
7
8
9
10
1
Flûtes
2
vibrato large et lent
3
pp
mf
vibrato large et lent
3
pp
mf
cresc.
Hautbois
1
Clarinettes
2
cresc.
cresc.

Abb. 2: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 3
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

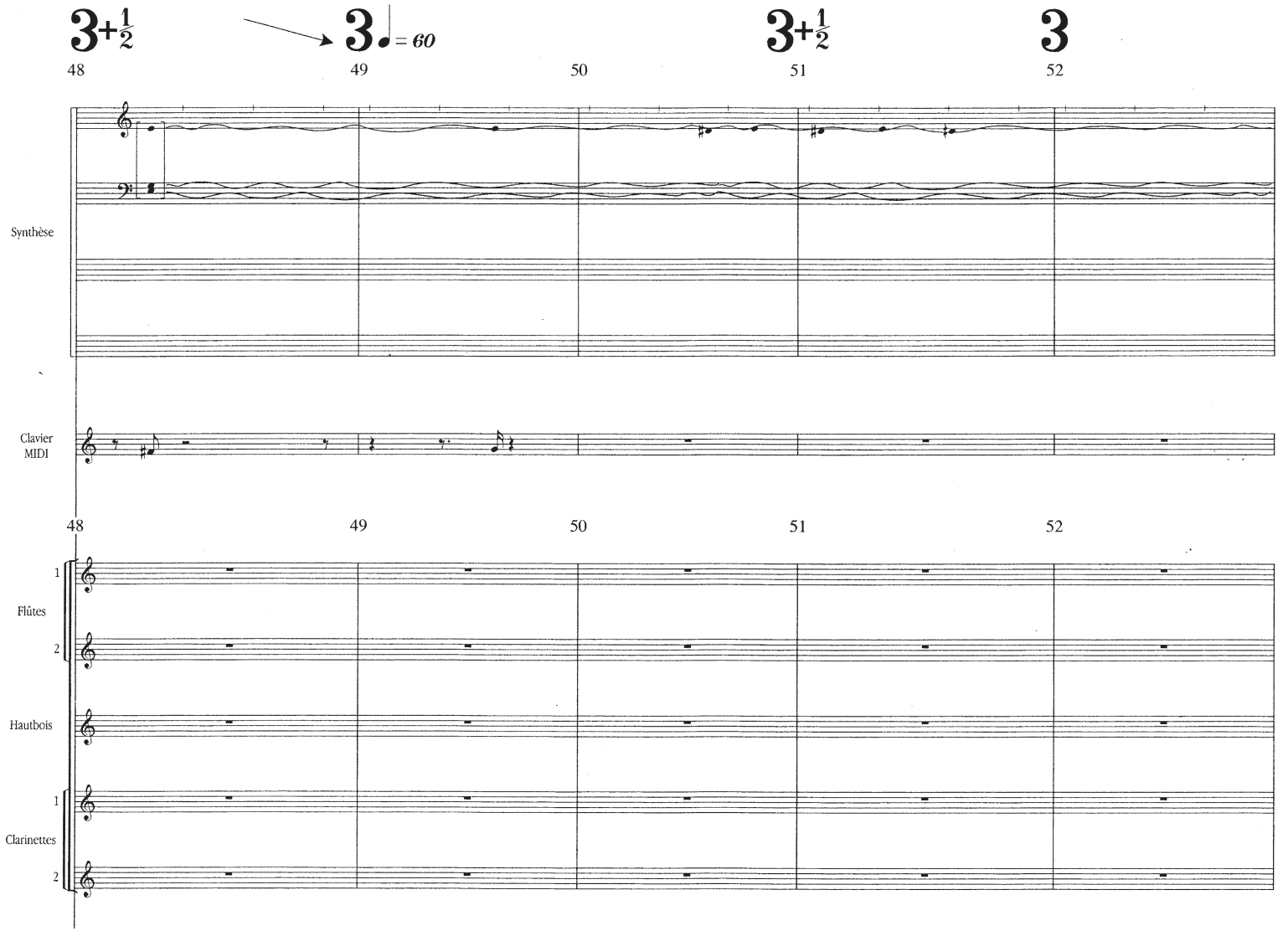

3+1/2
3 = 60
3+1/2
3
48
49
50
51
52
Synthèse
Clavier MIDI
48
49
50
51
52
1
Flûtes
2
Hautbois
1
Clarinettes
2

Abb. 3: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 12
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

spektren aus. Ein solch gerichteter Tonhöhenverlauf kennzeichnet auch *Anahit* für Violine und achtzehn Instrumente (1965), für Murail »eines von Scelsis schönsten Werken, das wir 1975 in Paris mit unserem Ensemble L'Itinéraire erstaufführten.«[27] Murail entdeckte in diesem Werk die größte Nähe zu seinem eigenen spektralistischen Ansatz:

> »In *Anahit* gibt es eine zentrale Linie der Solovioline, die immer höher hinaufsteigt, und dabei ereignen sich – wie ich es nenne – ›harmonische Brechungen‹, weil diese Hauptlinie mal als siebter oder mal als elfter Oberton erscheint. Ich habe das Stück analysiert und festgestellt, dass es nicht nur Zentraltöne gibt, sondern auch annäherungsweise spektrale Akkorde, die Scelsi vermutlich intuitiv erzielt hat, aber in der Tat handelt es sich um aus spektralen Obertönen zusammengesetzte Akkorde.«[28]

Die von den transponierten Tamtam-Schlägen eingeleiteten Ober- und Untertonspektren münden schließlich in clusterartig verdichtete Ensembleklänge, die durch Triller, Flatterzungen-Spiel und Blasgeräusche aufgeraut werden und ab T. 48 den Hintergrund für die Zuspielung einer für *Un Sogno* zentralen Passage aus Scelsis zweiter, 7:10 dauernder Aufnahme NMGS0134-514 Riv@19_01.L (8.10–15.20) bilden.[29] Neben den für das Ensemble transkribierten aufgerauten Klängen sind auf diesem Band bei Minute 2:40 chromatische Tonwechsel *e-dis-e-dis-e* zu hören, die endlich zu einem vierteltönig erhöhten d^{+} abfallen und von dort aus psalmodierend wieder den Ausgangston *e* erreichen. Diese für Scelsi typische Tonumkreisung gewinnt hier durch ihren akzentuierten Einsatz eine besondere melodische Qualität. Über den frei transkribierten Liegeklängen des Ensembles lässt Murail diese »Melodie« dann auch ins »rêveur« (träumerisch) spielende Solohorn (T. 54 ff.) sowie in abgewandelter Form durch Flöte und Klarinette wandern (T. 61 ff.). Das bei Scelsi noch ambivalent zwischen chromatischer Tonausweichung und Melodie schwankende Gebilde wird dadurch vollends zur Melodie vereindeutigt.

Wie Scelsis andere Aufnahmen zeigt auch die Aufnahme mit der Wechselnoten-»Melodie« NMGS0134-514 Riv@19_01.L (8.10–15.20) eine extrem raue Klanglichkeit, mit Störgeräuschen, Resonanzen, Rauschen, Brummen sowie Schwebungen und Verzerrungen infolge von Frequenz- und Amplitudenmodulationen. Der Klang sirrt, scheppert, wummert. Doch Murail hat den Originalklang mittels Entrauschen und Filtern »gesäubert«. Er raubt ihm damit einen Großteil seiner ursprünglichen Qualität und Energetik zugunsten des eigenen spektralen Klangideals einer künstlich verhallten und zum Leuchten und Schweben gebrachten digitalen Hochglanz-Elektronik. Oder anders gesagt: Indem Murail mittels spektraler Analyse von Scelsis Tonband nur noch eben jenen Anteil hören lässt, den er für den eigentlich »musikalischen« hält, eliminiert er gerade all diejenigen Rauheiten, die wesentlich

27 Tristan Murail, *Werkkommentar zu »Un Sogno«* (s. Anm. 9), S. 96.

28 Tristan Murail im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

29 Die ersten drei Minuten sind wiedergegeben auf der Begleit-CD dieser Publikation, Track 9.

das originäre Kraftzentrum von Scelsis Musik ausmachen, als würde ein alter, großer, erdiger Wein bis auf seinen spärlichen Restzuckergehalt destilliert. Murail hat diese klangästhetische Differenz zweifellos intendiert. Und dieser Unterschied ist auch legitim, denn schließlich ging es Murail nicht um eine bloße Transkription von Scelsis Bändern, sondern um eine genuine Neukomposition, die sich nur an wenigen Stellen kurzer und klanglich entsprechend adaptierter Stellen aus Scelsis Bandmaterial bedient. Gleichwohl verwundert gerade bei einem so lange mit Scelsi und dessen Musik persönlich verbundenen Komponisten wie Murail, dass er sich so wenig auf die spezifische Klanglichkeit von dessen Tonbändern und Musik eingelassen hat. Bezeichnend ist schließlich auch, dass Murail aus den ihm zur Verfügung gestellten Bändern ausgerechnet die Wechselton-»Melodie« ausgewählt und zu einem zentralen, formstiftenden Strukturelement seiner Komposition gemacht hat. Er gab den Vorzug also gerade dem am konventionellsten gestalthaften, mithin im traditionellsten Sinne musikalischen Material von Scelsis sonst so unkonventionellen Klangexperimenten.

Den Verlauf von *Un Sogno* kennzeichnen nahtlose Übergänge zwischen elektronischen und instrumentalen Klängen sowie deutlich erkennbare Einzelabschnitte. Diese Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Abstufung lässt sich am besten als terrassierter Klangstrom mit verschiedenen Kaskaden beschreiben. Das entspricht Murails eigener Beschreibung: »Meine Musik ist nicht aus juxtaponierten Klangobjekten zusammengesetzt, aus sukzessiven Abschnitten, sondern aus Veränderungen. Es ist die Veränderung, ihre Natur, ihre Geschwindigkeit, die komponiert wird, und das muss man hören.«[30] *Un Sogno* zeigt eine klare Dreiteiligkeit mit zwei sich entsprechenden, instrumental dominierten Ensembleteilen A und A' von je vier Unterabschnitten um einen zentralen elektronischen Mittelteil B (Formschema siehe unten Abb. 7). In Teil A folgt auf Abschnitt 1 (T. 1–47 mit den eröffnenden Tamtam-Schlägen) nahtlos Abschnitt 2 (T. 48–72 mit der zugespielten Scelsi-»Melodie«). Die Wechselton-»Melodie« wandert dann variiert weiter ins Ensemble, das die in ihr bereits angelegte Sequenzierung zu einer regelrechten Sequenzenkette erweitert (1. Flöte »rêveur, expressif« T. 61 ff.). Den aufsteigenden kleinen Sekunden folgt dabei jeweils ein Kleinterz-Schritt abwärts, bis die dritte aufsteigende chromatische Sekunde dann – wie in Scelsis »Melodie« – von einem absteigenden Dreiviertelton beschlossen wird. Transponiert läuft diese Sekunden-Terzen-Kette dann weiter zur 1. Klarinette.

Der bewegtere Abschnitt 3 (T. 73–88, Viertel = 100) basiert auf sowohl hoquetusartig sich abwechselnden als auch zu polyrhythmischen Gesamttexturen sich überlagernden Linien aus weitgehend identischem Tonmaterial. Abschnitt 4a-c (T. 89–148) besteht aus zwei kurzen und einem längeren Teilabschnitt. Passage 4a bilden staccato herabperlende Skalenläufe (T. 89–94), Passage 4b (T. 95–104) verwendet eine weitere elektronische Zuspielung obertonreich sirrender Klänge, und in Passage 4c (T. 103–148) spielt die 1. Klarinette – vielleicht als Referenz an

30 Tristan Murail zit. nach Anne Sedes, *Die französische Richtung spektraler Musik. Gérard Grisey, Tristan Murail und das Umfeld*, in: *Musik & Ästhetik* 21, 2002, S. 33.

Abb. 4: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 15 (nur Holzbläser)
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

Abb. 5: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 31 (nur Bläser)
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

4

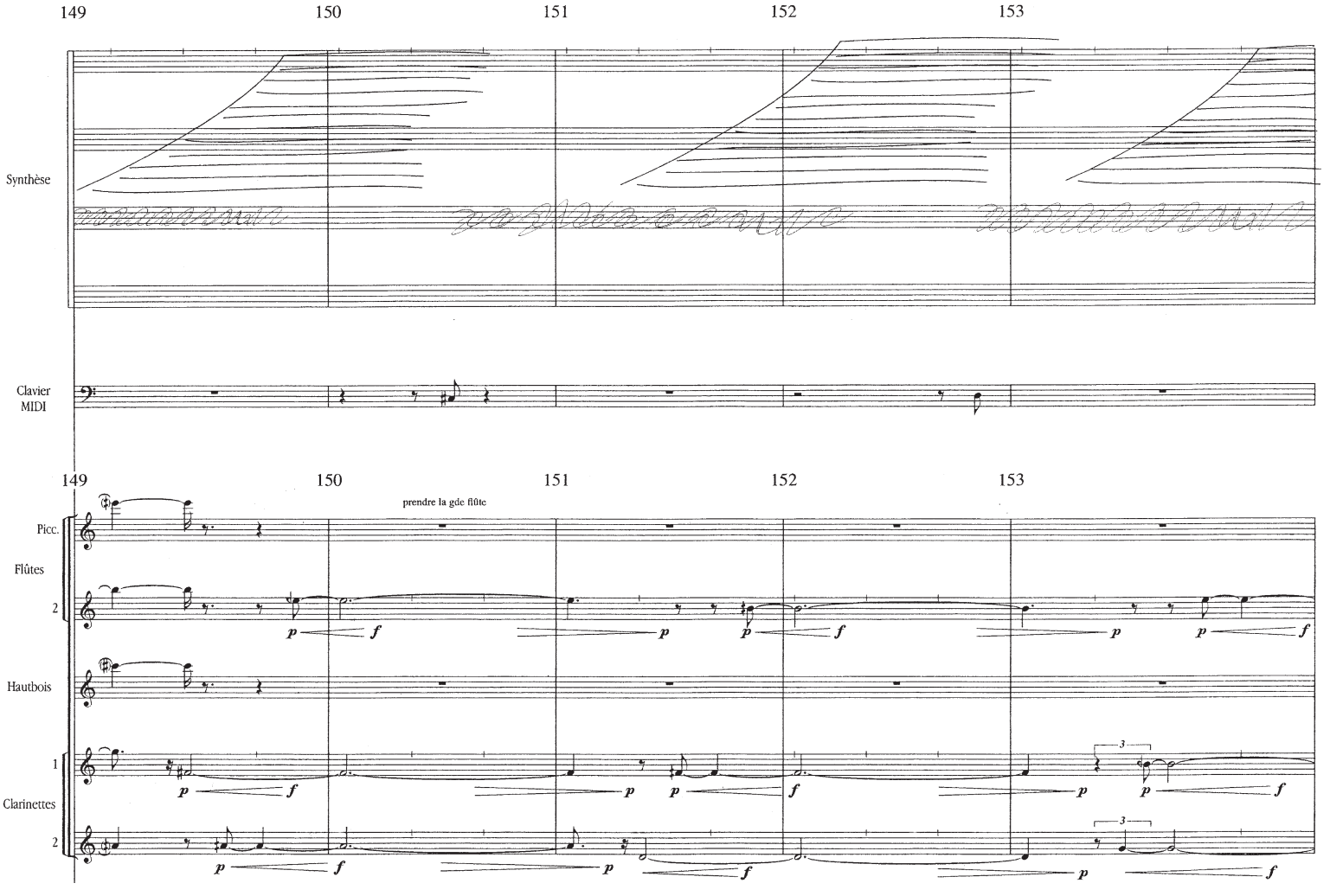

149
150
151
152
153
Synthèse
Clavier MIDI
149
150
151
152
153
prendre la gde flûte
Picc.
Flûtes
2
Hautbois
1
Clarinettes
2
p
f
3

Abb. 6: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 35
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

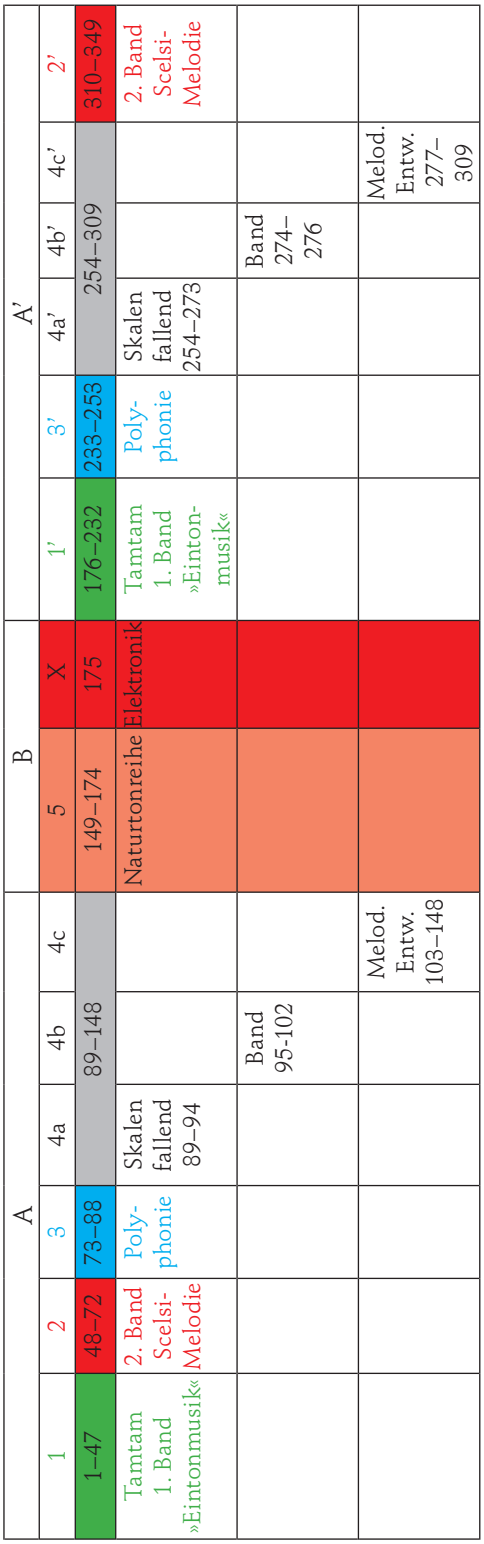


Abb. 7: Formschema von Tristan Murails, *Un Sogno*

Scelsis Orient-Begeisterung – eine »orientalisch« anmutende, chromatisch-vierteltönige Umspielungsfigur. Dabei drängen im Hintergrund liegende Klänge nach und nach in den Vordergrund, indem sie durch verstärkte Tonwechsel und Rhythmisierung zunehmend melodische Kontur gewinnen. Die akkordisch ausgesetzten und anfangs weit gedehnten Tonfolgen verwandeln sich so – bei gleichzeitig bruchstückhafter Wiederkehr der orientalischen Melodie (Trompete T. 126f.) – zu immer stärker bewegten Tutti-Melodien, deren modale Harmonik an die Musik von Murails einstigem Lehrer Olivier Messiaen erinnert.

Formale Strategien

Exakt in der Mitte des 349 Takte umfassenden Stücks (T. 175) blendet Murail 1:40 Min. lang eine elektronische Zuspielung ein, bei der neben »gereinigten« schwebenden Klängen erneut die chromatische Wechselton-»Melodie« aus Scelsis Tonbandaufnahme NMGS 0134-514 Riv@19_01.L (8.10–15.20) gleich mehrmals zu hören ist, jeweils verschieden transponiert, gefiltert, verhallt, sequenziert und variiert. Verarbeitet sind hier zudem unmittelbar vorangegangene Naturtonsequenzen der Hörner und sirrende Liegeklänge der Streicher. Formal entspricht die freistehende Zuspielung dem kontrastierenden Mittelteil B des

Stücks, der zugleich durch die auch hier wiederkehrende Wechselton-»Melodie« mit den Ensembleteilen A und A' verbunden ist. Noch deutlicher wird die Formkombination aus klassizistischem Reprisen- und Rondo-Modell, wenn man die T. 149–174 unmittelbar vor der elektronischen Zuspielung X nicht als eigenen Abschnitt 5 begreift, sondern der Kadenz als instrumentales Pendant zur Seite stellt. Die Hornisten blasen dort auf F- und B-Horn mit jeweils anderer Ventilstellung eben jene Naturtonketten, die sich als Spektralakkorde im Ensemble und in den elektronischen Zuspielungen fortsetzen und endlich in einen immer höher glissandierenden Streicherklang münden, der nahtlos in die elektronische Kadenz führt.

Begreift man die Abschnitte 5 und X als einheitlichen Mittelteil B, so stört dies zwar die symmetrischen Proportionen von jeweils exakt 174 Takten vor und nach dem Zuspieltakt 175, lässt aber die Entsprechungen der Abschnitte 1 bis 4 in den Formteilen A und A' vor und nach diesem Mittelteil umso deutlicher hervortreten. Für die Auffassung beider Mittelabschnitte als ein gemeinsames Zentrum des Stücks spricht auch die Ähnlichkeit ihrer Schlüsse, die sich beide in klirrende Höchstlagen verlieren.

Nach Murails eigener Auskunft folgt der Formverlauf von *Un Sogno* dem Vorbild von *Anahit*. Scelsi beschrieb sein Werk als ein »kleines Konzert für Violine und Orchester in drei Sätzen, die nahtlos ineinander übergehen«.[31] Ein anderes Mal skizzierte er den Verlauf von *Anahit* als einen »durchlaufenden Satz, in dessen Mitte eine Kadenz als Bindeglied zwischen dem ersten und zweiten Teil fungiert; doch bilden beide Abschnitte eine einheitliche musikalische Form.«[32] In ähnlicher Weise hob Murail an *Anahit* und *Un Sogno* die formal wirksame Verbindung aus prozessualer Kontinuität und distinkten Formteilen hervor:

> »Mit der Form von Scelsis Werken, vor allem der kurzen Stücke, habe ich oft Probleme. Aber *Anahit* zum Beispiel ist ein herausragendes Werk, in jeglicher Hinsicht: klanglich, harmonisch, farblich und was die Form betrifft. Tatsächlich ist mein neues Stück ein bisschen der Struktur von *Anahit* nachgestaltet. Dort gibt es drei Teile: einen großen ersten Teil mit insgesamt drei orchestralen Schwellern und Decrescendi, dann folgt eine Kadenz der Solovioline, und dann setzt erneut das Orchester ein mit mehr oder minder denselben Akkorden und Harmonien wie zu Anfang. Einen solchen dreiteiligen Bogen habe ich auch in meinem Stück gestaltet, wobei an die Stelle der Violinkadenz die elektronische Kadenz tritt. Ebenfalls genutzt habe ich – wenn auch gebrochen – das Prinzip einer aufsteigenden Linie, die bei Scelsi oft, so auch in *Anahit*, die Form bedingt.«[33]

Ein konkreter Anklang an die Violin-Kadenz von *Anahit* findet sich in *Un Sogno* unmittelbar vor der elektronischen Kadenz, wo die beiden Violinen von T. 159 bis 174 immer höher glissandieren und endlich mit der Sekundreibung f^3-fis^3 al niente

31 Giacinto Scelsi, *Werkkommentar zu »Anahit«*, in: ders., *Die Magie des Klangs*, Bd. 2 (s. Anm. 4), S. 787.

32 Ebd.

33 Tristan Murail im Gespräch mit dem Autor am 11. Mai 2014 in Witten.

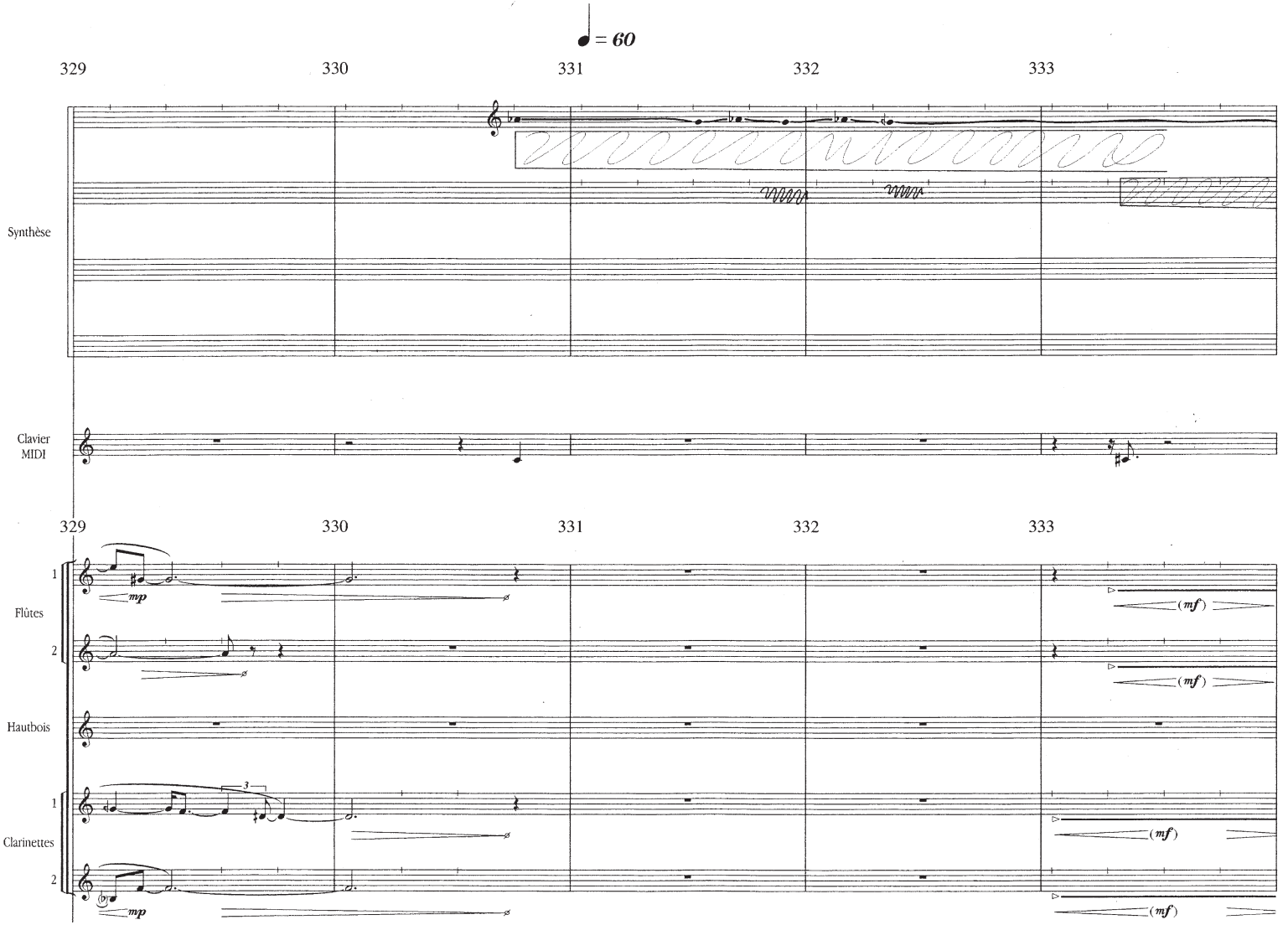

♩ = 60
329
330
331
332
333
Synthèse
Clavier
MIDI
329
330
331
332
333
1
Flûtes
2
Hautbois
1
Clarinettes
2
mp
(mf)
3

Abb. 8: Tristan Murail, *Un Sogno* pour ensemble instrumental et synthèse électronique (2014), Seite 76
(© Éditions Henry Lemoine, Paris 2014)

verebben. Wie in *Anahit* werden auch bei *Un Sogno* in der zweiten Werkhälfte A' die Abschnitte der ersten Hälfte A über weite Strecken takt- und tonidentisch wiederholt. Wie zu Anfang des Stücks beginnt auch nach der elektronischen Kadenz Abschnitt 1' mit einem klanglich modifizierten (tremolierten) Unisono-Orgelpunkt *D*. Als einziges neues Element von Abschnitt 1' erscheinen auf- und absteigende Skalengänge der Celli und Bässe, die proportional den Naturtonreihen von Abschnitt 5 entsprechen. Wie in Abschnitt 1 (T. 31 ff.) werden nun auch in 1' (T. 217 ff.) chromatisch höher transponierte Tamtam-Schläge zugespielt und vom Ensemble mit entsprechend sequenzierten Spektralakkorden beantwortet. Einzelne Unterschiede zwischen den Formteilen A und A' zeigen sich ferner in klanglichen, artikulatorischen, harmonischen und rhythmischen Abwandlungen oder verschiedener Ausdehnung der Abschnitte. Beispielsweise werden die staccato herabperlenden Läufe des Abschnitts 4a nun in 4a' legato gespielt und von ursprünglich fünf auf zwanzig Takte erweitert.

Entscheidender als solche Differenzen im Detail ist die veränderte Abfolge der Abschnitte. Die »Eintonmusik« von Abschnitt 1' mündet nun nicht in Abschnitt 2' mit der Zuspielung und Transkription von Scelsis Ondiola-»Melodie«. Stattdessen folgen zunächst die Abschnitte 3' und 4'. Die neue Reihung bewirkt annähernd äquidistante Abstände zwischen den drei Auftritten der Scelsi-»Melodie« in den Abschnitten 2, X und 2'. Darüber hinaus entfaltet die Umstellung eine finale Dramaturgie. Denn während sich der satztechnische Kontrast zwischen der »Eintonmusik« von Abschnitt 1' und der Polyphonie von Abschnitt 3' verstärkt, erfolgen alle weiteren Übergänge umso organischer. Die polyphone Textur 3' mündet in die erweiterte Passage fallender Skalengänge 4a'. Und besonders zwingend ist der neue Übergang von der melodischen Entwicklungspassage 4c' zum jetzt nachfolgenden Abschnitt 2' mit dem dritten Auftritt von Scelsis Wechselton-»Melodie«. Deren Zuspielung ab T. 316 wird – auch das eine Reminiszenz an *Anahit* – von hohen Geigen-Flageoletts flankiert und in T. 319 – wie zuvor in T. 54 – erneut vom Solohorn aufgegriffen und ab T. 325 – wie zuvor ab T. 61 – als Sequenzenkette von Flöte und Klarinette fortgesponnen. Die Reprisen- und Schlusswirkung dieses dritten »Melodie«-Einsatzes verstärkt Murail, indem er die »Melodie« ab T. 330 gleich noch ein weiteres, viertes und letztes Mal zuspielt, und zwar jetzt im originalen Anfangstempo Viertel = 60 sowie von e^1 nach as^1 transponiert, so dass die neue Finalis der Melodie – ein vierteltönig erniedrigtes *g* – nahtlos in den G-Schlussklang des Stücks mündet.

Im Gegensatz zu den sonst »gereinigten« Aufnahmen hat Murail am Schluss von *Un Sogno* bemerkenswerterweise auch »Störgeräusche« von Scelsis 7:10-Aufnahme NMGS0134-514 Riv@19_01.L (8.10–15.20) in die Partitur übernommen. Das Knacken von Stuhl, Schalter und Hebel sowie elektrische Impulse und Rauschklänge transkribierte er zu Perforationen der Violoncelli (T. 331 f.), tonlosen Blasgeräuschen (T. 333 ff.), Flatterzungenspiel der Flöten (T. 334 ff.), knallenden Bartók-Pizzikati der Kontrabässe (T. 334) sowie tonlosen Zungenstößen der Bläser (T. 339). Parallel dazu blendet er von T. 341 bis 344 den sirrenden Schlussklang dieser Scelsi-Aufnahme im ungefilterten Original mit all seiner hochenergetischen Geräusch-

haftigkeit und Rauigkeit ein. Flankiert wird diese finale Zuspielung von ebenso vibrierenden und klirrenden Geräuschklängen des Ensembles, so dass sich beide Dimensionen mischen und endlich gemeinsam verklingen. Murail erweist so Scelsi erneut seine Referenz. Das allerletzte Wort jedoch überlässt er mit einem al niente verklingenden Liegeton – wie in *Anahit* ein *g* – dem Kontrabassisten, dessen Partie bei der Wittener Uraufführung durch das Klangforum Wien Uli Fussenegger spielte – der Initiator des Projekts *Scelsi Revisited*. Der Schlusston *g* ist zudem eine letzte Hommage à Scelsi, denn der deutsch-englische Notennamen entspricht dem Initial von dessen Vornamen Giacinto und erhebt im Französischen und Italienischen als Notensilbe *sol* den in Rom lebenden Komponisten zugleich in den Rang des gleichnamigen Sonnengotts der römischen Antike, dessen lebensspendende Kraft Murail – der Kreis schließt sich – gleich zu Anfang mit dem »riesigen Sonnenklang« des initialen Tamtam-Schlags beschworen hatte.

Traum und Wirklichkeit

Seit dem frühen Kammerensemblewerk *L'attente* für sieben Instrumente (1972, rev. 1992) zeigt Murails kompositorisches Schaffen eine Vorliebe für fließende Klangkontinuen und stetig sich entfaltende Prozesse. Seine bildhafte Rede von »Klanglava«[34] betont das naturhaft Strömende und Eruptive des Klangs samt dessen verschiedenen Temperaturen (heiß oder erkaltet) und Aggregatzuständen (liquide, zäh oder fest) sowie der damit verbundenen Möglichkeiten des Gestaltens und Erlebens von Zeit (schnell oder langsam, flüchtig oder erstarrt). Ihre Form gewinnt Murails Musik aus prozessualen Ausformungen des Klangmaterials und – wie im Fall von *Un Sogno* – vorher festgelegten, geradezu klassischen Formvorstellungen.

Der Titel des Werks spielt auf Scelsis Autobiographie *Un Sogno 101* (Ein Traum 101) an. Da Murail das bis dato nur gekürzt auf Französisch (2009) sowie komplett nur auf Italienisch (2010) und Deutsch (2013) erschienene Buch nach eigener Auskunft nicht gelesen hat und sein Ensemblewerk auch keine Anzeichen eines Poème symphonique à la »Scelsis Heldenleben« aufweist, scheint der Titel eher jene von Murail wie von Scelsi gleichermaßen gesuchte traumhafte »Tiefendimension« des Klangs zu beschwören.[35] Immerhin verwies Murail in anderen Zusammenhängen ausdrücklich auf das »Traumhafte« vieler Titel und Werke Scelsis, die einen »mythischen oder vielmehr imaginären, inneren Orient« erträumen oder – wie Scelsi selbst sagte – eine »geheime Mongolei der Seele« bezeichnen.[36] Laut Murail erträumen sich Scelsis Werke ein eigenes Asien oder »beschwören eine verschüttete, phantastische Welt«.[37] Sie tun dies mit Mitteln, die auch für Murail zen-

34 Vgl. Jean Martin, *Vom Singen der Wüste. Porträt des französischen Komponisten Tristan Murail*, in: *MusikTexte* 83, 2000, S. 5.

35 Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen* (s. Anm. 18), S. 59 f.

36 Ebd., S. 61.

37 Ebd.

tral sind, dessen Beschreibung von Scelsis Musik sich wie eine Porträtskizze des eigenen Schaffens liest:

> »Bei Scelsi gerät ins Zentrum des Komponierens das, was er die ›Tiefendimension‹ des Klangs nennt. Es geht sicherlich zuerst darum, mit den Klangfarben zu arbeiten, wobei der Begriff im weitesten Sinne gebraucht wird: die Klangfarbe des Orchesters insgesamt. Es geht also um Gesten, die Dichte, die Register, die innere Dynamik, die Variationen und Mikrovariationen der Klangfarbe jedes Instruments: Einsätze, Art der Tonerhaltung, spektrale Veränderungen des Tons, Modulation der Frequenz und der Lautstärke. […] Durch diese Klangbesessenheit reiht Scelsi sich […] in die Entwicklung der europäischen Musik ein, in welcher der Klangfarbe, einst unbedeutender Bestandteil des Komponierens, zunehmend Rechnung getragen wird, sie als autonomes Phänomen und schließlich als eigene Kategorie erkannt wird, bis sie schließlich die anderen Dimensionen des Stils quasi überflutet und in sich aufnimmt. So gehen die feinen Fluktuationen des Klangs (Vibrati, kurze Glissandi, Änderungen des Spektrums, Tremoli …) vom Rang eines Ornaments zu dem eines eigenständigen Elements des musikalischen Textes über.«[38]

Betrachtet man das Schaffen von Giacinto Scelsi in einem weiteren Kontext – wie Murail in diesem Zitat –, so erscheint es nicht länger als ein »Fremdkörper im Korpus der Neuen Musik«.[39] Stattdessen bewegt es sich wie die Musik der Spektralisten aus dem Umkreis des Pariser Ensemble L'Itinéraire in ideeller Zeitgenossenschaft mit oberflächlich teils grundverschiedenen, im Kern jedoch wesensverwandten Richtungen, die allesamt auf eine Analyse des Innenlebens der Klänge und eine Entfaltung des Klangraums als einem stufenlosen Kontinuum prinzipiell unendlich vieler (Mikro-)Tonhöhen jenseits des temperierten, chromatisch-diatonischen Systems abzielen. Die Sehnsucht nach einem organischen Klangfluss teilen Scelsi, Murail und die Spektralisten mit verschiedenen anderen Strömungen der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Beispiele nennt Murail selber in seinem Scelsi-Essay das postserielle Klangflächen- und Klangfarbenkomponieren von Iannis Xenakis, György Ligeti, Krzysztof Penderecki und Friedrich Cerha, ferner die zeitgleich entstandenen Klangkontinuen der repetitiven Minimal Music von Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young oder Philip Glass sowie die damals aufgekommene Beat- und Rockmusik, welche die bisher primären Kategorien Harmonik, Melodik und Rhythmik ebenfalls zugunsten der neuen Zentralkategorie Sound zurückgedrängt haben.[40] Unter Anwendung jeweils anderer Verfahren und Mittel geht es all diesen Richtungen letztlich um das Gleiche: um die phänomenale Entfaltung des Fließens, Werdens, Entstehens und Vergehens von Klang.

Sein persönliches Ideal eines kontinuierlichen Klangstroms beschrieb Murail metaphorisch als »Klanglava«. Und diesem Bild verdankt sich auch der enigmatische Obertitel dieses Beitrags. »Aval-Gnalk« ist keiner von Scelsis dunkel raunenden Werktiteln, kein mythisches Wort aus dem Sanskrit, Assyrischen, Mongolischen,

38 Ebd., S. 60 f.

39 Peter Niklas Wilson, *Entsubjektivierung und Subjektivität* (s. Anm. 8), S. 57.

40 Vgl. Tristan Murail, *Wegbereiter des Spektralen* (s. Anm. 18), S. 60 f.

Tibetanischen, Balinesischen, Aztekischen, Mesopotamischen, Altägyptischen, Arabischen, Chinesischen oder Altgriechischen. Die fremd klingende Lautfolge ist schlicht das Palindrom von »Klanglava« und im Argumentationszusammenhang dieses Beitrags gemeint als verbales Sinnbild für die von Scelsi sowie von Murail gleichermaßen intendierte Verflüssigung des durch elektronische Aufzeichnung und notationstechnische Fixierung erstarrten Klangs zu einer aus den innersten Eigenschaften des Akustischen sich immer wieder neu und aufregend nach außen in Raum und Zeit verströmenden Musik.

Die abschließende Frage, ob Scelsis Tonbänder für die Entstehung von Murails *Un Sogno* essentiell waren, ist gleichwohl zu verneinen. Murail hätte dieses oder ein ähnliches Stück auch ohne die Kenntnis und zitathafte Einbeziehung von Scelsis Ondiola-Aufnahmen komponiert. Trotz seiner langjährigen Sympathie für Scelsis klangfokussierte Musik hat die im Zuge des Projekts *Scelsi Revisited* provozierte Auseinandersetzung mit Scelsis Tonbändern im Fall von Murail nicht oder nur sehr eingeschränkt eine neue, ungewohnte, andere Perspektive auf Scelsis ungewöhnliche Musik und Kompositionstechnik eröffnet. Murails künstlerische Praxis ist daher sicher nicht als genuine Forschungsarbeit zu bezeichnen. Seine Musik ist keine wirklich relationale Musik über Musik, die neue Zugänge zu Scelsi bahnt. Vielmehr steht sie beispielhaft für die letztlich beliebige Aneignung einer fremden Musik an die individuelle Klang- und Kompositionsästhetik eines darüber verfügenden anderen Komponisten. Harmonik, Klangfarbe und Formverlauf von *Un Sogno* erweisen sich weniger durch Scelsis hinterlassene Tonbänder beeinflusst als durch Murails frühe Faszination für dessen *Anahit* und vor allem durch seine eigenen, klassizistischen Klang-, Melodie- und Formvorstellungen, die dem von Scelsi beschrittenen Traumpfad zu den Quellen der Entstehung, Energie und Wirkung von Klang widersprechen. Traum und Wirklichkeit klaffen in Murails *Un Sogno* auseinander.

Klangwandlungen

Georg Friedrich Haas' *Introduktion und Transsonation* (2012)

von Ulrich Mosch

Wie allen anderen Komponisten wurden auch Georg Friedrich Haas für das Auftragswerk im Rahmen von *Scelsi Revisited* drei Kopien von Ondiola-Aufnahmen Giacinto Scelsis zur Verfügung gestellt.[1] Laut den der Partitur vorangestellten »Erklärungen« entschied er sich – aus Gründen, die ich nicht kenne, die aber wohl in den besonderen Qualitäten der Klänge zu suchen sind – für das Band mit der abstrakten Archiv-Bezeichnung NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L 37.44–46.59.[2] Aus dem letzten Teil dieser Bezeichnung geht hervor, dass es sich nur um einen Ausschnitt aus einem längeren Band handelt, nämlich Min. 37:44–46:59, ein Ausschnitt von 9:15 Min. Dauer also. Dieser Umstand ist von Bedeutung im Hinblick auf den Status, den die Aufnahme, wie wir gleich sehen werden, in Haas' Komposition schließlich erhielt. Für ihn muss der auf dem Band fixierte Klanggegenstand ein »objet trouvé« gewesen sein, ein Objekt, zu dem außer Provenienz (Fondazione Isabella Scelsi), Urheberschaft (Giacinto Scelsi) und der Klangbeschaffenheit keinerlei weitergehende Informationen vorlagen, weder zum Zeitpunkt der Entstehung noch zur Genese selbst – zu seiner Geschichte also. Das Objekt war in gewisser Weise der Zeit enthoben und damit zugleich dem persönlichen kompositorischen Zugriff ohne große Widerstände verfügbar.

Bei der Aufnahme handelt es sich um ein Klangobjekt, das Zeugnis eines Produktionsprozesses ist, bei dem das Interesse für den Klang, seine Beschaffenheit und sein Potential – und dieser Umstand dürfte einem schon seit langem an Mikrotonalität und insbesondere an Scelsi interessierten Komponisten wie Haas[3] gegenwärtig gewesen sein – ganz im Vordergrund stand. Gesprächshalber sagte Scelsi 1987 zur Bedeutung des Klangs beziehungsweise Tons: »Sie haben keine Vorstellung davon, was in einem einzigen Ton steckt! Es gibt Kontrapunkte, wenn

1 Dabei handelte es sich um die folgenden Aufnahmen: # 1: 220_li.2 NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L 37.44–46.59; # 2: 134_li NMGS0134-514 Riv@19_01.L 21.03–29.05; # 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 8.53–19.22.

2 Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation. Musik für 17 Instrumente mit einem Tonband von Giacinto Scelsi* (2012), Wien: Universal Edition 2012, [5. unpaginierte Seite nach der Titelseite].

3 Vgl. *»… sein Einfluss war enorm!« Georg Friedrich Haas im Gespräch mit Elfriede Reissig*, in: *Dialoghi. Annäherungen an Giacinto Scelsi*, hrsg. von Elfriede Reissig, Hofheim: Wolke 2015, S. 17–28.

man so will, Verschiebungen verschiedener Klangfarben. Es gibt sogar Obertöne, die vollkommen verschiedene Effekte ergeben im Inneren, und die nicht nur aus dem Ton heraustreten, sondern ins Zentrum des Tons eindringen. Es gibt nach innen und nach außen gerichtete Bewegungen in einem einzigen Ton. Wenn dieser Ton sehr groß geworden ist, wird er zu einem Teil des Kosmos. So winzig klein er auch erscheinen mag, es ist alles darin enthalten.«[4] Es ging Scelsi bei den Ondiola-Aufnahmen, so steht demnach zu vermuten, weniger um die formale Artikulation eines Zeitgegenstandes als um die auf den Moment fokussierte Suche nach größtmöglicher Intensität der Erfahrung und wohl auch nach Transzendenz. Selbstverständlich besitzt dieses Klangobjekt wie jeder andere technisch reproduzierte Klangverlauf eine gewisse Zeitstruktur; sie verdankt sich aber nicht vorgängiger Planung, sondern ist das Resultat jenes auf den Moment fokussierten Suchprozesses. Das Band ist, dem Höreindruck nach, eher das Protokoll dieses Prozesses als ein bewusst gestalteter formaler Ablauf.

Beide Aspekte dieses »objet trouvé«, der klangliche ebenso wie jener der Zeitstruktur, sind für die 2012 entstandene *Introduktion und Transsonation. Musik für 17 Instrumente mit einem Tonband von Giacinto Scelsi*, so der volle Titel des Werkes, von Bedeutung. Der Haupttitel beschreibt den formalen Aufbau mit zwei Teilen, die annähernd gleichen Umfang haben: zuerst die in allen Details schriftlich ausgearbeitete und in Partitur notierte Einleitung von ungefähr 8:15 Min. Dauer und dann die von den siebzehn Musikern des Ensembles gemeinsam aus dem Moment heraus zu realisierende »Transsonation«, in direkter Reaktion auf das ab Takt 126, dem vorletzten in Partitur notierten Takt, parallel laufende Tonband von nochmals exakt 9:15 Min. Dauer. Der erste Teil besteht aus einem, wie wir sehen werden, wenigstens partiell tran*skribierenden* instrumentalen »Nachbau« einzelner klanglicher Aspekte der Vorlage, wobei klar ist, dass hier, dem italienischen Sprichwort entsprechend, »traduttore« und »traditore« (Übersetzer und Verräter) nahe beieinanderliegen. Dem steht als zweiter Teil gegenüber, was Haas mit dem Neologismus »Transsonation« bezeichnet hat, ein Verfahren, das nicht mehr den »Umweg« über die Schrift nimmt, sondern den Musikern des Ensembles zumutet und ihnen – das gilt es zu unterstreichen – auch zutraut, den Prozess der klanglichen Wandlung gemeinsam zu vollziehen, ohne dass die gestaltende oder kontrollierende Instanz des Komponisten beziehungsweise des Dirigenten dazwischengeschaltet wäre. Haas mutiert demnach beim Übergang zwischen den beiden Teilen vom gestaltenden Komponisten zum Konzeptkünstler, der nur noch den Rahmen für das Handeln der Musiker und Musikerinnen verantwortet. Seine Autorschaft schrumpft in diesem Moment ein auf die Erfindung des spezifischen Settings und wird komplementiert durch die über die bloße Realisierung hinausgehende klangliche »Autorschaft« des Ensembles, hier des Klangforums Wien. Haas folgt damit im zweiten Teil letztlich Scelsi auf dem Fuße: nämlich

4 Giacinto Scelsi, *»Ich bin kein Komponist«. Gespräch mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier*, in: ders., *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, S. 703.

dessen Suche nach dem Klang und nach jener Intensität der Erfahrung, von der die Rede war. Und er hat das Ergebnis nicht festgeschrieben, sondern den Rahmen geschaffen dafür, dass dieser Suchprozess auf anderer Ebene weitergeht und seine Erfüllung jeweils nur momentan und immer neu findet – vielleicht auch ein Statement bezüglich des Charakters der Bänder Scelsis als etwas Vorläufigem, das sich als Skizze auffassen lässt und dem angemessener Weise auch nur etwas Vorläufiges antworten kann. Dass Haas den Vorgang der »Transsonation«, der Klangwandlung, Menschen mit ihrer Wahrnehmungsfähigkeit, ihrem Geist und Körper anvertraut, mag Bescheidenheit des Komponisten sein, ist aber wohl eher das Bekenntnis zur Produktivität dieses Vorganges, dessen Potential in einer ein für allemal festgelegten Form unausgeschöpft bliebe. Hier dürfte auch der Grund liegen dafür, dass er den Vorgang nicht einem technischen Apparat, einem »Transformator«, überantwortete. Dem Aufbau des Titels zufolge steht diese »Transsonation« im Zentrum: Sie ist es, worum es bei diesem Werk eigentlich geht. Die »Introduktion« dagegen hat nur vorbereitende, eben einleitende Funktion. Für wen genau? – auf diese Frage werde ich noch zurückkommen. Naturgemäß lässt sich über das, was aus dem Moment heraus passiert, nur im allgemeinen sprechen, von einem Möglichkeitsfeld, das in jeder Aufführung ähnlich und doch anders aktualisiert wird. Im Fokus dieser Ausführungen wird daher hauptsächlich die »Introduktion« stehen.

Bevor ich auf kompositionstechnische Fragen näher eingehe, zunächst ein paar Worte zur Instrumentierung, zum Klangmaterial und zur Notation:

Instrumentierung

Das Ensemble besteht, auf Wunsch des Klangforums in Anlehnung an die Besetzung von *Anahit*,[5] aus siebzehn Spielern ohne Schlagzeug:

- Holz ohne die Oboen- und Fagott-Familien: Altflöte (auch Flöte), Klarinette in B, Bassklarinette in B (auch Klarinette in Es), Tenorsaxophon in B (auch Sopransaxophon in B);
- vergleichsweise stark besetztes Blech: zwei Hörner in F, Trompete in C, zwei Posaunen sowie
- Streicher: Violine, Bratsche, Cello und Kontrabass jeweils doppelt besetzt.

Die Instrumente werden meist in Farbmischung eingesetzt; nur kurz vor Ende der »Introduktion« gesteht Haas dem Blech eine dominierende Rolle zu – zugleich die lauteste und energetisch intensivste Stelle des gesamten Werkes.

5 Giacinto Scelsis *Anahit* ist mit Solovioline, 2 Flöten, Bassflöte, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner, Trompete, Tenorsaxophon, 2 Posaunen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli und 2 Kontrabässen besetzt.

Material

Haas arbeitet mit einer mikrointervallischen Leiter mit dem Sechzehntelton als kleinstem Intervall. Das heißt: Der Ganzton ist in sechzehn gleich große Intervallschritte unterteilt; die Oktave, ohne dass er die entsprechende Skala in dem Stück jemals in größerem Umfang verwenden würde, umfasst demnach sechsundneunzig Intervallschritte. Dieser ultrachromatischen Unterteilung liegt gleichwohl das Prinzip der gleichschwebend temperierten Stimmung zugrunde, nicht ein harmonisches Obertonspektrum aus reinen Intervallen. Der Sechzehntelton, entsprechend 12,5 Cents,[6] als kleinstes Intervall liegt gerade noch über jener hörphysiologischen Schwelle, wo das Intervall als melodischer Schritt und nicht nur als bloße Tonverfärbung wahrgenommen wird. Daher rührt auch die Anweisung zu Beginn jedes Instrumentalparts, *non vibrato* zu spielen, denn das Vibrato würde die mikrointervallische Struktur des Tonsatzes nicht nur stören, es würde sie zerstören. Alle Tonschwankungen und Oszillationen sind entsprechend genauestens auskomponiert.

Im Prinzip erlaubt diese mikrointervallische Unterteilung der Oktave auch eine weitgehende Annäherung an die reine Intonation der Intervalle, um die beiden an sich unauflösbar antagonistisch einander gegenüberstehenden Welten der temperierten und der reinen Stimmung ein Stück weit miteinander zu versöhnen, wie es Hans Zender mit seinem Konzept einer »gegenstrebigen Harmonik«[7] in seinem Schaffen der jüngsten Zeit anstrebt. Wie wir sehen werden, zeichnet sich diese Polarität auch im vorliegenden Werk ab.

Notation

Haas hat eine Notationsform entwickelt, die das mikrointervallische Geschehen wie im Vergrößerungsglas sichtbar und damit auch für die Spieler leichter vorstellbar, das heißt aber nicht: leichter realisierbar macht. Wo die Verwendung des herkömmlichen Fünfliniensystems mit Akzidentien bis zu Viertel- und Achteltönen nicht möglich ist, nutzt er drei Linien im Vierteltonabstand mit Aufschlüsselung der entsprechenden Noten zu Beginn des Systems, sagen wir: A einen Viertelton erhöht, B sowie B einen Viertelton erhöht. Noten zwischen, über oder unter den Linien, ohne diese zu berühren, sind davon einen Achtelton entfernt, Noten direkt unterhalb oder direkt oberhalb der Linien einen Sechzehntelton (s. Abb. 1).

6 Ein Halbton entspricht in diesem logarithmischen Maß 100 Cents, die Oktave 1200 Cents.

7 Vgl. Hans Zender, *Gegenstrebige Harmonik*, in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 95–135.

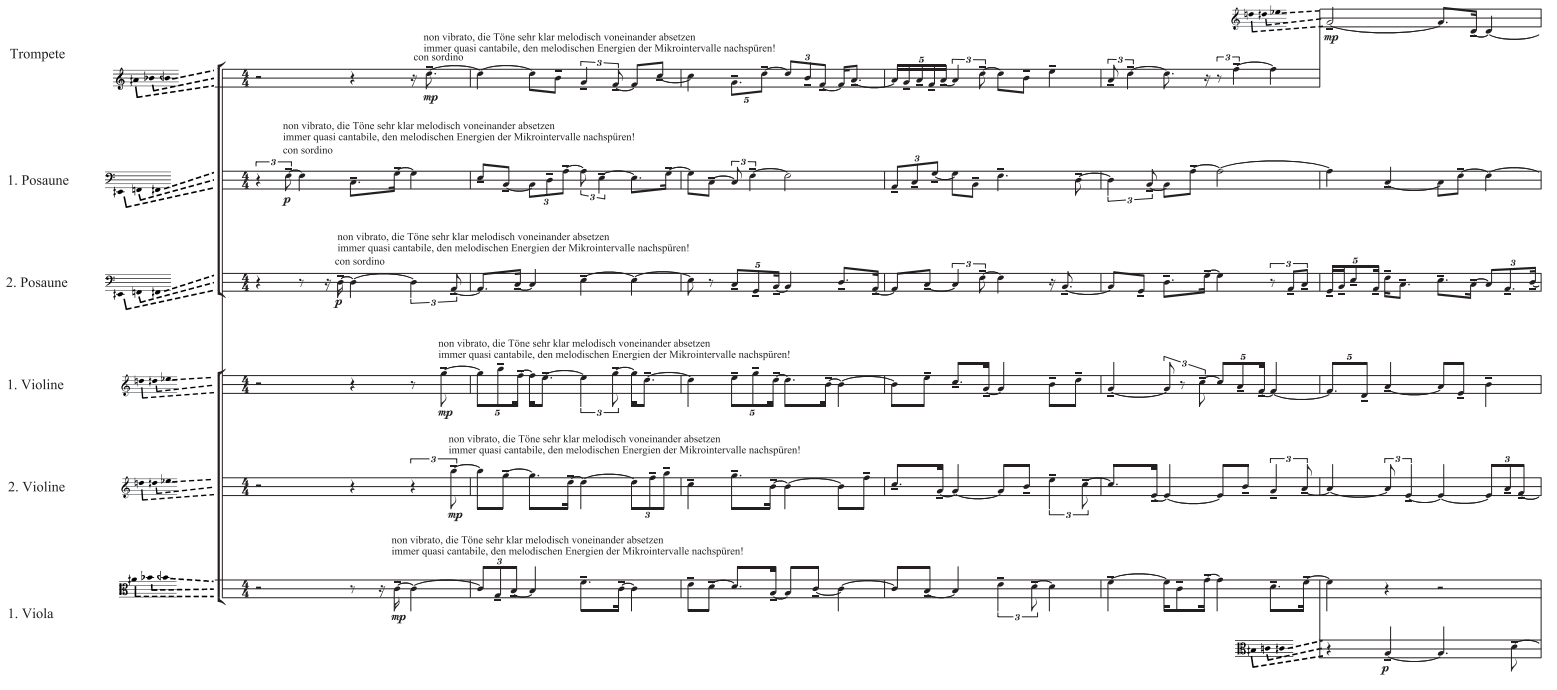


Abb. 1: Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation*, Partitur, S. 1, Ausschnitt (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien)

Die Kompositionstechnik der »Introduktion«

Die »Introduktion« besteht, wie die Vorlage von Scelsi, aus einem kontinuierlichen, gleichwohl aber »formal« deutlich artikulierten Klangstrom. Über weite Strecken entsteht dieser Strom aus der Überlagerung verschiedener mikrotonaler Klangbänder mit einer maximalen Breite von jeweils drei Vierteltönen, später auch in hoher Lage von drei Halbtönen.

Zu Beginn sind dies vier solcher Bänder von drei bis zu sechs Instrumenten: 1) Altflöte/Klarinette/1.+2. Violine; 2) Bassklarinette/1.+2. Horn/2. Bratsche; 3) Tenorsaxophon/Trompete/1. Bratsche; 4) 1.+2. Posaune/1.+2. Violoncello und 1.+2. Kontrabass. Diese Bänder sind in Form einer »Mikropolyphonie« gestaltet, um den auf das Orchesterstück *Atmosphères* (1961) von György Ligeti bezogenen Begriff aufzunehmen.[8] Dabei spielt jedes Instrument eine rhythmisch und melodisch eigenständige »Stimme«.

Nehmen wir als Beispiel das oberste dieser vier Klangbänder um die Töne d^2 und es^2, hervorgebracht von Altflöte, Klarinette sowie erster und zweiter Violine. Jede dieser »Stimmen« ist bis ins Kleinste rhythmisch und melodisch genau auskomponiert (s. Abb. 2).

Resultat der Überlagerung der – pauschalisierend beschrieben – »Schwankungen« im mikrointervallischen Bereich ist eine Textur mit einer ganz eigenen diffusen Qualität, in der die einzelne »Stimme« vollständig aufgeht. Die rhythmische Organisation der einzelnen »Stimmen« beruht nicht auf wiederkehrenden Patterns, sondern offensichtlich auf Reservoirs von rhythmischen Zellen, die in größtmöglicher Unregelmäßigkeit aneinandermontiert sind; das schließt nicht aus, dass partiell wiederkehrende Muster, auch in Krebsform, anzutreffen sind, beispielsweise in den Takten 26–29 in den beiden Bratschen und im ersten Violoncello. Ob dies »Zufälle« sind oder ob sie eine bestimmte Funktion haben, vermag ich nicht zu beurteilen. Bei der Überlagerung der Stimmen achtete Haas sorgsam darauf, dass die Einsätze sowohl der einzelnen Instrumente als auch jene der ganzen Klangbänder asynchron sind, um eine die intendierte Klangqualität störende, allzu klare rhythmische »Körnung« des Klangstroms zu vermeiden.

Untersucht man die Beziehung von Haas' »Introduktion« zu Scelsis Aufnahme, so wird schnell klar, dass er sich kompositorisch auf einzelne klangliche Aspekte der Vorlage bezieht, deren zeitliche Gestalt aber unberücksichtigt lässt; sie kommt erst im zweiten Teil, in der »Transsonation«, ins Spiel. Haas baut demnach im ersten Teil des Werkes nicht in jedem Detail instrumental nach, was auf dem als Vorlage dienenden Band zu finden ist. Vielmehr greift er einzelne Aspekte heraus und setzt sie kompositorisch auf der Basis der Ultrachromatik um.

8 Bezüglich der Kompositionstechnik von Texturen hat Ligetis *Atmosphères* einiges gemeinsam mit dem hier vorliegenden Stück; vgl. dazu György Ligeti, *Über »Atmosphères«*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz u.a.: Schott 2007 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 10, 2), S. 181–184.

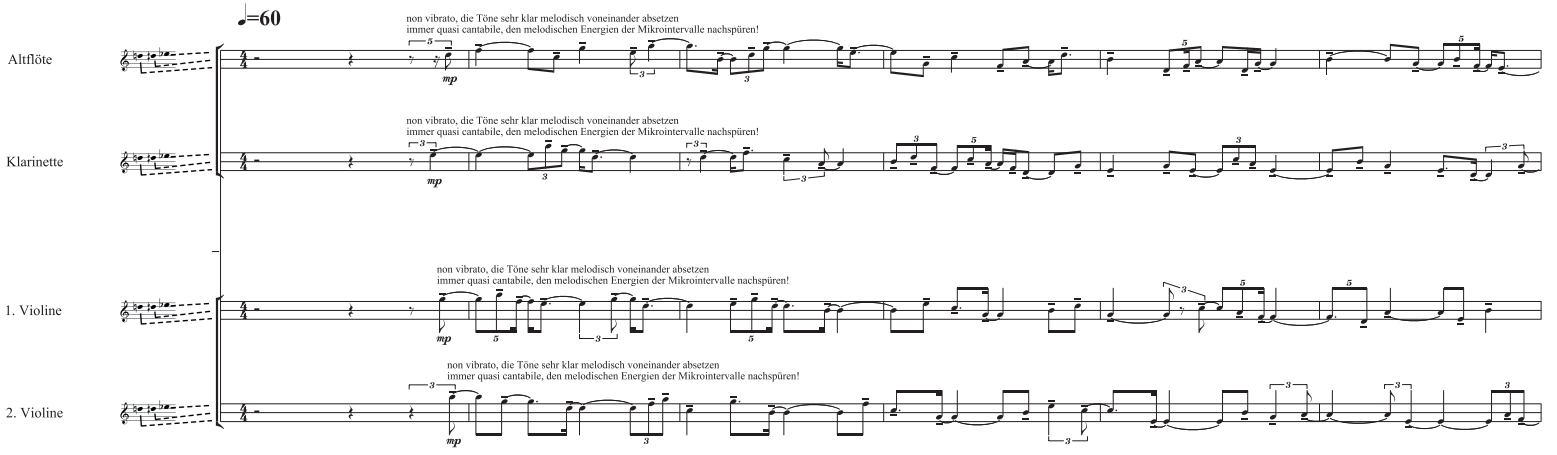


Abb. 2: Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation*, oberstes Klangband, Takt 1–6
(mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien)

Bezugspunkt für den Anfang des Werkes dürfte ein Ausschnitt unmittelbar nach Beginn der Ondiola-Aufnahme gewesen sein.[9] Haas bringt hier die spezifische Klangqualität und die changierenden Farben mittels der beschriebenen vier einander überlagerten Klangbänder hervor. Beginnend mit Takt 7 wird deren Substanz im weiteren Verlauf durch behutsame asynchrone Lagenwechsel nach und nach verändert. Ab Takt 30 wird dann über Glissandi zunächst in Flöte, Klarinette und den beiden Violinen, dann nach und nach auch in anderen Instrumenten, das Thema »Oszillation« eingeführt. Oszillationen in Form von Schwebungen, Vibrati und Tremoli mit veränderlichen Amplituden und Geschwindigkeiten spielen in Scelsis hier verwendeter Ondiola-Aufnahme an verschiedenen Stellen eine Rolle, unter anderem in einer längeren Passage nach ungefähr zwei Dritteln des Verlaufs.[10] In Haas' »Introduktion« sind solche Phänomene in den Takten 70–89 ausführlich Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung, sei es als »auskomponierte Vibrati« unterschiedlicher Geschwindigkeit in den Streichern, sei es ab Takt 73 als zunächst langsames, mit dynamischen Schwellern verbundenes mikrotonales Gleiten in den Bläsern (verdoppelt durch zweites Cello und zweite Bratsche), das sich in der Folge allmählich zu einem »Vibrato« wandelt (s. Abb. 3a und 3b).

Ein weiteres Beispiel für die von Haas in der »Introduktion« eingesetzten kompositionstechnischen Verfahren ist der Aufbau eines Spektrums, ein Verfahren, das seinen Bezugspunkt in einem Ausschnitt kurz vor Ende der Ondiola-Aufnahme haben könnte.[11] Auch in diesem Falle baut Haas nicht eine konkrete Situation nach, sondern nimmt wiederum einen einzelnen Aspekt, jenen des Obertonspektrums auf, hier in den Streichern ein Spektrum mit dem Teiltönen 2, 3, 5, 7, 9 und 11 über dem ein Sechzehntelton erhöhten *Cis* in Takt 87 folgende. Dass es um spektrale Phänomene geht, lässt sich schon am Aufbau der Systemschlüssel der Streicher erkennen, die in Annäherung das entsprechende Obertonspektrum abbilden. Die größeren, über 10 Cents liegenden Abweichungen der Teiltöne 5, 7 und 11 von den entsprechenden temperierten Tönen[12] berücksichtigt Haas durch die Schlüsselung in Kombination mit entsprechender Notation. Von Takt 90 bis 106 wird dieses Spektrum mixturartig parallelverschoben, und damit treten die Mikrointervalle erstmals auch melodisch in Erscheinung und dies ziemlich markant. Zur Veranschaulichung muss hier ein kleiner Ausschnitt aus der Partitur ab Takt 95 genügen (s. Abb. 4).

Über diesem parallelverschobenen Spektrum baut sich ab Takt 97 in den Bläsern eine Schichtung von zweimal zwei »unsauberen«, das heißt um einen Viertelton verminderten Oktaven im Vierteltonabstand auf.

9 0:10–1:00 von Track 10 der Begleit-CD dieser Publikation.

10 5:45–6:45 der Bandkopie.

11 7:45–8:45 der Bandkopie.

12 Der 5. Teilton ist 14 Cents kleiner als der entsprechende Ton der temperierten Skala, der 7. Teilton 31 Cents (fast einen Sechstelton) und der 11. Teilton 49 Cents (ziemlich genau einen Viertelton).

Abb. 3a: Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation*, Streicher Takt 71–74
(mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien)

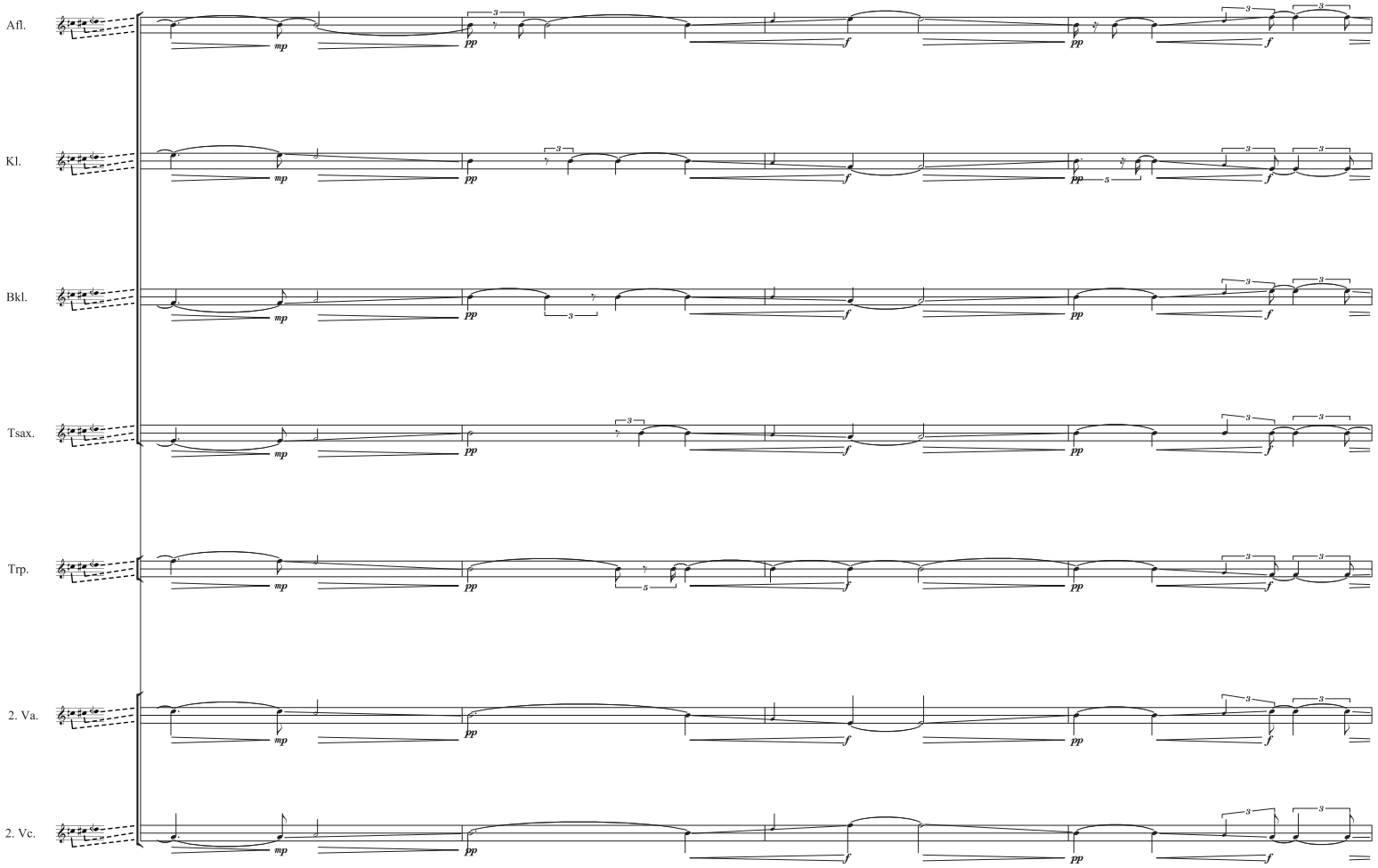


Abb. 3b: Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation*, Ausschnitt Takt 75–78
(mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien)

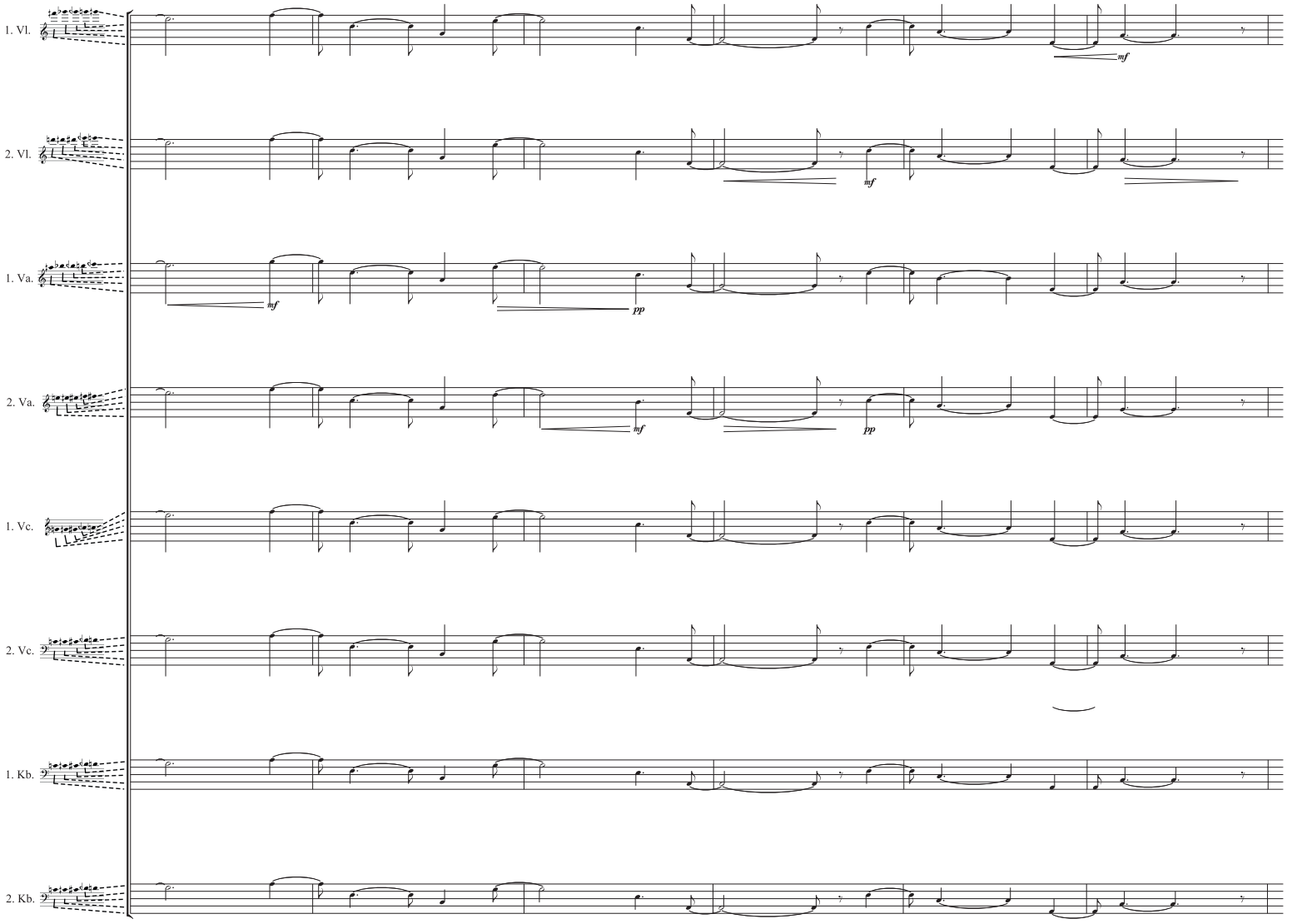


Abb. 4: Georg Friedrich Haas, *Introduktion und Transsonation*, Streicher, Takt 95–100 (mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien)

Diese drei Beispiele mögen genügen zur Illustration einiger zentraler kompositionstechnischer Aspekte, die zugleich klangliche Aspekte sind. Betrachtet man die »Introduktion« in ihrem zeitlichen Verlauf insgesamt, so wird sie durch wechselnde Klangphänomene, die jeweils für eine bestimmte Zeit sich deutlich ausprägen, sozusagen »gerinnen«, formal artikuliert.

Gleich im Anschluss an die eben kurz betrachteten Stationen wird der Beginn der »Transsonation« ins Visier genommen mit dem Zusammenziehen der Bläser (mit Ausnahme zunächst der Altflöte) in Takt 115 auf einen einzigen Ton, das g^1, gekoppelt mit einem Streicherband in höchster Lage. Das rhythmisch in den einzelnen Bläsern asynchron artikulierte *g* bildet zugleich den dynamischen und energetischen Höhepunkt der »Introduktion«. Mikrotonale Phänomene entstehen in diesen gut sechs Takten durch die Überlagerung der und die Interferenz zwischen den verschiedenen instrumententypischen Formantspektren in nicht genau vorhersehbarer und damit nicht kontrollierbarer Weise, eine Stelle, mit der Haas dem nahekommt, wovon Scelsi in der eingangs zitierten Konversation sprach: »Wenn man einen Ton sehr lange spielt, wird er groß. Er wird so groß, dass man viel mehr Harmonien hört und er wird innerlich größer. Der Klang hüllt einen ein. […] Im Klang entdeckt man ein ganzes Universum, mit Obertönen, die man sonst nie hört.«[13]

Wie schon zuvor werden auch hier wiederum die Klangphänomene allein durch kompositionstechnische Verfahrensweisen und nicht durch besondere Spieltechniken hervorgebracht. Mit diesem Verfahren nähert sich Haas, immer im Rahmen des kompositionstechnisch genau Kontrollierten, allmählich an jenen Aspekt an, der dann die »Transsonation« kennzeichnet: an das Unvorhersehbare und damit zugleich, unabhängig vom Komponisten, Produktive. Die erwähnte, im Inneren dynamisierte Klangfläche auf g^1 bildet zugleich einen Klangvorhang. Dahinter kehren ab Takt 116 in jeweils eigenständigen Tempi zunächst die Streicher und nach und nach auch die Bläser wieder zu einem Klangsatz mit rhythmisch und tonhöhenmäßig genau ausformulierten mikrotonalen Klangbändern wie zu Anfang zurück, nun allerdings in Loops von Patterns unterschiedlicher Länge. Diese hinter der Bläserfläche allmählich hervortretende Schicht bildet den Schlusspunkt des komponierten Teils und zugleich den Ausgangspunkt für das »freie« Spiel vor der Scelsi-Klangschicht, die »Transsonation«, in die die Musiker und Musikerinnen entlassen werden.

In diesem Augenblick verliert der Dirigent seine Funktion als Klang- und Zeitgestalter: technische Geräte, Zeitmesser, stellen nun die Koordination sicher. Der Dirigent übernimmt für diesen Teil allenfalls noch während des Probenprozesses die Rolle eines Klangkontrolleurs. In den »Erklärungen« in der Partitur heißt es dazu: »Grundsätzlich soll seitens der Leiterin/des Leiters möglichst wenig korrigiert werden und so viel wie möglich der Eigenverantwortung der Ausführenden überlassen werden. Nur wenn wesentliche Elemente der Tonaufnahme nicht berücksichtigt worden sein sollten, ist korrigierend einzugreifen.« Die Verantwortung für

13 Giacinto Scelsi, *»Ich bin kein Komponist«* (s. Anm. 4), S. 707.

das Klangresultat geht in diesem Moment ganz an die Musiker und Musikerinnen über. Der Komponist legt die Gestaltung in ihre Hände.

Schluss

Die oben aufgeworfene Frage nach der Funktion der »Introduktion« in Haas' Werk lässt sich nun klar beantworten: Dieser Formteil hat vorbereitende, eben einleitende Funktion sowohl für die Hörer als auch – und das scheint mir mindestens genauso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger – für die Musiker und Musikerinnen. Diese hören und »stimmen« sich spielend ein im Hinblick auf die Aufgabe, Scelsis Klänge direkt instrumental zu wandeln, eine Aufgabe, die ohne Vorbereitung wesentlich schwerer zu bewältigen wäre.

Haas hat die Ondiola-Aufnahme – und hiermit kehre ich nochmals zurück zu dem, was ich eingangs mit »objet trouvé« bezeichnet habe – zu einer Schicht seines Werkes als einem ästhetischen Gegenstand und damit von der »Skizze« zu einem konstitutiven Werkbestandteil gemacht. Zugleich bleibt aber das Skizzenhafte, das Unabgeschlossene, präsent in der Tatsache, dass das Werk *Introduktion und Transsonation* keinen Schluss in einem musikalischen Sinne hat: Das Werk hört wegen Bandende einfach auf – vom formalen Konzept her eine durchaus schlüssige, wenn auch uneindeutige und damit offene Lösung.

Abschließend noch eine Bemerkung zum produktiven Potential der »Transsonation«: An den Schluss der Partitur setzte Haas die Feststellung: »An die Stelle der Notation tritt das Tonband mit Scelsis Komposition. Der Umweg über die Notenschrift ist nicht mehr notwendig.« Einerseits ist das Musizieren nun, was das Resultat betrifft, offenbar genügend stabil, um ohne Notation auskommen und den Klang direkt wandeln zu können. Andererseits ist aber, was klanglich folgt, nicht im gleichen Maße festgeschrieben wie in der Partitur der »Introduktion«. Und das impliziert, dass es unter den akustischen Bedingungen des jeweiligen Aufführungsortes und der Tagesform des Ensembles und der einzelnen Musiker verschieden und doch gleichwohl jedes Mal stimmig sein wird. Was zu spielen, das heißt instrumental zu reproduzieren ist, findet sich nicht mehr schriftlich festgehalten, sondern nur in technisch reproduzierter Klangform auf Tonträger. Die kollektive instrumentale Gestaltung, bei der alle genau auf Scelsis Klänge zu hören haben und zugleich jeder auf jeden, geht nicht über das Auge und das Umsetzen konventioneller Zeichen, sie geht allein über das Ohr. Dabei gibt es jeweils nicht nur verschiedene instrumentale Realisierungsmöglichkeiten, sondern, wichtiger noch, grundsätzlich keine von vornherein festgelegten Bezugspunkte bei den einzelnen Klängen und Klangverläufen Scelsis. Diese müssen jeweils individuell ausgewählt werden. Und hier liegt die eigentümliche Produktivität des Verfahrens. Die Bandbreite der Realisierungen, was Unterschiede betrifft, ist daher zwangsläufig größer als bei einem partiturbasierten Musizieren. In ihrer Substanz lassen sie sich nur mit Bezug auf Scelsis Ondiola-Aufnahme, das heißt über das Ohr, überprüfen.

»Eine Art ›Möglichkeitsfeld‹ von Scelsis Musik«

Michel Roths *MOI* für Ensemble

von Pietro Cavallotti

Seitdem im Mai 2009 die Fondazione Isabella Scelsi der Forschung verschiedene Materialien zur Verfügung gestellt hat, darunter insbesondere die Ondiola-Aufnahmen von Giacinto Scelsi, hat sich unser Verständnis des »Phänomens Scelsi« erheblich verändert. Das aktuelle Bild bezüglich der Frage der Autorschaft dieser Musik ist komplexer und vielfältiger geworden – die sterilen und längst überholten Polemiken der 1990er-Jahre[1] können jetzt in einem vollkommen neuen Licht gelesen werden. Mit Sicherheit wissen wir nun, dass, was wir als »die Musik« von Scelsi bezeichnen und was die bemerkenswerte Rezeption dieser Musik seit den 1980er-Jahren geprägt hat, eigentlich das Resultat eines kollektiven kompositorischen Prozesses ist – etwa in der Art einer *bottega rinascimentale* (»Renaissance-Werkstatt«) –, bei dem Scelsi zweifellos der geniale Urheber war. Aber ohne die bemerkenswerten Fähigkeiten seiner Mitarbeiter bei der »In-Partitur-Setzung« der Tonbänder (der Begriff »Transkription« scheint in diesem Fall ungeeignet zu sein, weil zu reduktiv), würde seine Musik nicht in der Form existieren, die wir heute kennen.

In seinem Stück *MOI* für Ensemble hat sich Michel Roth mit dieser Problematik auseinandergesetzt. Das Werk wurde 2012/13 komponiert und am 1. Mai 2013 uraufgeführt. Von den Initiatoren des Projektes *Scelsi Revisited* bekam Roth drei Ausschnitte verschiedener Länge aus Tonbändern mit Ondiola-»Zuspielungen« Scelsis zugeteilt; der Begriff Improvisation ist, wie wir heute nun definitiv wissen, für die Beschreibung der Musik Scelsis ungeeignet, da viele Tonbänder, die später in Partiturform umgesetzt worden sind, das Resultat einer mehrschichtigen und verflochtenen kompositorischen Arbeit Scelsis selbst sind.[2] Auch die Roth zugeteilten Tonbänder weisen in ihrer harmonischen Dichte Spuren eines solchen vielschichtigen kompositorischen Prozesses auf, wenngleich in diesen Abschnitten

1 Wie bekannt, begann die Debatte um die wahre Autorschaft der Musik Scelsis in Italien 1989 nach einem Interview mit Vieri Tosatti (vgl. *Vieri Tosatti: »Giacinto Scelsi, c'est moi«*, in: *Il Giornale della Musica* 5 (1989), Nr. 35, S. 1. Deutsch erschienen unter dem Titel *»Giacinto Scelsi: das bin ich«*, in: *MusikTexte* 28/29, 1989). Zur gesamten Polemik aus der heutigen Perspektive vgl. Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* 104, 2005, S. 27–40.

2 Vgl. dazu Friedrich Jaecker, *»Der Dilettant und die Profis«*, und ders., *»Improvisation« und »Transkription« im Schaffen von Scelsi*, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien – Berlin: Lit 2014, S. 91–103.

keine offensichtlich auskomponierte formale Artikulation – wie etwa kanonische Strukturen usw. – zu finden ist und sie daher einen noch etwas improvisierten Charakter bewahrt haben. Von den drei Ausschnitten ist einer 19:20 lang, die anderen sind mit 4:44 respektive 4:36 deutlich kürzer.[3] Roths Intention, die komplexe Werkgenese der Musik Scelsis als gesamtes Phänomen in seinem Werk zu reflektieren, wird bereits offensichtlich in seiner ersten kompositorischen Entscheidung, nämlich, das längere der ihm zugewiesenen Tonbänder komplett und genau zu transkribieren. Damit erklärt sich auch die Bedeutung des Titels, *MOI*, u. a. eine Anspielung auf den Aufsatz *Giacinto Scelsi, c'est moi* von Vieri Tosatti;[4] Roth begab sich, wenn man so will, selbst in die Rolle des Transkriptors Scelsis.

Es lohnt sich, etwas bei der Bedeutung und der Tragweite dieser anfänglichen Entscheidung, die das gesamte Stück entscheidend prägt, zu verweilen. Auf den ersten Blick erscheint es als einfache Lösung, die mit dem Auftrag des Projektes *Scelsi Revisited* verbundene Aufgabe zu erfüllen. Dass dies nicht stimmt, ist auf zwei wesentliche Gründe zurückzuführen: Erstens ist die komplette und präzise Transkription eines solchen Ondiola-Tonbands sehr aufwendig und kompliziert. Zweitens, falls man sich nicht auf die bloße Transkription beschränken möchte, sondern diese (wie im Fall von *MOI*) lediglich als Basis für ein eigenständiges Werk nutzt, generiert die Transkription mit ihrer pausenlosen, kontinuierlichen Textur kaum ein geeignetes Material für eine spätere schöpferische Weiterverarbeitung. Roths eigener kreativer Umgang mit Scelsis Tonbändern wird später näher betrachtet; zunächst sei seine Transkriptionsarbeit selbst thematisiert, die einen bedeutenden Teil des Kompositionsprozesses dieses Stückes in Anspruch nahm.

Die »Scelsi-Ebene«

Eine Bedingung der Auftraggeber für alle im Projekt *Scelsi Revisited* mitwirkenden Komponisten war die Zusammensetzung des Ensembles: Zur Verfügung stand die Besetzung von Scelsis *Anahit*[5] plus eine zusätzliche Violine. Entsprechend verwendete Roth in seinem Werk Flöte und Altflöte, Englischhorn und Tenorsaxophon, Klarinette und Bassklarinette, zwei Hörner, zwei Posaunen, zwei Violinen, zwei Violas, zwei Violoncelli und zwei Kontrabässe. Roth bemerkte

3 Die Bezeichnungen der Abschnitte nach der Konvention der Fondazione Scelsi lauten: Abschnitt 1: 180_re2 NMGS0180-160 Riv@19_02.R 12.43–32.03. Abschnitt 2: 011_li7 NMGS0011-247 Riv@19-RVRS.L 3.38–8.22. Abschnitt 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 4.16–8.52.

4 Vgl. Anm. 1. In seinem Kommentar zum Werk weist Roth auch auf andere Bedeutungen des Titels hin, und zwar als der Weltanschauung Scelsis gerecht werdende Anspielungen »auf zwei gleichnamige, kaum bekannte Kulturen aus dem afrikanischen und asiatischen Raum«. Vgl. http://www.michelroth.ch/upload/Werkkommentar_MOI.pdf (29. 9. 2017).

5 *Anahit* (1965) ist für Solovioline und 18 Instrumente – 2 Flöten, Bassflöte, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner, Trompete, Tenorsaxophon, 2 Posaunen, 2 Violen, 2 Celli und 2 Kontrabässe.

dabei in einer der ersten Skizzen, dass es möglich ist, dieses Ensemble in zwei nahezu gleiche Nonette aufzuteilen, denn fast jedes Instrument ist doppelt besetzt bzw. findet ein geeignetes instrumentales Gegenüber. Daraus entstand die Idee, die zwei Nonette als zwei verschiedene, parallel laufende Ebenen zu gestalten, von denen eine der Transkription des Tonbands Scelsis entspricht (im Folgenden »Scelsi-Ebene« genannt), die andere frei komponiertes Originalmaterial (nachfolgend »Roth-Ebene«) darstellt.

Als weiteren Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses erstellte Roth eine beachtliche Anzahl unterschiedlicher Sonagramme des langen Tonbandes von Scelsi, von denen ich nachfolgend einige wiedergebe (Abb. 1).

Roth bediente sich gezielt verschiedener Computerprogramme, um den Klangverlauf der Ondiola-Aufnahme so genau wie möglich zu analysieren. Es ist nicht schwer zu erkennen, inwieweit die charakteristischen Darstellungsformen einer jeden Software, insbesondere auch in ihrer farblichen Dimension, wichtige Konsequenzen für die spätere Transkriptionsarbeit mit sich brachten. In einem Vortrag über die kompositorische und analytische Verwendung von Sonagrammen, den Michel Roth 2012 gehalten hat, berichtete er kurz über seine eigene Erfahrung:

> Als ich 2012 im Auftrag des Klangforum Wien eine freie künstlerische Ensemble-Transkription einer unveröffentlichten Ondiola-Aufzeichnung von Giacinto Scelsi verfasste, waren sie [Klanganalysesoftwares] mir jedenfalls sehr hilfreich, auch wenn der ständige Sprung zwischen *espace sonore* und *espace visuel* bisweilen irritiert: beispielsweise die arithmetische Skalierung vieler Sonagramme, die im Widerspruch zu meinem logarithmischen Hören steht. […] Auch die Farben und Darstellungsformen der jeweiligen Resultate haben mich intuitiv stark beeinflusst, zugunsten meiner künstlerischen Arbeit – aber selbiges passiert wohl auch oft zuungunsten einer wissenschaftlichen Anwendung der gleichen Softwares.[6]

Die Suche nach dem für seine Aufgabe geeignetsten Sonagramm war also kein nebensächlicher Faktor. Auffällig ist dabei, dass Roth letztlich in *MOI* haupt-

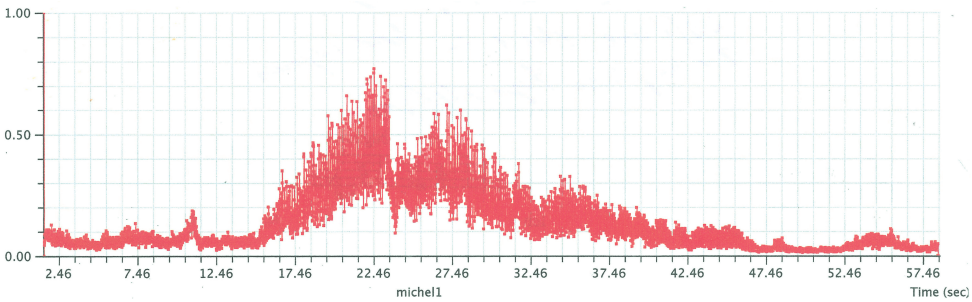


Abb. 1: Sonagramm aus den Skizzen zu *MOI*

6 Michel Roth, *Mimesis und Mimikry. (Selbst)kritische Anmerkungen zur musiktheoretischen und kompositorischen Anwendung von Sonagrammen* (Vortrag am 7.12.2012 an der Musik-Akademie Basel), in: *Les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken*, hrsg. von Michael Kunkel, Büdingen: Pfau 2016, S. 78–96, hier S. 93.

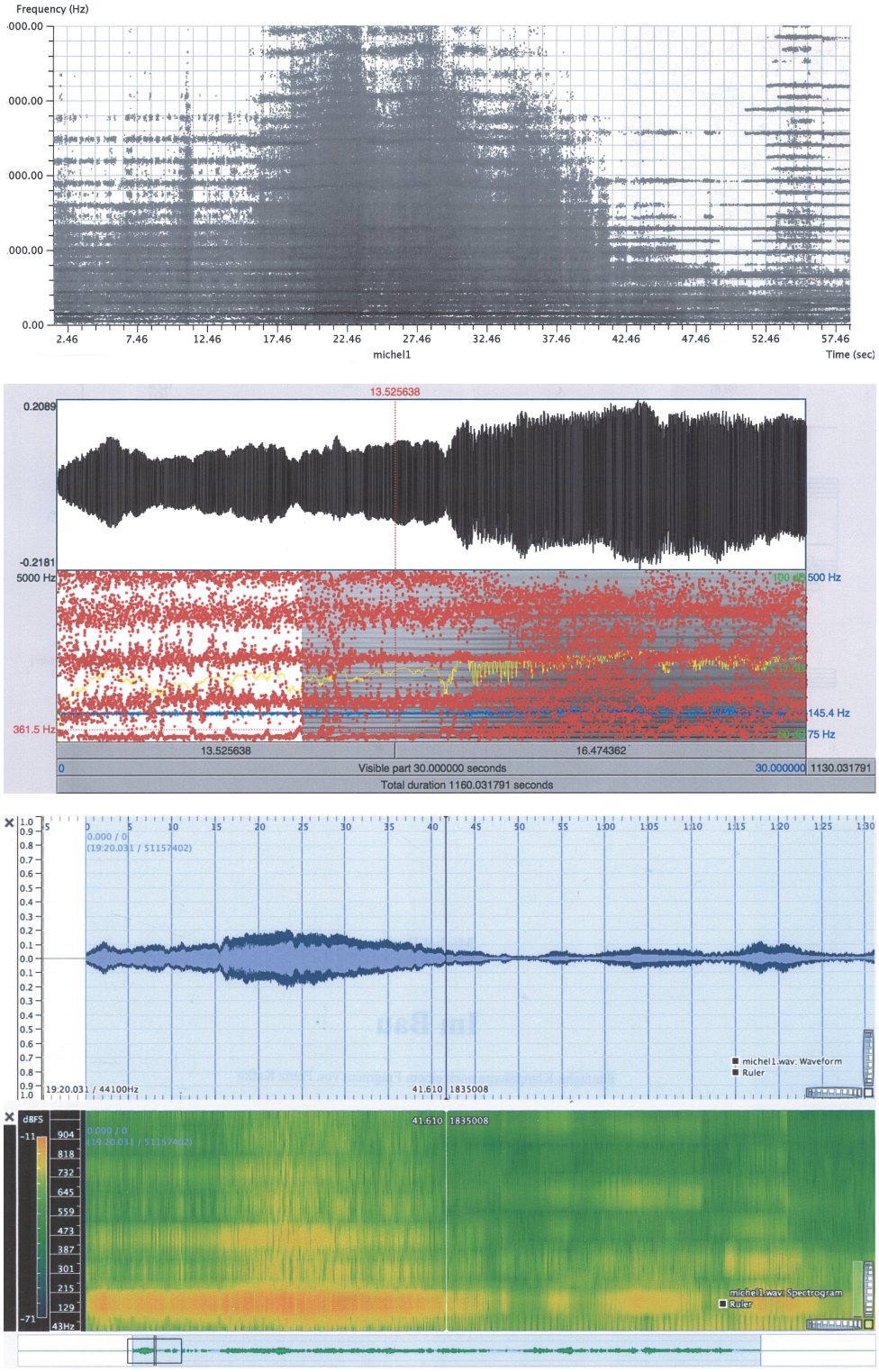


Abb. 1 (Fortsetzung): verschiedene Sonagramme aus den Skizzen zu *MOI*

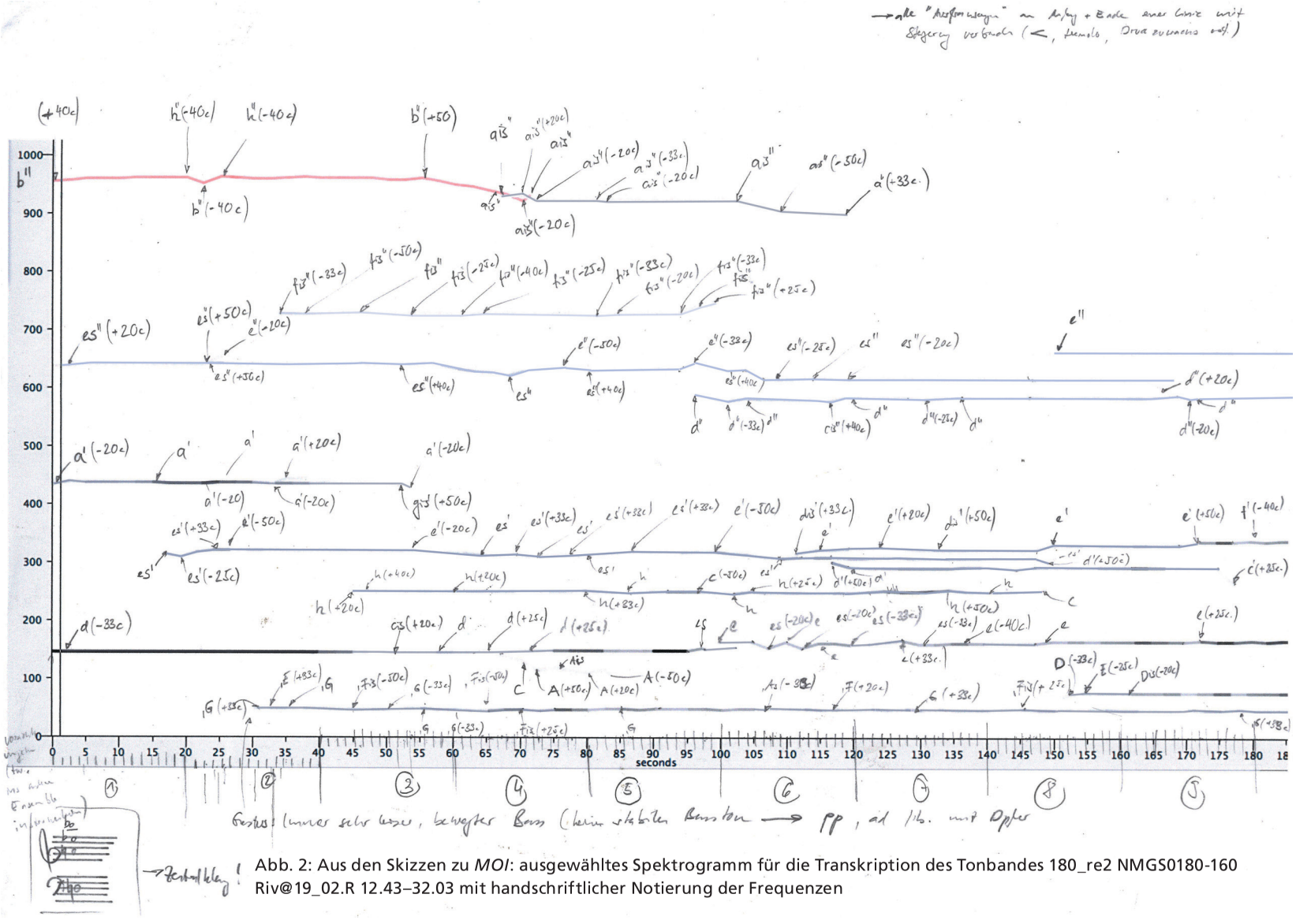
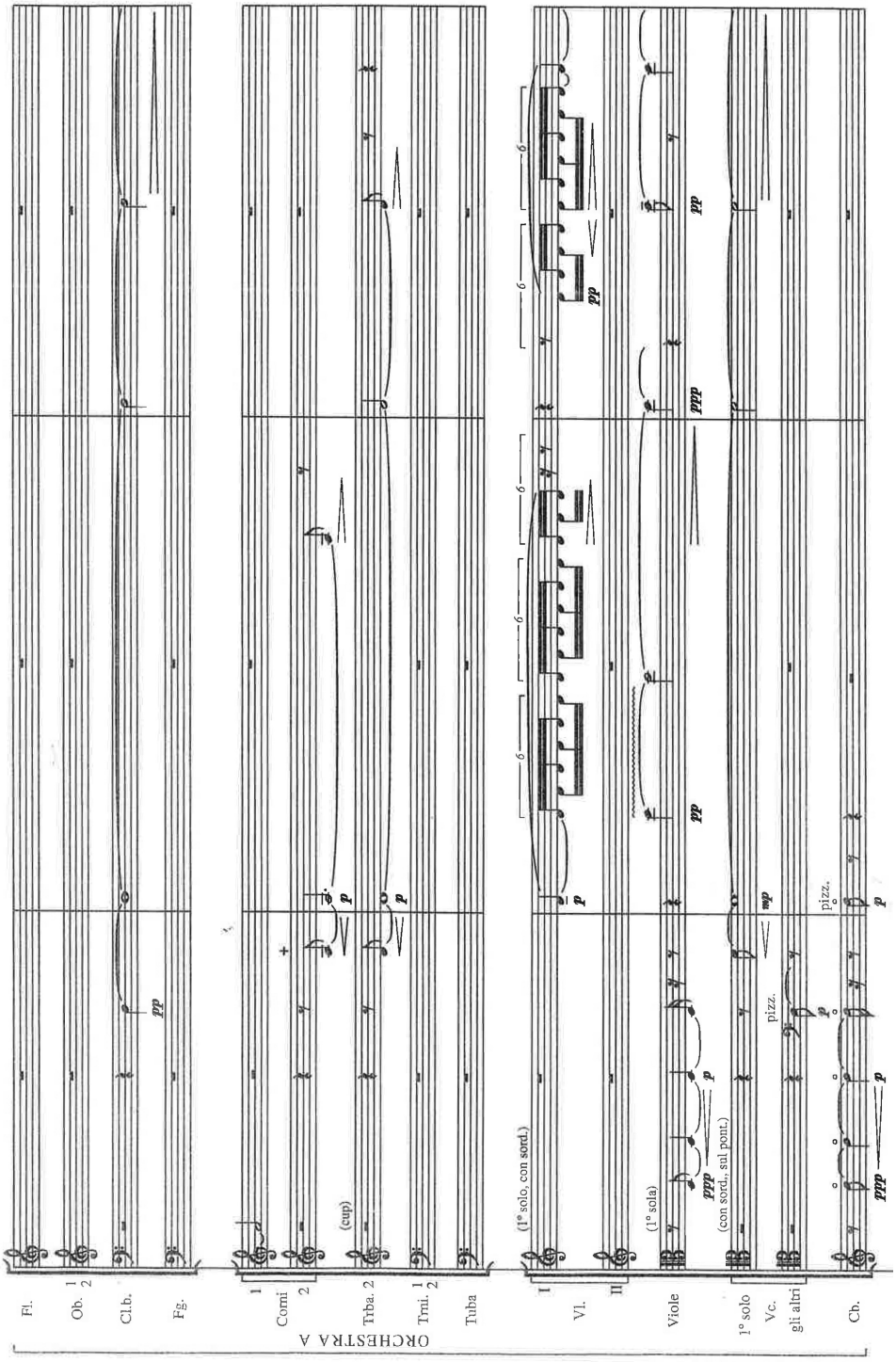


Abb. 2: Aus den Skizzen zu *MOI*: ausgewähltes Spektrogramm für die Transkription des Tonbandes 180_re2 NMGS0180-160 Riv@19_02.R 12.43–32.03 mit handschriftlicher Notierung der Frequenzen


ORCHESTRA A
Fl.
Ob. 1 2
Cl.b.
Fg.
Corni 1 2
(cup)
Trba. 2
Tmi. 1 2
Tuba
Vl. I II
(1° solo, con sord.)
(1° sola)
Viole
(con sord., sul pont.)
1° solo Vc.
gli altri
pizz.
Cb.

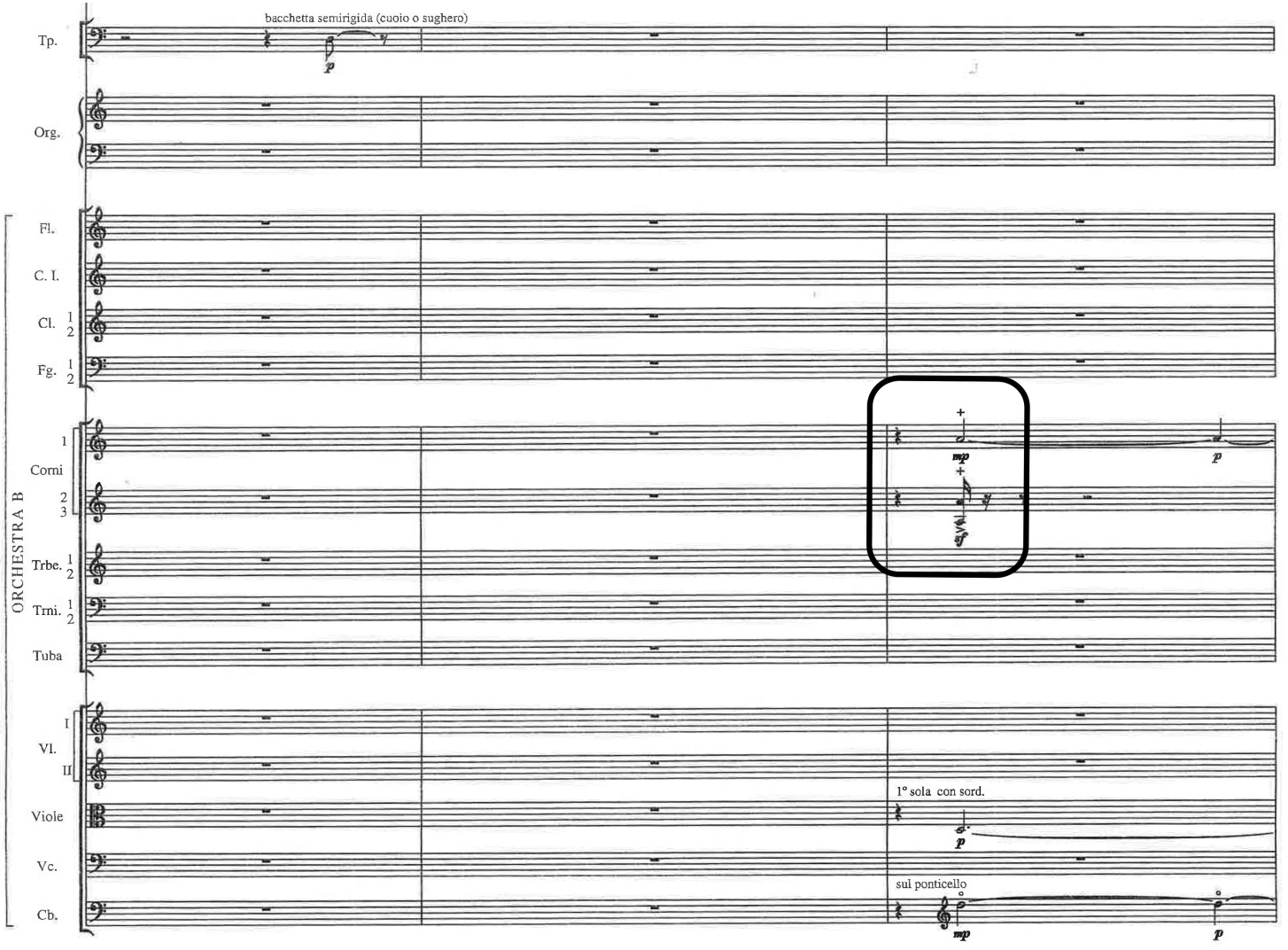


Abb. 3: Giacinto Scelsi, *Hymnos pour orgue & 2 orchestres*, Partitur, S. 2 (© 1963 by Editions Salabert, Paris)

sächlich Spektrogramme der Resynthese-Software *SPEAR* verwendet hat, die in ihrer Schwarz-Weiß-Darstellung ziemlich neutral sind. (Abb. 2)

Diese erste Seite umfasst in etwa die ersten drei Minuten des Tonbands;[7] Roth notiert dabei, wie man sieht, akribisch die jeweiligen Frequenzen mit Hinweis auf ihren Abstand (in Cent) zu den temperierten Tonhöhen. So lautet der erste Akkord – der in seiner temperierten Form als »Zentralklang« des ersten Werkausschnitts in der Skizze unten notiert wird – d (-33 Cent), a^1 (-20 Cent), es^2 (+20 Cent) und b^2 (+40 Cent).

In dieser Präzision liegt der erste und wichtigste Unterschied zu den »historischen Transkriptionen« der Ondiola-Einspielungen Scelsis: Die seit der Eröffnung des Archivs der Fondazione Isabella Scelsi begonnene philologische Arbeit über die überlieferten Materialien des römischen Komponisten hat klar dargelegt, dass es sich bei der »In-Partitur-Setzung« der Aufnahmen, z. B. bei Tosatti, um einen Versuch handelte, die gesamte klangliche Aura (inklusive jeglicher akzidentieller akustischer Ereignisse) der Einspielungen wiederzugeben. Ein bekanntes Beispiel findet man in der Partitur von *Hymnos* bei T. 7, wo Orchester B die anfängliche Textur des Orchesters A im Kanon wiederholt (Abb. 3). Wie Friedrich Jaecker belegt hat, wurde dieser Kanon von Scelsi selbst mittels seiner zwei Tonbandgeräte realisiert, sodass, als die Überlagerung der zweiten Kanonstimme beginnt, in der originalen Ondiola-Aufnahme ein Klick beim Starten des zweiten Tonbandgeräts deutlich zu hören ist. Dieses externe Geräusch wurde von Tosatti durch die Akzente und das Sforzato der Hörner ebenfalls »transkribiert«, was bei der entsprechenden Stelle zum Beginn der ersten Kanonstimme in T. 1 fehlt.[8]

Roth setzte sich eine möglichst genaue Wiedergabe der mikrointervallischen Struktur der Ondiola-Einspielung zum Ziel. Uli Fussenegger hat 2014 bei der Präsentation des Projektes *Scelsi Revisited* bei den 47. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt darauf hingewiesen, dass in Vieri Tosattis »Transkription« von *Anahit* einige Charakteristika der Ondiola stark vereinfacht wurden. Die von Scelsi benutzten Instrumente ermöglichen z. B. eine sehr feine Modulation der Tonhöhe und Klangqualitäten, jedoch verwendete Vieri Tosatti nur Vierteltöne und einzelne Formen von Vibrato. Roth differenzierte hier hingegen beträchtlich unter Verwendung von Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltönen (bei diesen steht in der Partituranweisung die Anmerkung: »Die Intonation dieser Töne darf approximativ erfolgen.«), fünf verschiedenen Glissando-Formen und natürlich einer Skala verschiedener Vibratos (poco vibrato, molto vibrato usw.).

Am Beispiel der in Abb. 2 obenstehenden Frequenz b^2 zeigt Abb. 4, wie die gesamte Linie des Sonagramms durch die 2. Violine in Partitur gesetzt wird.

7 Track 13 auf der Begleit-CD dieser Publikation.

8 Vgl. Friedrich Jaecker, *Fläche, Textur, Pasticcio. Giacinto Scelsis Tonbandkompositionen*, in diesem Band, S. 68 ff. Vgl. dazu auch Angela Carone, *Nuovi strumenti – strategie antiche. Alcune osservazioni sul processo compositivo di Giacinto Scelsi*, in: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* 15, Mai 2012, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=490 (29. 9. 2017).

Abb. 4: Transkription der ersten Frequenz b^2 (2. Violine, T. 1–19 der Partitur)

Beginnend von einem um einen Sechstelton erhöhten b^2 wird zuerst durch ein »suchendes Glissando«[9] das einen Viertelton höhere h^2 erreicht und ziemlich stabil (poco vibrato bzw. non vibrato) vier Takte lang gehalten; bei T. 6–8 erfolgt dann eine Fluktuation durch normale Glissandi auf das einen Viertelton tiefere b^2 und zurück zum um einen Viertelton höheren h^2, dessen beim Hören deutlich wahrnehmbare Instabilität durch Wiederholung von Sechszehnteln in Septolen (als Realisierung von Schwebungen) und später durch zunehmendes Vibrato erreicht wird. Ein suchendes Glissando realisiert dann den abschließenden Abstieg auf b^2 (*ais*^{2} im Sonagramm), das noch einen Zwölftelton tiefer nach unten fluktuiert (zu *ais*^{2} -20 Cent).

Bereits aus diesem ersten und einfachen Beispiel wird ersichtlich, inwieweit die Transkription von Roth auf einer Mischung von akustischer Wahrnehmung und visueller Darstellung basiert. Zweifellos bietet die Analyse des Ondiola-Tonbands durch die modernen Spektrogramme eine große Hilfe für eine möglichst genaue Wiedergabe der Einspielung, sie benötigt jedoch eine ständige akustische Implementierung, um weitere, grafisch beim Sonagramm nicht dargestellte Cha-

9 D. h. laut Partiturangabe: »fluktuierende Bewegung zwischen den zwei Randtönen, sehr beweglich, in unterschiedlicher Amplitude und Bewegungsintensität«.

rakteristika des Klanges zu erfassen. Umso mehr sollte man aber die Qualität der »historischen« Transkriptionen der Ondiola-Tonbänder durch Scelsis Mitarbeiter schätzen, denen solche wissenschaftlichen Hilfsmittel nicht zu Verfügung standen. Roth selbst würdigt deren Arbeit in seinem Kommentar zum Werk in einem Satz, der bestätigt, inwieweit diese Transkriptionen als Modell seines eigenen Werks fungierten:

> »Vergleicht man [...] 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.«[10]

Nach Roths Analyse der Grundfrequenzen mithilfe des Sonagramms erfolgte die eigentliche Ausnotation der Transkription, zuerst in einem 58 Seiten langen Particell – die ersten zwei davon sind in Abb. 5 zu sehen.

Jede Seite des Particells ist 15 Viertel lang; im Tempo Viertel = 45 dauern sie also jeweils 20 Sekunden und die 58 Seiten somit exakt 19:20, was der Dauer der ersten Ondiola-Einspielung entspricht. In der endgültigen Partitur wurde diese Übereinstimmung mit dem Tonband dann aber etwas verändert, um leichte Beschleunigungen des Grundtempos zu ermöglichen – offensichtlich ein Mittel, um der Statik des Modells entgegenzuwirken. So fixierte Roth das Tempo des ersten Teils der dreiteiligen Komposition (T. 1–74) beim Viertel = 44, des zweiten Teils (T. 75–153) beim Viertel = 46 und ab T. 118 beim Viertel = 48. Der dritte Teil (T. 154–329) weist meistens das Anfangstempo (44) auf, doch mit zwei Beschleunigungen zu 46 (T. 214–222) und 48 (T. 255–285).

Die »Roth-Ebene«

»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 – anderseits 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 nach-

10 Michel Roth, Werkkommentar zu *MOI*.

Abb. 5: Aus den Skizzen zu *MOI*: die ersten zwei Seiten des Particells mit der ausnotierten Transkription

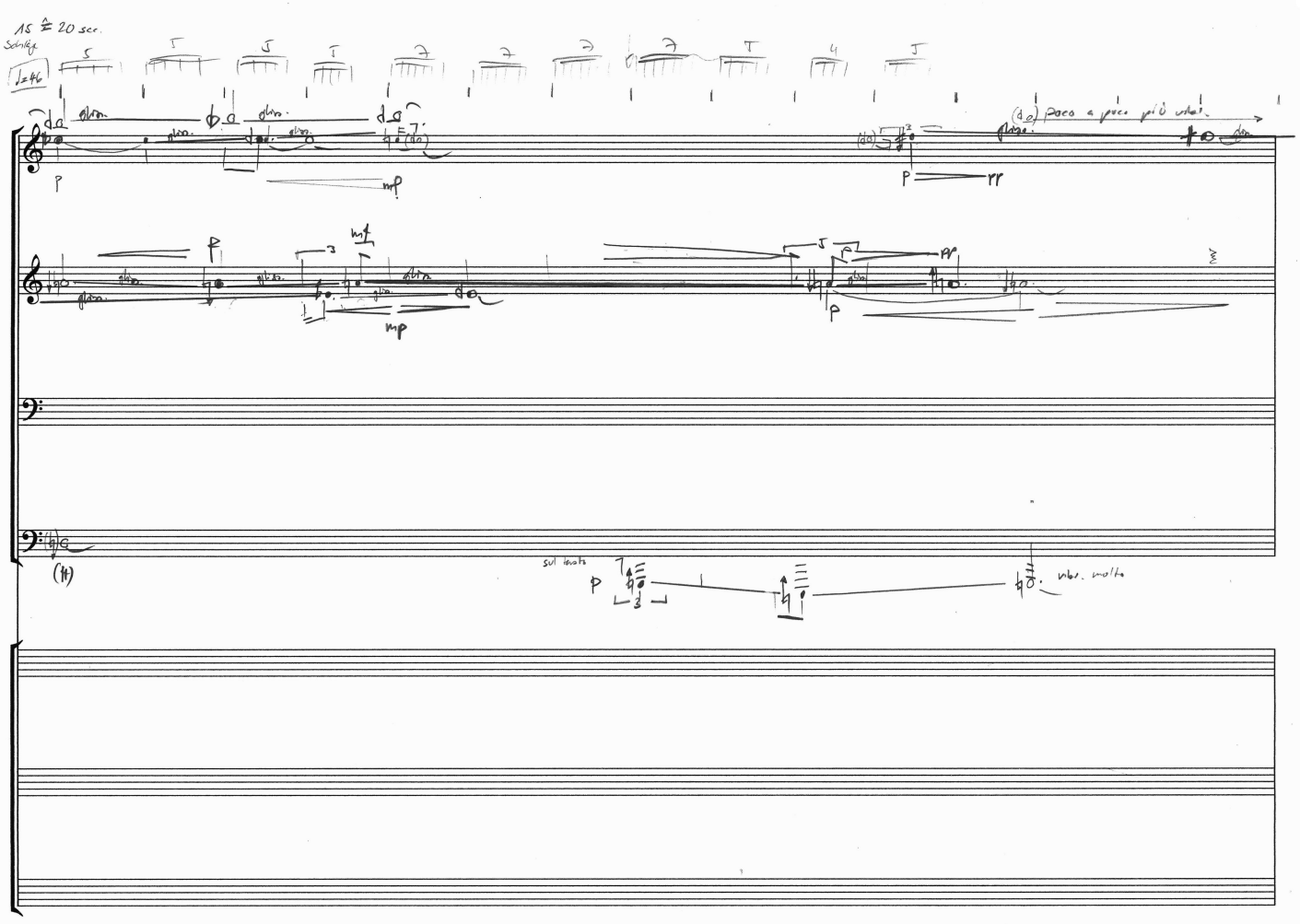


Abb. 5 (Fortsetzung): Aus den Skizzen zu *MOI*: die ersten zwei Seiten des Particells mit der ausnotierten Transkription ②

gebend, 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.«[11]

Schauplatz dieser Auseinandersetzung mit dem Modell Scelsis ist in *MOI* die »Roth-Ebene«, wo der Komponist sich frei von den Gedankenverknüpfungen der Ondiola-Aufnahmen leiten ließ.

Vergleicht man das Particell mit den ersten Seiten der endgültigen Partitur (Abb. 6), so wird die Aufteilung der Instrumente in zwei Gruppen deutlich. Grundsätzlich werden Altflöte, 1. Klarinette, 2. Horn, 2. Posaune, 2. Violine, 2. Viola, 2. Violoncello und 2. Kontrabass der »Scelsi-Ebene« zugeteilt, Flöte, Englischhorn, Tenorsaxophon, Bassklarinette, 1. Horn, 1. Posaune, 1. Violine, 1. Viola, 1. Violoncello und 1. Kontrabass der »Roth-Ebene«.[12] Diese Verteilung gilt für die meisten Passagen, wobei häufig, insbesondere in der zweiten Hälfte des Stückes, musikalische Materialien der einen Ebene kurz auf der anderen Ebene gespielt werden können, um klangfarbliche Variationen zu erzeugen. Bei der Uraufführung und den ersten weiteren Aufführungen des Werkes war die Disposition der Instrumente auf der Bühne eher traditionell, d. h. mit den doppelt besetzten Instrumenten nebeneinander. Erst bei der Aufführung in der Darmstädter Sporthalle am Böllenfalltor am 10. August 2014 im Rahmen der 47. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik haben der Dirigent des Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, und der Komponist entschieden, die zwei Ensembles auch auf der Bühne zu separieren, um sowohl akustisch wie visuell die zwei Ebenen der Komposition deutlicher werden zu lassen.

Am Beispiel dieser ersten zwei Partiturseiten[13] sind auch die wichtigsten Charakteristika der Eingriffe Roths zu sehen, zumindest bezogen auf diese anfängliche Passage: Sie lassen sich grundsätzlich in kurze Figuren oder länger gehaltene Töne unterscheiden. Jene haben offensichtlich die Funktion, der kontinuierlichen und eher statischen Textur der »Scelsi-Ebene« durch kurze Akzente und schnelle, rhythmisch stark geprägte Fragmente etwas entgegenzusetzen. Die gehaltenen Töne stellen hingegen eine Art Kommentar zur »Scelsi-Ebene« dar; manchmal verdoppeln und verstärken sie einige Grundfrequenzen der »Transkription«, wie z. B. in T. 2–5 das *a* der Bassklarinette und zwei Takte später des Tenorsaxophons. Dabei erweitern sie ihre Klangfarbe (bzw. »verschmutzen« diese, wie hier, durch Triller); manchmal fügen sie andere, bei Scelsi nicht vorkommende Töne hinzu, um bestimmte Intervalle oder sogar latente harmonische Konstellationen zu betonen; manchmal antizipieren sie Elemente der »Scelsi-Ebene«, wie z. B. T. 6–7 die wiederholten Quintolen-Sechzehntel im 1. Violoncello und 1. Kontrabass, die

11 Ebd.

12 In Abb. 6 habe ich die Instrumente der »Scelsi-Ebene« hervorgehoben. Die ursprüngliche Idee, für zwei Nonette zu komponieren, wird also nicht gänzlich bei der Realisierung des Werkes beibehalten, und Roth hat streckenweise eine Verteilung auf acht und zehn Instrumente gewählt.

13 Die Partitur ist in C notiert, die Kontrabässe sind eine Oktave tiefer zu lesen.

MOI

Abb. 6: Michel Roths *MOI* für Ensemble, S. 1–2 (© 2013 by G. Ricordi & Co, München)

7
A
Fl.
bisbigl.
etc.
Afl.
tongue ram
gliss.
Eh.
Tsax.
come sopra
Kl.
gliss.
marcatiss.
Bkl. (B)
Hn. 1 (F)
Dämpfer auf
Hn. 2 (F)
H (14)
A (8)
Pos. 1
harmon
(mit der Hand)
Pos. 2
Vl. 1
arco
simile
marc.
Vl. 2
poco a poco più vibr.
sub.
Vla. 1
pizz.
dolce
Vla. 2
Vc. 1
poco a poco più vibr.
non flag.
Dämpfer ab
o.D.
s.t.
s.p.
molto s.p.
Vc. 2
sul G
Kb. 1
col legno gett.
Kb. 2
vibratiss.

Abb. 7: Michel Roths *MOI* für Ensemble, S. 14–15 (© 2013 by G. Ricordi & Co, München)

76
Fl.
Afl.
Eh.
Tsax.
Kl.
Bkl. (B)
Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Pos. 1
Pos. 2
Vl. 1
Vl. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Kb. 1
Kb. 2
vibratiss.
non vibr.
gliss.
poco vibr.
m.D.
s.p.
arco
geschl.
o.D.
pizz.
marc.
s.t.

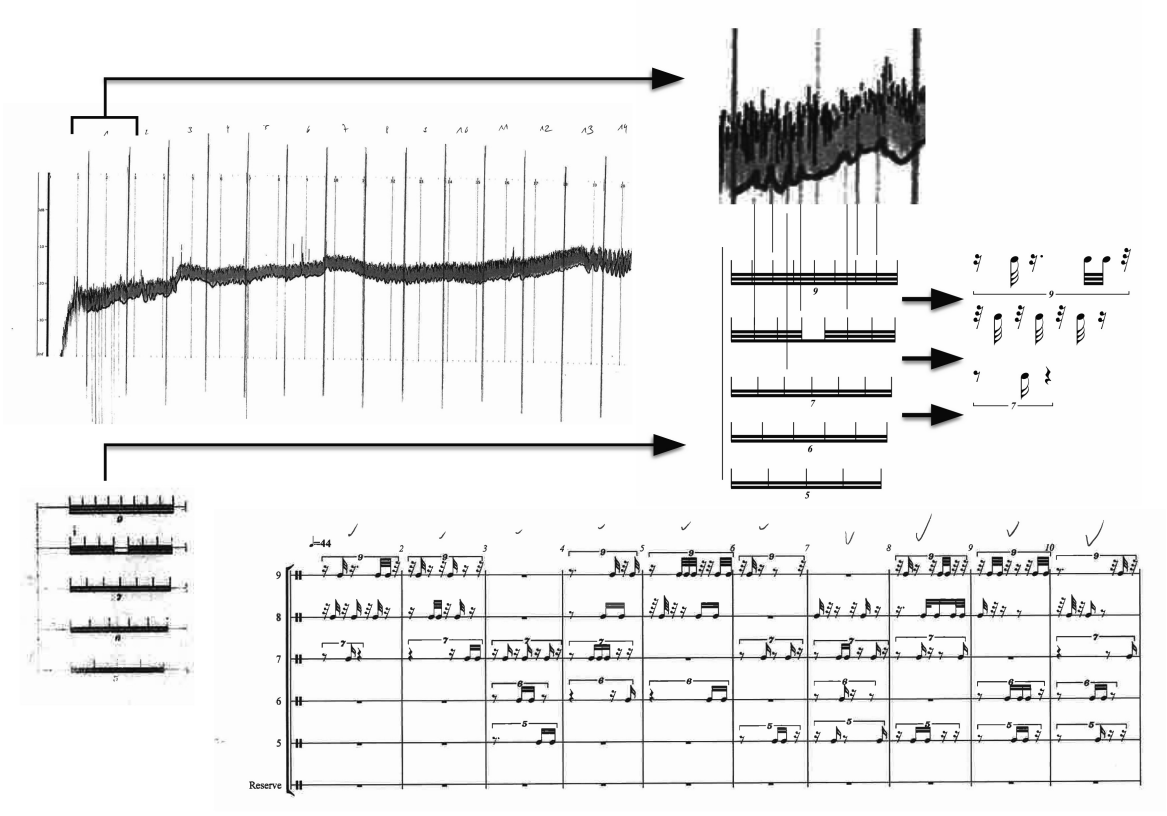


Abb. 8: Aus den Skizzen zu *MOI*: Herleitung der rhythmischen Patterns aus einem Schallwellendiagramm des zweiten Tonbandes

die Realisierung der Schwebungen des Modells durch rhythmische Impulse (T. 8) vorwegnehmen und so weiter. Bezeichnend ist dabei, dass die »Roth-Ebene« sich tendenziell auf die temperierten Töne beschränkt, insbesondere bei langgehaltenen Klängen, und daher einen fast diatonischen Gegensatz zur mikrotonalen Textur Scelsis präsentiert.

Die Gegensätze zwischen der langsamen und kontinuierlichen Textur der »Scelsi-Ebene« und der original komponierten »Roth-Ebene« werden insbesondere im zweiten makroformalen Teil des Stückes offensichtlich (T. 75–153). Bereits ein flüchtiger Blick in die Partitur zeigt, wie ab T. 75 (»Leicht fliessender«, vgl. Abb. 7) der »Roth-Ebene« eine ausgeprägte rhythmische Artikulation zugewiesen wird, die sich deutlich von den liegenden Tönen und Glissandi der Transkription abhebt. In kompositionstechnischer Hinsicht ist interessant, dass auch diese rhythmische Struktur aus den Tonbändern Scelsis abgeleitet wurde. Dafür griff Roth auf das zweite ihm zugeteilte Band zurück, dessen 4:44-minütige Textur

sehr stark von Schwebungen charakterisiert ist.[14] Die Idee des Komponisten, aus diesem Schwebungsrhythmus Patterns für die Komposition der »Roth-Ebene« zu gewinnen, stieß auf technische Schwierigkeiten: Trotz der aktuellen Methoden und Softwares für die Analyse von Klängen war eine automatische Herleitung eines rhythmischen Musters von den Schwebungsimpulsen der Ondiola-Aufnahme offensichtlich nicht möglich, sodass Roth gezwungen war, auf ein eher handwerkliches System zurückzugreifen. Das Verfahren habe ich in Abb. 8 rekonstruiert:

Einmal wurde das gesamte Sonagramm (in der Abb. 8 ist oben links die erste von elf Seiten zu sehen) in Vierteln entsprechenden Zeiteinheiten gegliedert. Dann fertigte Roth eine Schablone aus Transparentpapier an mit der Länge eines Viertels, unterteilt in Quintolen, Sextolen, Septolen, Zweiunddreißigstel und Nonolen. Durch das Auflegen dieser Schablone auf das Blatt (rechts in der Abb.) war es also möglich, aus jeder Spitze des Schallwellendiagramms die jeweilige rhythmische Einheit abzuleiten. Die so eruierten Impulse entsprechen dann (mit leichten Veränderungen) den Einsätzen der Flöte, des Tenorsaxophons und des 1. Violoncellos im 2. Viertel von T. 75.

Das Resultat dieses Verfahrens für die ersten zehn Viertel ist in der Abb. 8 unten zu sehen. Aus der Ondiola-Aufnahme erstellte Roth also eine Matrix von rhythmischen Impulsen, die dann komplett frei – d. h. losgelöst von jeder Beziehung mit dem originalen klanglichen Verlauf von Tonband 2 – für die Komposition der »Roth-Ebene« verwendet werden konnte. Die Matrix generiert eine bemerkenswerte rhythmische Komplexität, einen durch schnelle Impulse und zahlreiche Pausen gekennzeichneten Verlauf, der sich in diesem zweiten Teil des Werkes der Statik der »Scelsi-Ebene« entgegensetzt. Es lohnt sich aber nochmals zu betonen, dass durch die strenge Herleitung auch dies innerhalb der Möglichkeiten der Musik Scelsis liegt.

Nach der sehr dynamischen Entwicklung des zweiten Teils, wo die »Scelsi-Ebene« vornehmlich im Hintergrund steht, kehrt im dritten Teil (T. 154–329) die ruhigere Textur des Anfangsteils zurück. Wieder herrschen über lange Strecken langsame Gewebe vor, die sich aber im Vergleich zum Anfang weiter entfalten und sich zunehmend destabilisieren. Deutlich wird zum Beispiel im letzten Viertel der Komposition der massive Einsatz von Trillern, die vorher nur sparsam verwendet wurden. In den Vordergrund tritt darüber hinaus ein weiteres Element, das wiederum als »Möglichkeit« der Musik Scelsis angesehen werden kann und dessen Ursprung sich im dritten Roth zugeteilten Tonband findet.

Die Verwendung dieser dritten Ondiola-Aufnahme ist nochmals anders, was bestätigt, wie variabel die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Originalmaterial gewesen ist. Hier beschränkt sich Roths Interesse auf die ersten acht Sekunden der Aufnahme (Abb. 9).[15]

14 Die ersten drei Minuten dieses Bands sind in Track 14 auf der Begleit-CD dieser Publikation wiedergegeben.

15 Track 15 auf der Begleit-CD dieser Publikation.

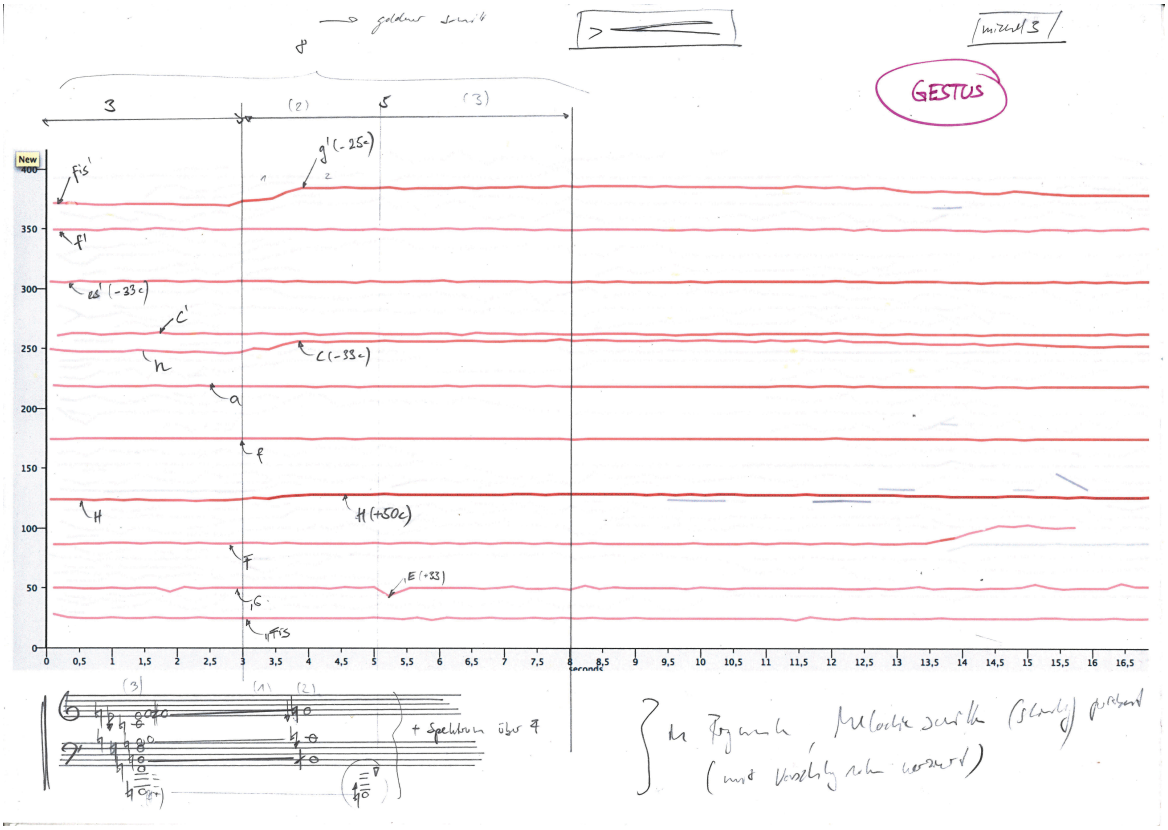


Abb. 9: Aus den Skizzen zu *MOI*: Hervorhebung eines Leitton-Gestus am Anfang des dritten Tonbandes

Wie man aus den handschriftlichen Annotationen Roths unter dem Sonagramm des dritten Bandes deutlich erkennen kann, »moduliert« ein erster zehnstimmiger Akkord nach drei Sekunden, indem drei Töne einen (mikrotonal etwas verkleinerten) Halbtonschritt nach oben vollziehen: *fis*^{1} zu einem um einen Zwölftelton tieferen *g*^{1}, *h* zu einem ein Sechstelton tieferen *c*^{1}, *H* zu einem ein Viertelton höheren *H*. Es handelt sich also um einen auch beim Hören des Tonbandes unverkennbaren Leitton-Gestus, auf den bereits das erste Band und daher die »Scelsi-Ebene« mehrfach rekurriert. Der Komponist verwendete folglich diesen Gestus – häufig reduziert auf die einfache Folge *fis*^{1}/*g*^{1} (Zwölftelton tiefer) – mehrmals in der »Roth-Ebene«. In den ersten Teilen des Stückes ist sein Erscheinen zeitlich derart ausgedehnt, dass es in der sehr dichten Textur des Werkes schwer wahrzunehmen ist. In dem dritten Teil hingegen wird seine Präsenz deutlicher und konstanter, bis der Gestus Hauptprotagonist der Takte 279–291 wird. (Man vergleiche die Ostinato-Wiederholung der Folge *fis*^{1}/*g*^{1} – Zwölftelton tiefer – in der 1. Geige in Abb. 10.)

Trotz der kontinuierlichen Präsenz des Modells, das durch die Transkription des ersten Tonbands den ganzen Verlauf des Stückes prägt, stellt *MOI* also einen

Abb. 10: Michel Roths *MOI* für Ensemble, S. 54 (© 2013 by G. Ricordi & Co, München)

Abb. 10 (Fortsetzung): Michel Roths *MO!* für Ensemble, S. 55 (© 2013 by G. Ricordi & Co, München)

sehr beweglichen Dialog zwischen den zwei Komponisten dar. Roth akzeptierte die in dem Auftrag des Projektes implizierte Herausforderung, sich mit der verwickelten Tradition des Phänomens Scelsi auseinanderzusetzen und trieb diese mit der vollständigen Transkription der 19:20 langen Ondiola-Aufnahme zur äußersten Konsequenz. Faszinierend bleibt dabei, wie variationsreich er sich in der original komponierten Ebene des Werkes von weiteren Assoziationen des Modells leiten lässt und so das Möglichkeitsfeld der Musik Giacinto Scelsis erweitert.

Tosatti, c'est moi

von Michel Roth

Viele Komponisten berichten, wie sie ihre Musik in einem einzigen Gedankenstrom verfasst haben oder diese ihnen sogar in Gänze erschienen sei.

Diesen berauschten Einfall gilt es festzuhalten, seine bisweilen mühselige Niederschrift bleibt dabei oft unerwähnt. Hier kommt Handwerk ins Spiel. Es ist eine Art Rasterung: Melodiebögen werden mittels Notenköpfen konturiert, Zeitverläufe getaktet, Klangfarbenkontinua auf einzelne Instrumente verteilt, ein kräftiger Energiestoß in die Anweisung *sforzato* übersetzt. Innerlich verwirklichte Musik wird äußerlich »verwerklicht«.

Es wäre ein Missverständnis, diesen Prozess als Einbahnstraße zu sehen. Der Rekurs des Geschriebenen auf die kompositorische Idee ist bedeutsam und kann die Konzeption eines Werks neu formieren: Die notationsbedingte Elementarisierung legt Materialien und Tendenzen frei und erlaubt eine Anschauung aus neuer Perspektive, wodurch ungeahnte Abzweigungen und Varianten erkennbar werden. Die Rasterung ist Teil der Kreation.

Rastern meint nicht bloß eine parametrische Definition von aneinandergereihten Zuständen, vielmehr ein schrittweises Austarieren von Verhältnissen. Als Rastrale können Objekte wie Tonleitern, Taktmetrum oder Tonumfänge dienen, aber auch konzeptuelle oder rezeptuelle Setzungen, beispielsweise ausgeklügelte Musizier- oder Präparationsanweisungen. In jedem Fall kommt der Choreographie solcher Schrittfolgen große kompositorische Bedeutung zu.

Aber die Lebewesen wissen nicht,
dass sie als zergliedert bestehen.

Am *sforzato* wird deutlich, wie permeabel musikalische Parameter beim Tonsetzen sind: Notationstechnisch steht dafür eine Artikulationsanweisung (>) oder eine Dynamikanweisung (*sfz*) zur Verfügung, auch kommen klangfarbliche Mittel in Frage, etwa eine punktuelle Verdopplung oder die Verdichtung des harmonischen Satzes – und natürlich Kombinationen. Diese Entscheidung wird nicht nur beeinflusst durch die Präzision der inneren Vorstellung, sondern ist wesentlich pragmatisch bestimmt: »Wie bekomme ich von meinen Interpreten, was ich will?« In vielen Partituren lassen sich geradezu listige Strategien feststellen, um zu erwartende Trägheiten und Idiosynkrasien seitens der Spielenden zu umgehen oder zu überwinden.

Schwieriger ist die Situation, wenn man diesen Prozess umkehren, also etwas nur Gehörtes in einen Notentext übersetzen muss – besonders, wenn es sich dabei nicht um die Rekonstruktion einer im Medium der Notenschrift bereits fixierten Musik handelt, sondern um von Giacinto Scelsi aufgezeichnete, nicht metrisch gebundene Improvisationen, gespielt auf einer klassische Musikinstrumente nur rudimentär imitierenden Clavioline, die über Mittel verfügt, sowohl Grundtöne kontinuierlich zu glissandieren als auch deren Obertöne mittels Filter zu changieren.

Die Zusammenarbeit von Scelsi mit seinen Assistenten erstrebt ganz allgemein nicht die Rekonstruktion eines musikalischen Ereignisses, sonst wären ja Clavioline-Stücke entstanden. Vielmehr zielt sie auf die patinierende Wirkung einer mehrfach Mediengrenzen überschreitenden »Transkomposition« – ein vom Schweizer Komponisten Christoph Delz geprägter Neologismus: Die freirhythmische Geste wird zur metrisch gebundenen Bewegung in einem konventionell organisierten Notentext, das stufenlose Durchschreiten des Tonraums erfährt eine mikrotonale Fixierung, synthetische Klänge werden ins Instrumentale übersetzt und – dies scheint mir besonders entscheidend – aus einem Tonband, das eine Art akustisches »erstes Niederspiel« eines Stücks Musik enthält, wird eine Spielpartitur, die ihrerseits wiederum ein Klangereignis generieren soll.

Wieder Täuschung! Keineswegs kreuzen
Unsere Bahnen sich. Geh' doch,
in deinem Umkreis tollkreisen!
Mein weiteres Wissen grenzt an dich nicht.

Hier hat also der Komponist den kreativen Vorgang der Rasterung weitgehend externalisiert und sie an zwar handwerklich versierte, aber musikalisch ihm nicht einmal nahestehende Assistenten übertragen. Scelsis nachgelassene Tonbänder enthalten zweifellos Musik, sehr schöne stellenweise, und da auf ihnen beispielsweise mittels Montagetechnik kreative Schaffensakte vollzogen werden, könnte man auch den Begriff der Komposition gelten lassen. Nach heutigem Kenntnisstand sind sie aber keine Werke, vielmehr akustisch realisierte Klangvisionen, Konkretisierungen eines inneren Gedankenstroms, die als Vorlage für eine notationelle Ausarbeitung eines Werks dienen und folglich heute primär Dokumentcharakter beanspruchen können. Das verdeutlicht der markante ästhetische Sprung von den zwar ereignisreichen, faszinierend vielschichtigen, klanglich jedoch eher kärglichen Tonbändern zur oft ruhig fließenden, teils sehr fokussierten und doch luxuriösen Klangkultur der veröffentlichten Stücke.

Dazu ein Vergleich: Beim Niederschreiben einer Komposition ist heute die Versuchung, sich von seiner Notationssoftware die eigene Musik vorspielen zu lassen, groß – die Frustration über das, was dann klingt, meist auch. Methodisch macht es nur Sinn, wenn auf bestimmte Aspekte oder Parameter fokussiert wird und die Vorstellung die vielen dabei auftretenden Unzulänglichkeiten zu kompensieren oder ignorieren weiß. Ähnlich können wir bei Scelsis Tonbändern nur mutmaßen, welche Ideen sie genau transportieren, welche Aspekte den Komponisten daran be-

sonders interessierten oder inspirierten. In gewisser Hinsicht reziprok zur gängigen Musikphilologie ermöglicht hier erst das resultierende Werk eine genetische Interpretation der Vorstufe.

In diesem Text soll es nicht darum gehen, aus musikologischer Perspektive den Beitrag von Komponisten wie Vieri Tosatti zum Œuvre von Scelsi abzuwägen, sondern um eine Betrachtung von experimenteller Seite: Im Verlauf der Arbeit an meinem Stück *MOI* bin ich vorübergehend selbst zu einem »Tosatti« geworden, indem ich versuchte, ganze Passagen von den mir zur Verfügung gestellten Tonbändern für rund die Hälfte des spielenden Ensembles möglichst detailgetreu zu transkomponieren.

Die armen Worte, so peinlich gesucht
in einer Sprache, die noch nicht mein ist

Sogleich beginnt das heikle Terrain, denn wäre anstelle von »detailgetreu« nicht »mit Liebe zum Detail« zutreffender? Während die Assistenten ihrem Auftraggeber verpflichtet waren, also Auswahl und Fokussierung von Scelsi möglicherweise schon vorweg bestimmt und sicherlich nachträglich autorisiert wurden, sehe ich mich hier einer sowohl in der Tiefen- wie Längendimension kaum überschaubaren Quelle gegenüber und muss mich selbst für eine Auflösung und Präzisionsstufe entscheiden. Bei der wissenschaftlichen Transkription eines historischen Tondokuments, etwa eines Interviews oder eines Konzerts, lassen sich Störgeräusche wie Knackser, Rauschen, Netzbrummen oder Verzerrungen meist zielsicher herausfiltern, man macht dann allenfalls eine Randnotiz zum Zustand der Quelle oder zu äußeren Gegebenheiten der Aufnahme. Im Fall der mir vorliegenden Tonbänder ist aber ihr knisternder *low-tech*-Charakter ein untrennbarer innerer Bestandteil. Die offensichtlich in mehreren Arbeitsschritten synthetisierten Klangereignisse lassen vermuten, dass der Erzeuger solche peripheren Ereignisse stellenweise nicht nur akzeptiert haben muss, sondern sie in den weiteren Verlauf zumindest integrierte, wenn nicht gar einkomponierte. Da das angewandte Playback-Verfahren unterschiedliche Verrauschungen und Verzerrungen erzeugt, ist diesen Tonbändern ihre Genese nicht nur anzuhören, sondern ihre niedrige technische Qualität erhebt sich zu einer künstlerischen Qualität.

Es bleibt am äußersten Himmelskreis
ein leichtes ungehofftes Leuchten:
es ist ein Stern, kein Nordlicht,
kein Abglanz der Strahlen: es scheint
als Tagesbogenanfang
der nächsten Welt.

Nun ließe sich die Versuchsanordnung des Projekts *Scelsi Revisited* hinterfragen: Ich habe ja nicht mit den Originalbändern und den entsprechenden Bandmaschinen gearbeitet, sondern mit Digitalisaten, die ich auf einem Datenstick in Form von WAV-Files vom Klangforum Wien zugeschickt bekommen habe und die ich im

Arbeitsverlauf ohne groß darüber nachzudenken in verschiedene andere Daten- und Speicherformate konvertiert habe. Das wirft textphilologische Fragen auf, aber auch kompositionspraktische: Das Klangmaterial ist grundsätzlich vom Medium nicht zu trennen, auch in modernster Formatierung geben sich Scelsis Tonbänder hartnäckig als solche zu erkennen, kein Werk weit und breit, das dies absorbierte und erlaubte, im reinen Hörgenuss seine materielle Bedingtheit aufzuheben. Auf der anderen Seite beeinflusst mich nun ebenso die Digitalisierung: Beispielsweise funktionieren Abspielen, Navigieren und elementares Manipulieren am Computer naturgemäß anders als bei Tonbändern. Da Scelsis Musik trotz ihrer metaphysischen Wurzeln immer auch eine sehr direkte Physis aufweist, ist der auratische Einfluss des Mediums nicht zu unterschätzen.

… Es ist Zeit, sich anzupassen.

Transkomponieren erfordert Empathie oder bewusste Distanznahme. Ersteres war möglicherweise bei Scelsis Assistenten der Fall, indem sie in seinem Sinn zu arbeiten versuchten. Aus verschiedenen Gründen ist mir das fremd, Scelsi historisch und ästhetisch zu fern, ungreifbar – somit rückt meine Transkomposition auf eine andere Ebene, wirkt persönlich gefärbt, kommentierend, deutend – auch darauf spielt mein Titel *MOI* an. Diese Distanzierung erzwingt nicht unbedingt eine Entfernung von der Quelle, etwa im Sinne einer bewussten Verfremdung oder Neuinterpretation. Durchaus denkbar wäre auch eine aberwitzige Nähe, ein übermotiviertes Schiffbruch-Erleiden, eine Sisyphos-Heldentat. Ein solches Verfahren versucht gerade, dem »Unvermögen Schönheit abzuringen« (Fernando Pessoa), indem die strikte Anwendung einer hypertrophen Methode den eigentlichen Gegenstand dekomponierend aus dem Fokus verliert, dabei aber Materialien von eigentümlichem Reiz erschafft.

Satzverschrobenheiten und Ungeheuerlichkeiten

Je mehr ich darüber nachdenke, scheint mir die auffällig gröbere mikrotonale Rasterung, für die sich Scelsis Assistenten wohl aus pragmatischen Gründen entschieden haben, nicht eine Schwäche zu sein: Die Werke wirken in ihrer Faktur und Klanglichkeit trotzdem nicht wie (äquidistante) Vierteltonmusik. Statt mittels abstrakter Abmessungen scheinen sie sich vielmehr an tonlichen Interferenzen und Spannungsgraden zu orientieren, mittels zahlreicher Glissandi durchmessen sie den Raum sowieso stufenlos. So kam ich in ein Dilemma: Aufführungspraktisch sind heute viel feinere Differenzierungen als Vierteltöne möglich. Eine präzisere Rasterung führt jedoch zu einem Satz mit ungeheurer Informationsdichte. Die Verfeinerung schlägt dabei um in eine Verknäuelung, die ein verfeinertes Hören wiederum erschwert – und zwar sowohl für die Spielenden, die dann tendenziell abstrahierender agieren, als auch fürs Publikum. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Zeitdimension: Je mehr ich rhythmisch ausdifferenziere, je mehr Details und mikrozeitliche Bewegungsmomente ich transkribierend berücksichtige, umso mehr verliert das Resultat an Kontinuität, am großen, weitschweifenden Zug, der

Scelsis Musik sowohl auf den Bändern als auch in den Instrumentalwerken besonders auszeichnet.

ähnlich wie sie werd' ich werden, und alles
[...] wird nur dienen zur Klage
der verlorenen Tage.

Ich habe mich deshalb nach einigen Fehlversuchen dazu entschlossen, die Auflösung der zeitlichen und diastematischen Raster zu variieren, beziehungsweise mehrere Analyseverfahren und Messkurven in die Arbeit flexibel einzubeziehen. Messen setzt voraus, dass man überhaupt ermessen kann, worum es sich bei einem Ereignis handelt, also welche Maßeinheit, welcher Maßstab zur Anwendung kommt. Dabei zeigte sich die oben erwähnte Durchlässigkeit parametrischer Dimensionen mit bisweilen irritierender Deutlichkeit.

Ein Beispiel: Auf dem Band höre ich, wie mehrere glissandierende Frequenzverläufe interferieren und dabei akzelerierende Schwebungsimpulse erzeugen. Primär nehme ich einen Rhythmus wahr. Da solcherlei organische Verdichtungen nur unzureichend notiert werden können, neige ich dazu, sie in eine graduelle Tempoveränderung zu übersetzen. Es fällt jedoch auf, dass sich dabei das Einschwingverhalten des Impulses verändert, eine langsame Schwebung empfinde ich als Lautstärkenveränderung, quasi kleine Crescendi und Decrescendi; je mehr ihre Geschwindigkeit zunimmt, umso mehr verschmelzen die mikrozeitlichen Dynamikänderungen zu weicheren und schließlich härteren Attacken, müssten also artikulatorisch ausdifferenziert werden. Nun sind aber Schwebungen ja grundsätzlich nichts anderes als das Resultat einer Tonhöhenkonstellation, wobei die Schwebungswirkung nebst anderem wesentlich von der jeweiligen Klangfarbe abhängt. Unter Laborbedingungen, vor allem elektronisch, lassen sich deutlich prägnantere Pulsationen erzeugen als instrumental. Beim Transkribieren muss man sich entscheiden: Entweder man instrumentiert und harmonisiert möglichst präzise gemäß dem Tonband und hofft, dass die entsprechenden Schwebungsrhythmen von selbst hörbar werden, oder man bildet rhythmisch-artikulatorisch das Gehörte ab, mit dem Effekt, dass die hohe gestische Dichte die akustischen Phänomene möglicherweise überdeckt.

zusammenprallend
zusammendenkend
zusammenwirkend
zusammenhängend
zusammenfließend

Verallgemeinernd könnte man sagen, dass bei Scelsis Tonbändern oft sehr schwer zu entscheiden ist, ob sich ein Ereignis aus diskreten Dingen zusammensetzt oder vielmehr *ein* Element oder Vorgang ist, woraus weitere Sekundäreffekte resultieren. Im Verlauf meiner Arbeit habe ich mehrfach Tonkonstellationen herausgehört, die für mich Teiltonphänomene waren, also letztlich klangfarblich verschmolzen.

Am einfachsten wäre, darauf instrumentatorisch zu reagieren und sie in eine dieses Spektrum annähernde Klangfarbe zu übersetzen. Die feine, oft individuell pulsierende dynamische Differenzierung der einzelnen Klangbestandteile legt dagegen nahe, die wichtigsten beteiligten Töne als harmonische Struktur aufzufassen und auf verschiedene Instrumente zu verteilen. Trotzdem ist die Klangfarbenwirkung essentiell, denn nicht selten werden über einem vermeintlichen Grundton ruckartig andere Formanten herausgefiltert, was wiederum instrumentatorische Lösungen erfordert im Sinne einer plötzlichen Umfärbung eines Tons. Doch aus harmonischer Perspektive betrachtet, bleiben einzelne Teiltöne gar nicht stabil, oft verzerren sich dabei die Spektren gut hörbar, wirken plötzlich gestaucht oder gestreckt; dies erfordert übers Harmonische hinaus eine geradezu polyphone Satztechnik, eine Ausgestaltung sich überlagernder Linien.

Sind also Einheit und Konglomerat schwer auseinanderzuhalten, wird dies noch verstärkt durch die Grobkörnigkeit der Tonbänder. Bei der Arbeit hatte ich oft die Assoziation eines pointillistischen Gemäldes: Es dekonstruiert einerseits Farbwerte und ermöglicht unserer Wahrnehmung, ihre Bestandteile zu erkennen, gleichzeitig erzeugen die unzähligen Bildpunkte wiederum ein dynamisch flimmerndes Ganzes.

gelingt es mir so mühselig,
die Gestalten recht neuzubilden.

Ich vermute, dass mich diese Gedanken, die mich während des Transkompositionsprozesses begleitet haben, von Tosattis Arbeitsweise entfernt haben. Unbewusst haftet ihnen wohl doch ein philologisches Ideal an, ein systematisches Eindringen in die Ontogenese von Scelsis faszinierender Tonbandmusik. Meine Rasterungen geschahen aus analytischer Distanz, hatten eine atomistische Tendenz, indem sie die einzelnen Klangfaktoren herausdestillieren, resynthetisieren und daraus ein detailliertes Transkript zusammenfügen wollen. Dabei verkennt man leicht die übergreifende Sinnlichkeit musikalischer Erfindungen, ihre letztlich Parametergrenzen und Aufzeichnungsmedien überwindende Gestalthaftigkeit. Die Frage der Rasterung muss vor diesem Hintergrund differenziert werden: Sind es äußere Maßstäbe, an denen das Tonband auf der Zeitachse Messpunkt für Messpunkt quantifiziert wird oder auf der spektralen Achse seine Harmonizität offenlegt, oder sind es vielmehr innere Rasterungen im Sinne assoziativer Zuordnungen instrumentaler Pendants zu den auf Tonband gespeicherten Klängen – also letztlich Rückübersetzungen in einen eigenen musikalischen Gedankenstrom?

Dies zeigte sich mir sehr deutlich: Der Schritt von der Tonbandskizze zum Instrumentalwerk ist nicht bloß äußerlich technisch zu bewältigen. Die hohe Entropie erfordert Distanznahme und Nähe zugleich, feinsensorische Präsenz- und Absenzfilter, gesteuert von intuitiven Reglern. Man muss es sich zu eigen machen.

Scelsi, c'est moi.

Anmerkung: Die als Zwischentitel abgesetzten Verse entstammen dem Gedichtband Vieri Tosatti, *Ausgewählte Gedichte / Poesie scelte*, Rom: Edizioni Opere di Tosatti 1988, eine Rarität, die freundlicherweise Johannes Menke dem Autor zur Verfügung gestellt hat. Tosatti verfasste die Texte in deutscher Sprache. Ebenso sei darauf hingewiesen, dass einige diesem Essay zugrunde liegende Erkenntnisse der aktuellen Scelsi- und Tosatti-Forschung (u. a. Friedrich Jaecker und Sandro Marrocu) im Aufsatz *Der Morgenlandfahrer und der tonale Abenteurer. Neues über Scelsi und Tosatti* (*Musik & Ästhetik* 75, 2015, S. 89–95) von Johannes Menke zusammengefasst wurden.

On the Importance of Fruitful Contradictions

by Nicola Bernardini in conversation with Fabien Lévy

1 Introduction

In the context of the *Scelsi Revisited* project, French composer Fabien Lévy was assigned a fragment extracted from the tape NMGS0030-117 belonging to the legacy archive of the late Giacinto Scelsi. Lévy's work produced in turn a piece for 9 wind instruments, *à tue-tête*, which was premiered in Darmstadt on the 9th of August 2014.

2 NMGS0030-117 (00:17–13:14)

The NMGS0030-117 tape[1] assigned by the *Scelsi Revisited* project to Fabien Lévy is quite typical of what is (questionably) called the "primary importance" set of Scelsi tapes. In many such tapes,[2] Scelsi performed himself on the Ondiola, an early electronic valve synthesizer, close Italian parent to Selmer's Clavioline, which had two substantial features: a) the limited ability of changing timbres to (roughly) imitate some musical instruments (notably: clarinets, flutes, strings); b) a fine-grained, non-spring-loaded, detuning capability which allowed very detailed persistent detuning. These features were exploited by Scelsi to an extreme extent to create strikingly mobile musical textures based on very limited sets of notes (usually one,

1 Scelsi's tapes have been indexed several times after his death and the current numbering is itself a combinatory result of all the cataloguing and media transferring work carried out on them. NMGS is the acronym of "Nastri Magnetici Giacinto Scelsi", while the first four digit zeropadded number (in this case 0030) is an increasing index assigned during the last digital media transfer; the second number (117) is a number which usually tags tape boxes and reels and which was added presumably by Barbara Boido right after Scelsi's death. Additionally there is another tag number which belongs to an early media transfer by Frances-Marie Uitti (and presumably added by Frances-Marie Uitti herself) which is in this case 208.

2 Nicola Bernardini, *Recovering Giacinto Scelsi's tapes*, in: *Proceedings of the 2007 International Computer Music Conference, Copenhagen, Denmark*, Vol. I, San Francisco: International Computer Music Association 2007.

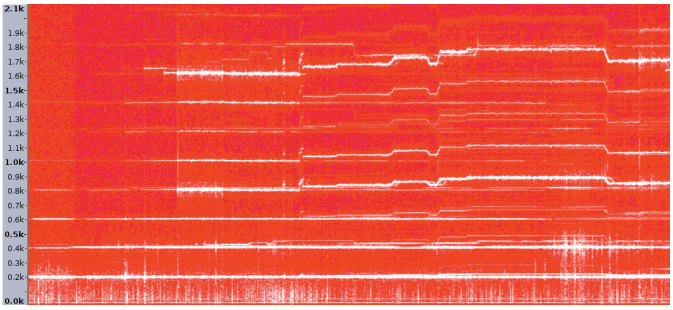


Fig. 1: Spectrogram of the beginning of segment 1 from tape NMGS0030-117

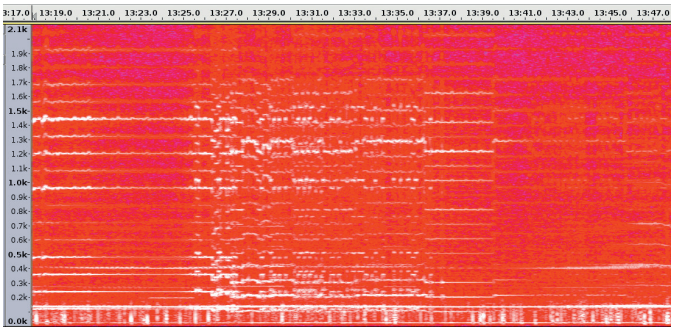


Fig. 2: Spectrogram of the end of segment 3 from tape NMGS0030-117

sometimes two a semitone apart, more rarely a cluster of three). In these textures, the inextricable combination of long tones, *Klangfarben*, beatings and slow glissandos are significant properties of what was to become the distinctive style of Scelsi's "late" or "second" compositional period. This is actually the case of tape NMGS0030-117, and specifically of the segment given to Lévy as "inspiration" for this commission. The tape carries recorded material from a (so-called) improvisation for two Ondiolas. Fig. 1 shows a spectrogram of the beginning of the tape, with a single tone (*g#3*) which gradually splits up into two long notes (*g#3* and *a3*). The distance between these two tones is constantly changing because the upper one constantly varies its tuning producing beatings, roughness, then more beatings, etc. Furthermore, Scelsi changed registers, thus timbral color, of the lower tone producing some sort of *Klangfarbenmelodie* along the way. This concentrated episode lasts for several minutes carrying out only these very minimal tone and color movements. Fig. 2 shows a segment towards the end of the fragment. This segment features a different long tone on one of the two Ondiolas (*a c#4*) while on the other Ondiola Scelsi creates a melismatic texture of short tones revolving around the long one.

Background and ancillary information is often helpful in understanding (or at least in assuming) what Scelsi was trying to do in a specific recording. It is interesting to note that the fragment from tape NMGS0030-117 is actually divided in three segments: there are two spots where Scelsi actually stopped the tape recorder and then started over. Because of the specific backdrop noise characterizing the first segment, the latter appears to be a transfer (performed by Scelsi himself)

from a shellac recording (which he used to create with a domestic engraver – cf. Fig. 3). The nature of the steady background noise is different (and less evident) in the other two segments, so it is possible that these come from copy transfers from different sources. The presence of several transient noises from tape recorders may indicate that they are transfers from another tape recorder. All in all, the tape does not seem to be an original master where Scelsi had recorded some improvisation, but rather a selection of different improvisations edited by Scelsi himself in order to pass this edited "remix" onto his collaborators – possibly for transcription purposes. The written text excerpts which are present on the tape box appear to support this hypothesis. The external front side carries the following label:

1a B (2 Vi[o]lini)

while the back carries:

fare cl.
Lato B 1a
da fare il ritorno
2a da fare il ritorno

all in Scelsi's handwriting. This may indicate that this tape was created by Scelsi by selecting fragments from other tapes (and discs) to be then passed onto a collaborator to transcribe it: track 1 should be transcribed for two violins, while track 2 (Lato B) should be transcribed for clarinet. The labels on the boxes should not be taken for granted: the exchange (and recycling) of boxes is not rare in this collection of tapes, and care should be taken in collecting enough evidence that box labels correspond to the actual content (which seems to be the case here). Furthermore, we witness here (as in many other tapes) a characteristic feature of Scelsi's peculiar compositional practice: the segments collected for copying are just single elements of a larger mosaic of "improvisation" which could eventually result in a

Fig. 3: Scelsi's domestic engraver

large-scale (possibly orchestral) piece. The actual name of the piece is unknown, and no trace of it is present anywhere on the tape itself. This is probably due to the fact that it was a tape produced during a "work in progress"; the name (or even the piece itself) might not have existed at the time (as it is often the case).

3 *à tue-tête*

Fabien Lévy's *à tue-tête* is not a "philological revisiting" of Scelsi's peculiar compositional work practices: a transcription *strictu sensu* of the NMGS0030-117 tape described in Sec. 2 above is limited to the beginning of the tape fragment adopted by Lévy, which is quite literally transcribed into bars 1–18 of the beginning of the piece. This section reappears several times during the development of the piece and it acquires therefore a special formal status in the piece. Other than that, no functional use of the tape materials is made in the sense Scelsi had intended them for. As Lévy writes in the program notes of *à tue-tête*, the piece "is not a folklorization of the uncommon work of Scelsi, but rather a questioning […] of our listening habits through the prism of my own musical language".[3] Rather then trying to mimic Scelsi's peculiar writing style (which may be connected to a number of very different composers – ranging from Varèse to Xenakis, and which has influenced a number of other composers of the generation preceding Lévy's one – notably the (not-so-called) "spectral movement") or procedure, the composer has picked up a number of "meta-linguistic" elements which are ubiquitous in Scelsi's production but are also strongly related to Lévy's present compositional interests. The most apparent one is indeed the spatial disposition of performers (cf. Fig. 4): these are situated around and among the public, producing the sensation of being "sunk" in sound. This is of course an obvious reference to Scelsi's conception of sound – notably featuring a "depth" and a "center".[4] However, it coincides perfectly with a central question of Lévy's musical production, namely the ability of music and sound to represent a universe where "there is no beginning, no end, no edge, no well-defined and limited unit"[5] and yet you may be able to perceive some unified (and deep) sonic entities created by a multitude of interacting sound events. Furthermore, in *à tue-tête* space location is not simply an orchestral device to ease the perception of a complex counterpoint and instrumentation. Besides their space location, the score indicates a number of movements which must be performed by the players throughout the piece, ranging from "playing facing the walls" (perhaps a reminiscence of impressionistic "lontano" indications) to a subtle sonic-visual theatre of exchanges between instruments.

3 Fabien Lévy, *à tue-tête*, program notes.

4 *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, ed. by Pierre Albert Castanet and Nicola Cisternino, La Spezia: Luna Editore 1993.

5 Fabien Lévy, *à tue-tête*, program notes.

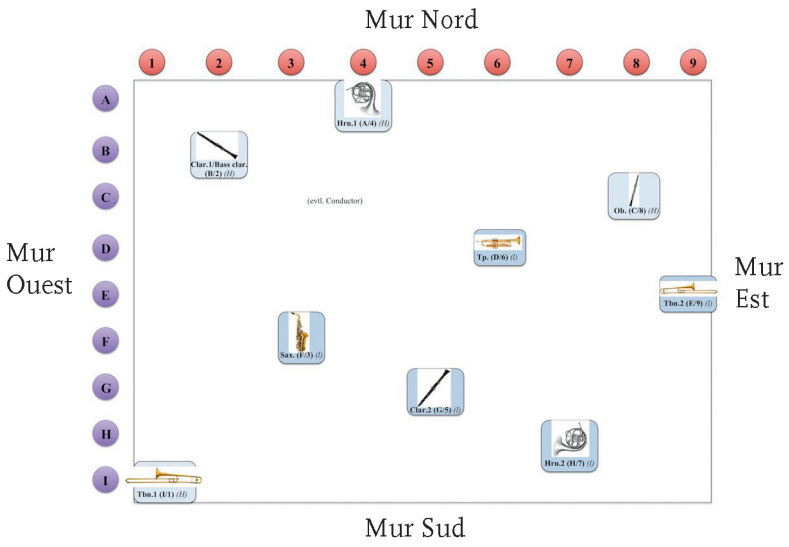


Fig. 4: *à tue-tête* disposition of ensemble performers

Other suggestive elements are more subtle and perhaps harder to grasp at first sight. However, they do illustrate even better the sophisticated relation that Lévy has decided to adopt towards its "model" (Scelsi, which, as he oddly specifies in the program notes, was "requested by the commissioner [of the work]"). *à tue-tête* is pervaded by a single omnipresent note (*a b*) along with closely related semi- or even quarter-tonal relatives (a typical Scelsian device), which however is the axis over which a much richer set of harmonic combinations gets built in the development of the piece.

Another constraint is constituted by a constantly iterated sixteen-note pulse arranged through a technique of cross-rhythm distribution which is absolutely characteristic of Lévy's writing and completely absent in Scelsi's repertoire. This technique is exemplified by the author himself with a scheme shown in Fig. 5: other than the specific tags ("cross-rhythm1", "cross-rhythm2", etc.), the color, font, slant and other attributes illustrate clearly the serialization of musical parameters which is completely transversal to voicing and instrumentation. Fig. 6 shows some instances of the application of this technique within *à tue-tête*. For the sake of clarity the cross-rhythmic traversals are limited to morphological features only; they should be extended to other parameters such as pitch classes, registers, dynamics, performance modes, etc. What is utterly interesting in this case is that, even

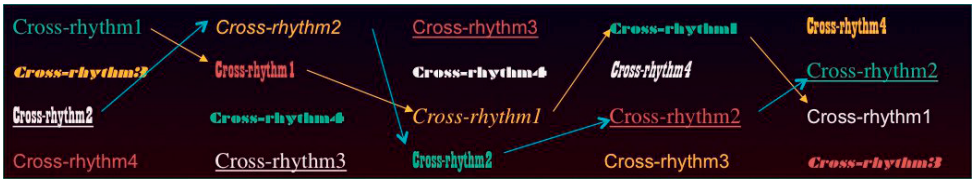


Fig. 5: Lévy's generalized cross-rhythm technique (courtesy of Fabien Lévy)

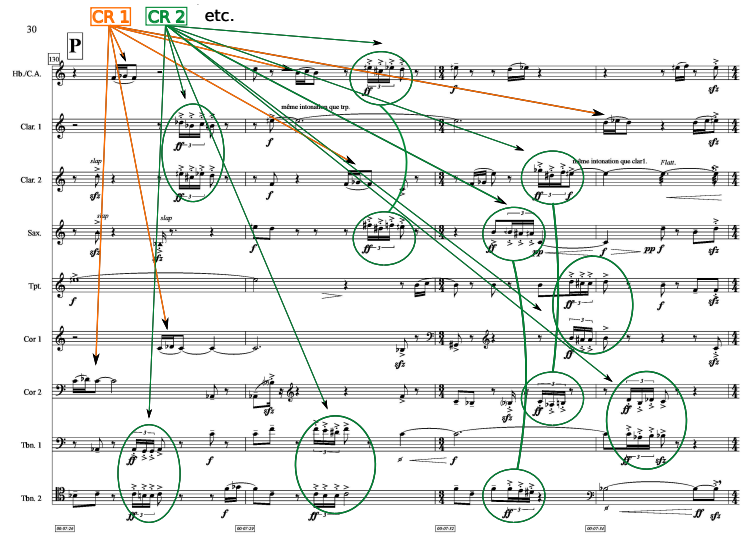


Fig. 6:
Fabien Lévy's *à tue-tête*: some of the cross-rhythms in bars 130–133

though no apparent relation is present between this technique and the panoply of Giacinto Scelsi, a subtler connection binding the interests of both composers exists at this level.

This generalized cross-rhythm technique was developed by Lévy after an extensive research period along with famed french-israeli ethnomusicologist Simha Arom. While studying the music of the Bedzan Pygmy tribes from central Africa, or that of the Wayãpi indians from Guyane, Lévy has realized that the written occidental tradition was unnaturally limited in contrapuntal writing due to the constraints of specific writing logic.[6] Both his early musical formation (as a jazz pianist) and the insight of ethnographic studies led him to realize that improvisatory practices and non-occidental music traditions offered more freedom and better connection to final sonic results without relinquishing the complexity of highly polyphonic textures. It is hard not to connect this opening towards oral forms of non-occidental music cultures with the interest and attention of Scelsi towards oriental improvisatory forms. Furthermore, Scelsi has often related his second-period compositional process to zen forms of creation: his utmost desire was to be able to grasp the immediate moment of creation, the intimate ability to react creatively to the emergence of sound leaving the dealing with the nitty-gritty of occidental writing to some other moment (and to somebody else). This might seem quite far from Lévy's concerns, but in fact they do relate to the same problem: how to create music that would not jeopardize an important sonic result to the whims of the analytical logic that are connected with occidental music writing. This connection

6 Fabien Lévy, *Chronique diurne d'un insecte nageur*, in: *Filigrane* 2006, no. 4: *Nouvelles sensibilités*, pp. 159–176.

may actually reach even subtler levels. In his writings, Lévy often expresses his concerns for graphemological and grammatological issues:

> "[…] un signe n'est pas un simple code. Il est un instrument de structuration de lecture et d'audition de l'univers : non seulement nous regardons et entendons à travers les signes, mais les signes donnent existence aux choses. Le signe induit donc à la fois une pensée et une réception propres […] comme toute autre notation, la notation musicale est un système de représentation du musical par une culture donnée qui induit un *épistémè* particulier. Il est alors intéressant, en tant qu'artiste, de repenser ces épistémès et ces représentations, de les déplacer et de les déconstruire, afin d'ouvrir de nouveaux mondes perceptifs."[7]

These "deconstructions" and "déplacements" have been operated by Lévy by concentrating on new writing techniques made available by technological advances: his early "trans-parametric music inflection" was suggested by samplers,[8] while his current generalized cross-rhythms shown above are profoundly helped by specific assisted composition software (*OpenMusic*). If we think that Scelsi's second period started, roughly speaking, sixty years ago, we can argue that Scelsi's visionary instinct led him to operate a parallel "deconstruction" of his compositional process through the use of Ondiolas and magnetic tape recording-technologies that were new to all practical effects at that time. Moreover, the usage of young composers to transcribe his own "musical notes" may be read as an ante-litteram form of so-to-speak "assisted composition".

4 Fruitful contradictions

However, connecting the work (and the meditations) of a younger-generation composer like Fabien Lévy to Giacinto Scelsi's production (and thinking) produces a number of other, very prolific correlations. These appear when considering a bit more closely a number of contradictory elements that both composers have (and had) to deal with in their compositional career and life. Unlike what happens with mathematical logic and natural languages, in and within music contradictions do not (at least not necessarily) jeopardize the quality of results. Music tolerates contradictions much better than natural languages; as a matter of fact, contradictions can feed that ambiguity which provides extremely rich results in music. When

7 Ibid, p. 171. "[…] a sign is not simply a code. It is a structuring, reading and listening tool for the entire universe: not only we look and hear through signs, but signs give existence to things. This way, signs induce both their own thinking and perception […] as for all other notation, musical notation is a music representation system created by a given culture and that will induce a particular *episteme*. It is interesting then, being an artist, to re-think these epistemes and these representations, to turn them around and deconstruct them in order to discover new perceptual modes."

8 Cf. ibid.

considering today's music there are many interesting contradictions to which any self-respecting composer is bound to find some solution to. The *Scelsi Revisited Backstage* project offers a vantage point in observing and analyzing them because the connection between Scelsi and later-generation composers is both welcome and unavoidable. In trying to analyze them with a natural language (such as English in this case) we must stress the fact that what may appear as a logical nonsense may be perfectly acceptable in music. Furthermore, this project has provided the opportunity of a conversation between the author and Fabien Lévy himself – conversation held in public during the Darmstädter Ferienkurse on August 10, 2014.

4.1 Logocentrism and music

Scelsi used to be extremely reluctant to speak about music. Several tapes in his archive witness the (late) pressure of the external world to have him talk about his own music and his stubbornness in refusing to speak about it. Just to clear the issue: he would not refuse to speak – let alone in public. He would simply avoid to speak *about* music by proposing other points of view, be them those of proposing zen tales as metaphors or speaking about the many friends he had met during his life (like Henri Michaux for example). Thus, he has avoided facing the contradiction which a logocentric society like ours poses to composers when it (finally) recognizes them as such: that is the ability to speak about music, and even more so the ability to speak about their own music. In *Chronique diurne d'un insecte nageur*, Lévy calls himself an *insecte nageur* (a swimming insect) and writes "it is hard to be both insects and entomologists" because "the musical obsessions of a composer belong to a semantic untold".[9] However, Lévy himself feels the (external) pressure of being able to "speak about his own music" and, unlike Scelsi, he gives way to this pressure – helped by the panoply of scholarly arguments provided by an extended culture of rich readings that range from Jankélévitch to Derrida to Lyotard.

The attitude of denial (Scelsi) or of acceptance (Lévy) does not change the substance of this contradictory element: our society requires composers who want to be recognized as such to be able to speak about their own music. The (relatively) distant interest of Scelsi in participating to his surrounding cultural world, fueled by his substantial lack of material needs, allowed him a denial attitude – something which might not be amenable to Lévy. But hardly anybody questions or analyzes the pathological need of our logocentric society to feed its own logocentrism with words that "should explain" what is often unexplainable, as it is the case for music.

> *Nicola Bernardini: How do you deal with the problem of logocentrism in music? Can we "talk about music" and how?*
> Fabien Lévy: The question of logocentrism is very broad and it has invested my entire life. The problem of speaking about your own music is not only

9 Ibid., p. 164.

that you cannot speak about it. As a composer, you are a "swimming insect" and you may understand things ten years after you have actually done them. Let me provide some brief biographical elements.

I studied mathematics, and from that I got the idea that mathematics possess a lot of beauty and unspeakable aspects. The last (and only other) time I was in Darmstadt, in 1988, I was shocked by the fetishism of math present in some composers. I also come from jazz, and jazz is pervaded as well with the idea that many things in music cannot be analyzed. So I was always interested with the idea of composing works which go beyond the analytical process through the notion of paradoxes. Composing things that do not appear to be "true" which can, through paradoxes, become the truth.

I am very close to Jean-Claude Risset. I studied with Grisey, so I guess the closeness to Scelsi, too, is part of that sort of post-structuralist thinking. That idea of going *behind* the sign, the idea of criticizing the western logocentrism in music was well known to me – in my history and in my education.

I will clarify these concepts with an example. I was already using a sort of cross-rhythm technique in the '90s. Later on, I met Simha Arom and Gilles Léothaud, I went to Africa, I worked with them on the music produced by the Bedzan Pygmies and discovered that those cultures had answers for many questions I had about cross-rhythm. They provided answers precisely *because* they were exclusively verbal cultures, i. e. non-written. A parallel could be drawn here with Scelsi. They had this cross-rhythm technique which applies only to rhythm and whose usage I generalized and extended to every parameter. I understood that the idea of generalizing the main parameters goes hand in hand with a relational idea – so that while the sum is always the same, you are always lost in listening to the result. The idea of "being lost" is powerful: you listen as a child, and you *think* you understand something but you are not sure, it escapes you and you cannot get it analytically. That is the center of my work.

Now, the contradiction of writing about what you do, or thinking analytically, or being analytical even if the center of your work is the anti-analytical thinking, is not a contradiction for me. Or if it is, it is a fruitful one.

Derrida, as you know, criticized logocentrism profoundly. But Derrida never implied that we have to be non-scientific in our investigations. One of his wonderful statements proposes:

> "La constitution d'une science ou d'une philosophie de l'écriture est une tâche nécessaire et difficile. Mais parvenue à ces limites et les répétant sans relâche, une *pensée* de la trace, de la différance ou de la réserve, doit aussi pointer au-delà du champ de *l'epistémè*."[10]

10 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit 1967 (= Collection *Critique*), p. 142. "The constitution of a science or a philosophy of writing is a necessary and difficult task. But, a *thought* of the trace, of différance or of reserve, having arrived at these

Derrida questions the passage of an oral and unreasoned object to its written and "scientific" existence through the concept of *différance* (with an "a"). Once written, the object gains both a temporal distance from the producer and a new antithetic, distinctive, independent nature from other objects (for instance an opposition play with a possible "contrary" notion). This "différance" is a property of the "scientification" of a discipline, for example the notion of "western music" – but it is not required by the oral and musical worlds.

What is fruitful in music is to alternate these instinctive periods of boon, of non-rationality, with detachment periods (*distanciation* in the jargon of Derrida), of reflection, and to go from one side to the other of this border without simply refusing to cross it either by pushing the "anti-analytical" mode to its extreme, or rather addressing everything with the logocentrism. So, rather than a contradiction, it is a method.

4.2 The composer's "career"

Comparing them with the post-war years of reconstruction and economic boom, Lévy aptly writes that solid, systemic environments are pervaded with inertia today, when they are not straightforwardly centripetal. Thus, it is convenient to free oneself from the status of "public artist" (sponsored from public money). However, Lévy himself is fully immersed in this status: his background is extremely well crafted with recognized composers (except from his interesting beginnings), his works are published by traditional publishers, commissioned by public-supported institutions, etc.

Scelsi too refused to comply to the requirements of the society he was living in. He had an aristocratic education which would not mingle with public recognized institutions, and while being very active culturally he did not insist in trying to obtain commissions and/or in having his music played. Much of the resentment of his fellow composers towards himself and his music (particularly in Italy even to the present day) is in fact an indication of how distant he kept himself from the "contemporary music business". Of course, he could achieve his wishes because he was extremely well off economically (something that did not soften the attitude of his fellow insiders). At any rate the solutions adopted by Scelsi were quite drastic, money notwithstanding (many works were played 10–20 years after composition, etc.). They required a stubborn character with an unusual psychological strength. And while inherited economic wealth is certainly far from unique in the world of contemporary music composers, the fate of Scelsi's music and public image has been quite unique.

limits and repeating them ceaselessly, must also point beyond the field of the *epistémè*." (Jacques Derrida, *Of Grammatology*, transl. by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, corr. ed. 1997, p. 93).

Nicola Bernardini: What do you think about your career as a composer? How do you plan make your work known and played without creating a "name", a "systemic brand" that perpetuates itself in our cultural environment?
Fabien Lévy: Oh well, it doesn't work like that. I just want people to be interested by what I compose rather than by my curriculum or pedigree. This is one of the reasons why I left France, for example. I have been living in five different countries now, and it is always refreshing to arrive in a country where nobody knows you and you have to start anew.
My model for that is Varèse: he had the courage to leave France rather than compose impressionistic music – which was trendy there at that time. He went to Germany when it was very difficult for a French to go to Germany and then moved to America.
So yes, of course, the "sociology of music composition" exists – we all gather in places like Darmstadt and we mingle together. Then we all go back to our respective tables and we carry out our work. The sociological aspects are not important for me. Composing is a "work on ourselves", it is like a therapy: it means discovering who you are, living your own culture, and digging further and further into yourself. I don't think it is very important for a composer to pay attention to these aspects, and in fact – they can be quite distracting.

4.3 The (musical) relation between Lévy and Scelsi

At first glance, the relation between Lévy's and Scelsi's music is quite distant. In *à tue-tête*, the pervading *b–b flat* dyad seems a passing reference element which shortly after gives way to the development of music that is more closely related with Lévy's signature production (tight precise rhythmic canons, complex rhythmic elaboration, etc.). However, this is only the surface: in fact, the global formal idea is to oscillate constantly between monodic compound rhythms built over canonical figures and *Klangfarbenmelodien* (merging towards the end and then truncating them to give the final word to rhythmic canons). Whether conscious or not, these relate very much to Scelsi's (alleged) approach to music – establishing polar centers and working around them. All in all, it is hard to assess whether the relation between the two productions is purely occasional or carries out at a deeper level. Lévy seems to be attracted by complex musical compounds where a global perceptual object is always more than the sum of its parts – that is where through the combination of a vast quantity of "elementary cells" a single sonic percept is obtained, while Scelsi would often remove all articulatory design in his music trying to access the inner core of this sonic percept where pitch, rhythm, agogic, timbre, dynamics are all fused in one single gesture.

Nicola Bernardini: What is/has been Scelsi for you?
Fabien Lévy: When I studied with Grisey [1996–98], Scelsi was really common language in France. We knew about him, we studied his music, he was

like one of the godfathers of the questions that made his music so special: the question of composing "behind the sign" was common practice for us, even if in our case we tried to build a more scientific approach to sound.
I was also critical about the "universal perception" aspects and therefore I took some distance from them. I went more in the direction of paradoxes and illusions, playing with cultural perceptions. I think these are the aspects that make my music different from those of Grisey or Murail.

4.4 The attention towards non-occidental cultures

Another striking similarity between Scelsi and Lévy is their sensitivity towards non-occidental cultures contrasted to a mistrust towards systems that pay little attention to "body and soul".[11]

It is well-known that Scelsi was attracted by eastern cultures. However: he was attracted by a mental imagery that he was following (which was somewhat diffused in the environment of his contemporaries); whether he actually ever participated to some form of living there is still a matter of study and debate.[12] It is a fact, however, that he cultivated very much the zen mythologies and that much of his attitude towards composition is related to it.

At any rate, the attention towards non-occidental cultures poses many other problems which are not easy to solve: isn't it a form of escapism? (our culture is living difficult moments so we rather look outside); how genuine and sincere can be a "look outside" where our roots do not belong to that "outside" in the least? how "predatory" is our attitude? (we do not relinquish our social position and habits but rather we incorporate other cultures in our systems – cf. for example Lévy's *Les murmures d'une orchidée solitaire* for chinese instruments and contrast it with Scelsi's *Canti del Capricorno*, which basically implied the moving of a Japanese singer – Michiko Hirayama – to Italy rather than vice-versa).

Nicola Bernardini: How do you deal with the complexities related to the connection with other cultures?
Fabien Lévy: I don't like the word "culture" with its occidental aura. I would not speak about "my" culture contrasting it with "other" cultures. We live in a globalized world and we inevitably come in contact (through food, art, music, etc.) with other cultures. If you are a musician, gagaku or the music of Pygmies become part of your culture just as Beethoven does.
This question then turns into another one: *how* to use the techniques and the knowledge provided by other cultures. The stupid way to use other cultures (or as a matter of fact our own as well) is to "folklorize" them. We need

11 Fabien Lévy, *Chronique diurne d'un insecte nageur* (see footnote 6), p. 165 and footnote 8.

12 Ursula Baatz, *Why did Scelsi turn to the East?*, speech held at the symposium *The Cage After – Convegno*, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, Roma, November 23, 2012 (see www.icbsa.it/index.php?it/22/attivit-culturali/106/the-cage-after-convegno).

to go *behind* the scenes of these cultures, to grasp their principles and to *mirror* our own preoccupations through them. Again, it is a sort of scientific method which requires you to study all available sources and internalize them. It is a way to open and to deconstruct your conformities.

4.5 The relation with history

Perhaps Scelsi was not concerned with situating his work historically, although he was constantly searching and corresponding with relevant cultural figures of his time – notably Michaux, Breton, Guy Lévis Mano, etc. But it is certainly a concern of Lévy and of the younger generation of composers in general. In his writings, he often provides careful analyses of the historical context where his music is born.

Nicola Bernardini: Can we actually succeed in having a historical perspective while "on the run"?
Fabien Lévy: No, it does not make any sense. I wrote that I find it difficult to accept that composers write their own teleology. I never try to place myself: I try to understand what was done before and to measure the distance with that. It is very difficult to grasp the "current state of things". And besides it is not our task: we are the "insects", not the "entomologists". When Debussy wrote his music, he was not writing "French music". There actually *was* a "French music" (Aubert, etc.). He was doing something else. It is very important for a composer to be, to feel, alone at work. Then other people will come and outline a culture and place you in a teleology if at all possible. When you compose you have to free yourself from your studies, perhaps from the conformity to other writing, and to work on yourself. Composing is a therapy, it cannot be used to write history.
True, you mirror yourself through the work of other people. When I discovered Jankélévitch and his notion of "unspeakability of music" it rang a bell because it was something that interested me beforehand. When you find the truth in some of your references, you find your own roots. These become the verbalization or the concretization through music of your own obsessions.

Anhang

Autorin und Autoren

Nicola Bernardini, *1956 in Rom, studierte Komposition bei Thomas McGah und John Bavicchi am Berklee College of Music in Boston. Er komponierte Werke für traditionelle, elektroakustische und digitale Instrumente. Als Interpret und technischer Assistent hat er mit Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Alvin Curran, Adriano Guarnieri, Kronos Quartet, Musica Elettronica Viva, dem Rova Saxophone Quartet, Fausto Razzi, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa u. a. zusammengearbeitet. 2001–2003 Leiter des Tempo Reale in Florenz als Nachfolger von Luciano Berio. Unterrichtstätigkeit über elektronische Musik an der Musikhochschule Padua und dem Konservatorium S. Cecilia in Rom.

Emil Bernhardt, *1979, studierte Komposition an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo und Philosophie an der Osloer Universität. Er ist als freischaffender Musikkritiker tätig und schreibt derzeit seine Doktorarbeit an der Norwegischen Musikhochschule über die Aufführungspraxis des österreichischen Dirigenten Nikolaus Harnoncourt.

Pietro Cavallotti, *1970, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Università degli Studi di Torino. Studium der Musikwissenschaft in Cremona (Universität Pavia), 2002 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit September 2011 Leiter (zusammen mit Dörte Schmidt) des DFG-Projekts *Ereignis Darmstadt. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum*. Veröffentlichungen insbesondere zur Musik des 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkten vor allem im Bereich der Quellenforschung und der Kompositionstechnik.

Björn Gottstein, *1967 in Aachen, ist Redakteur für Neue Musik beim SWR in Stuttgart und seit 2015 künstlerischer Leiter der Donaueschinger Musiktage. 2013–2014 war er einer der künstlerischen Leiter des *Eclat*-Festivals Stuttgart sowie der SWR-Konzertreihe *Attacca*. 2009 kuratierte er in Berlin *Audio Poverty* – Eine Konferenz über Musik und Armut im Haus der Kulturen der Welt und 2011 *Lux Aeterna* im Berghain sowie 2012 das Festival *faithful!* Als Kritiker schrieb er für die *taz* sowie Fachmedien wie *Neue Zeitschrift für Musik*, *MusikTexte*, *Spex*, *Frieze* (London), *Dissonanz* (Basel), *Parergon* (Oslo) und *Nutida Musik* (Stockholm). 2006 erschien im Pfau-Verlag sein Buch *Musik als ars scientia*. Lehrtätigkeiten führten ihn an die TU Berlin, zu den Darmstädter Ferienkursen, an die Hochschule für Musik Basel und die Universität der Künste Berlin.

Jörn Peter Hiekel ist Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in Dresden und Leiter des dortigen Instituts für Neue Musik, außerdem Dozent für

Musikgeschichte und Musikästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste. Überdies ist er stellv. Leiter der Musiksektion der Sächsischen Akademie der Künste sowie Autor und Herausgeber einiger Bücher zur Musik des 20./21. Jahrhunderts, zuletzt *Bernd Alois Zimmermann in seiner Zeit* (Laaber Verlag 2019). 2014 erhielt er den Sächsischen Lehrpreis, 2019 den Happy-New-Ears-Preis für Musikpublizistik der Hans-und-Gertrud-Zender-Stiftung.

Frank Hilberg, *1961 in Kassel, studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Technischen Universität Berlin bei Carl Dahlhaus und Helga de la Motte. Seit 1998 ist er als Redakteur beim Westdeutschen Rundfunk in Köln bei der Welle WDR 3 angestellt und betreut dort verschiedene Sendeplätze u. a. das »Studio Elektronische Musik«. Mehrere Publikationen zu Komponisten und Themen der Neuen Musik: zu John Cage, David Tudor, Helmut Lachenmann, Rolf Riehm, Nicolaus A. Huber und Franz Martin Olbrisch und den Themen Geräusch als musikalisches Material, Körperlichkeit der Musik, Geschichte der Neuen Musik und Schreiben über Musik.

Robert Höldrich ist Professor für Audiotechnik und Akustik und Vorstand des Instituts für Elektronische Musik und Akustik (IEM) der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG). Er studierte Flöte, Komposition und Elektrotechnik und promovierte im Fach Angewandte Mathematik. Seine wissenschaftlichen Forschungen umfassen Arbeiten in den Bereichen Sonifikation, Psychoakustik, Signalverarbeitung, Klanganalyse und -synthese, Aufnahme- und Wiedergabetechnik, virtuelle Akustik und Medienphilosophie. Seine künstlerischen Werke reichen von Instrumental- und Vokalmusikkompositionen über Elektronische Musik und Live-Elektronik bis zur Klanginstallation. Zwischen 2007 und 2014 bekleidete er die Funktion des Vizerektors für Forschung bzw. des geschäftsführenden Rektors der KUG.

Friedrich Jaecker *1950 in Soest, studierte Musiktheorie und Musikwissenschaft in Detmold und Hamburg sowie Komposition bei György Ligeti. Von 1980 bis 2019 war er Professor für Tonsatz an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. 2013 gab er die Schriften Giacinto Scelsis in einer mehrsprachigen Edition heraus (*Giacinto Scelsi, Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, 2 Bände, Köln: Musik-Texte 2013). Seit der Öffnung des Archivs der Fondazione Isabella Scelsi im Jahr 2009 erforscht er die Tonbänder Scelsis (*Die Tonbänder von Giacinto Scelsi. Giacinto Scelsi's Tape Archive* 2018). www.friedrich-jaecker.de

Michael Kunkel, *1969 in Winz-Niederwenigern/Ruhr, Studium der Musikwissenschaft und Allgemeinen Rhetorik in Tübingen, Promotion in Basel. 2004–2015 Chefredakteur der Zeitschrift *Dissonanz*. Seit 2007 Leiter der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel.

Sandro Marrocu studierte Klavier an der Musikhochschule und Musikwissenschaft an der Universität Turin. 2009 wurde ihm ein Stipendium der Universität Tor Vergata in Rom gewährt. Unter der Leitung der Professoren Mario Baroni und Giorgio Sanguinetti widmete er sich in einem Forschungsprojekt dem schöpferischen Verhältnis zwischen Giacinto Scelsi und Vieri Tosatti. Er lehrt am Conservatorio di Musica di Vicenza im Bereich Musica Elettronica e Nuove Tecnologie.

Thomas Meyer, Studium der Musikwissenschaft und der Literaturkritik an der Universität Zürich. Freischaffender Musikessayist, lange tätig für den Zürcher *Tages-Anzeiger,* heute noch für das Schweizer Radio SRF 2 Kultur sowie für diverse Zeitungen, Fachzeitschriften, Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter. Vortrags-, Unterrichts- und Forschungstätigkeit u. a. an den Musikhochschulen in Luzern und Basel und der Volkshochschule Zürich. Mitglied des Kuratoriums des Musikfestivals Bern und der Programmgruppe des Festivals Rümlingen. 2016 Atelierstipendium der Stiftung Landis & Gyr in London. Publikationen u. a. zur Neuen Musik und zur Improvisation, zuletzt mit Urban Mäder und Marc Unternährer: *Vermittlung Freier Improvisation. Ein Kompendium* (Hofheim: Wolke 2019).

Ulrich Mosch, *1955 in Stuttgart. Studium der Schulmusik und Germanistik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater und der Universität in Hannover; nach dem Ersten Staatsexamen für das Lehramt Studium der Musikwissenschaft an der Technischen Universität in Berlin (bei Carl Dahlhaus), dort 1991 Promotion. 2004 Habilitation und danach Privatdozent an der Universität Salzburg. Von 1990 bis 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel. Dort als Kurator verantwortlich für 24 Nachlässe und Sammlungen von Komponisten und Interpreten, darunter Igor Strawinsky, Luciano Berio, György Kurtág, Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Wolfgang Rihm. Seit Herbst 2013 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Genf. Zahlreiche Publikationen vorwiegend zu Musik, Musikgeschichte und Musikästhetik des 19. bis 21. Jahrhunderts.

Rainer Nonnenmann, *1968 in Ludwigsburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. 1. Preis als Hornist bei Jugend Musiziert 1987, Mitarbeiter der Universal Edition Wien 1994/95, Promotion 1999, Ernennung zum Honorarprofessor 2012 an der HfMT Köln. Seit 2005 Dozent an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, seit 2008 auch an der Musikhochschule Freiburg sowie ferner bei der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt am Main. Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kolumnist der *neuen musikzeitung*, Musikkritiker des *Kölner Stadt-Anzeigers*, künstlerischer Leiter des Festivals Romanischer Sommer Köln, Vorsitzender des IFM Köln und der Kölner Musiknacht 2006–2016, Jurytätigkeit für DFG, Schweizerischen Nationalfonds und Landesmusikrat NRW sowie freier Mitarbeiter verschiedener Rundfunkanstalten und Autor zahlreicher Aufsätze und mehrerer Bücher zur Musik, Ästhetik, Kultur- und Sozialgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.

Michel Roth, *1976 in Altdorf (Uri), lebt in Luzern. Er ist Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Basel und Mitarbeiter der dortigen Forschungsabteilung. Als langjähriger Leiter des Luzerner Studios für zeitgenössische Musik arbeitete er unter anderem mit Pierre Boulez, Helmut Lachenmann und Peter Eötvös zusammen. Viele Radio- und CD-Produktionen dokumentieren sein Schaffen, für das er zahlreiche Preise und Förderbeiträge erhalten hat. Seine Werke sind regelmäßig an internationalen Musikfestivals zu hören, darunter die Oper *Im Bau* (2012, Theater Basel, Zürich, Barcelona) und die depressive Operette *Die Künstliche Mutter* (2016, Lucerne Festival, Gare du Nord Basel). Daneben forscht und publiziert er über musiktheoretische und interdisziplinäre Themen mit den Schwerpunkten Spieltheorie und Indetermination (u. a. David Tudor), kollaborative Kunst (u. a. Dieter Roth und die *Selten gehörte Musik*) und Organologie (u. a. zeitgenössische Spieltechniken der Posaune und des Schlagzeugs). www.michelroth.ch

Sabine Sanio unterrichtet seit 2009 am Masterstudiengang Sound Studies and Sonic Arts der Universität der Künste Berlin und leitet dort den Theorie-Schwerpunkt. Sie studierte Germanistik und Philosophie in Frankfurt am Main und Berlin (Promotion in Germanistik, Habilitation in Musikwissenschaft). In zahlreichen Veröffentlichungen, Radiosendungen und Vorträgen arbeitet sie vornehmlich zur experimentellen Musik und Klangkunst, zum Verhältnis von Kunst und Medien sowie zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts. In Buchform: *Alternativen zur Werkästhetik: Cage und Heißenbüttel* (Saarbrücken: Pfau 1999); *1968 und die Avantgarde* (Sinzig 2008); als Herausgeberin: *Sound als Zeitmodell: Zeit als Klang denken. Musik, Klangkunst und die französische Zeitphilosophie* (Berlin 2014); *Borderlines/Auf der Grenze: Georg Klein* (Heidelberg/Berlin 2014); als Mitherausgeberin: *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik* (Hofheim 2019); *Das Rauschen* (Hofheim 1995). Zuletzt erschienen: *Musik als Raumkunst. Zur Ästhetik von Alvin Lucier*, in: *Alvin Lucier* (*Musik-Konzepte* 180/181, München 2018); *Kunst als Ort produktiver Distanz*, in: *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung* (Wien 2014).

Christian Schörkhuber absolvierte von 2005 bis 2012 ein Studium in Elektrotechnik – Toningenieur an der Universität für Musik und darstellende Kunst (KUG) und der Technischen Universität in Graz, mit Forschungsaufenthalten am Centre for Digital Music an der Queen Mary University of London. Zwischen 2012 und 2014 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM) in Graz, wo er zu verteilten Mikrofonsystemen forschte. Als Gastforscher an der Tampere University of Technology in Finnland forschte er im Bereich Numerische Harmonische Analyse. 2014 trat er ein PhD-Studium in Sound and Music Computing an der KUG sowie eine Stelle als Universitätsassistent am IEM an. Neben Lehraufträgen an der KUG im Bereich Elektroakustik arbeitet er seit 2018 im Bereich Intelligent Music Production und Spatial Audio bei der sonible GmbH, Graz.

Scelsi Revisited Backstage – Begleit-CD

Diese CD beinhaltet Ausschnitte aus Tonbandfragmenten aus dem Archiv der Fondazione Isabella Scelsi, die der Komponistin und den Komponisten des Projekts *Scelsi Revisited* zur Verfügung gestellt worden sind. Die Trackliste unten zeigt die Signaturen inkl. der Zeitangaben der Fragmente auf den Originalbändern. Die von der Fondazione Isabella Scelsi festgelegte maximale Ausschnittsdauer für die Wiedergabe in dieser Publikation beträgt drei Minuten. Die Zeitangaben der gewählten Ausschnitte sind nach einem Doppelschrägstrich angeführt.

Michael Pelzel
1 # 1: 232_re4.2 NMGS0232-451 Riv@19-RVRS_02.R 25.01–46.50 // 25.01–28.01
2 # 2: 011_li1 NMGS0011-247 Riv@19.L 16.51–21.36 // 16.51–19.51
3 # 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 19.22–22.49 // 19.22-22.22

Nicola Sani
4 # 1: 030_li1 NMGS0030-117 Riv@9,5-RVRS_01.L 8.45–16.54 // 8.45–11.45
5 # 2: 079_re.4 NMGS0079-591 Riv@9,5_01.R 42.07–44.16 // ganz

Ragnhild Berstad
6 # 1: 030_re2 NMGS0030-117 Riv@9,5-RVRS_01.R 0.36–13.04 // 0.36–3.36
7 # 2: 180_li1.2 NMGS0180-160 Riv@19_02.L 13.51–18.22 // 13.51–16.51

Tristan Murail
8 # 1: 220_ li.2 NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L 16.32–26.00 // 16.32–19.32
9 # 2: 134_li NMGS0134-514 Riv@19_01.L 8.10–15.20 // 8.10–11.10

Georg Friedrich Haas
10 # 1: 220_li.2 NMGS0220-101 Riv@9,5_01.L 37.44–46.59 // 37.44 –38.54
11 # 2: 134_li NMGS0134-514 Riv@19_01.L 21.03–29.05 // 26.43–28.04
12 # 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 8.53–19.22 // 16.38–17.38

Michel Roth
13 # 1: 180_re2 NMGS0180-160 Riv@19_02.R 12.43–32.03 // 12.43–15.43
14 # 2: 011_li7 NMGS0011-247 Riv@19-RVRS.L 3.38–8.22 // 3.38–6.38
15 # 3: 271_re2 NMGS0271-620 Riv@9,5-RVRS_01.R 4.16–8.52 // 4.16–7.16

Fabien Lévy
16 # 1: 030_li3 NMGS0030-117 Riv@9,5_01.L 0.17–13.14 // 0.17–3.17

Property of FONDAZIONE ISABELLA SCELSI. All rights reserved.

Publikationen der Abteilung Forschung & Entwicklung der Hochschule für Musik Basel

www.musikforschungbasel.ch

PFAU
Neue Musik

Performing Voice

Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung
hrsg. von Anne-May Krüger und Leo Dick
221 S., zahlr., teils farb. Abb.
ISBN 978-3-89727-550-8, 30 EUR

stille | musik

hrsg. von Rainer Schmusch und Jakob Ullmann
303 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-89727-546-1, 30 EUR

les espaces sonores

Stimmungen · Klanganalysen · spektrale Musiken
hrsg. von Michael Kunkel
286 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-89727-541-6, 30 EUR

musik – buchstaben – musik

Kunst und Forschung an der Hochschule für Musik Basel
hrsg. von Michael Kunkel und Thomas Gartmann
350 S., zahlr., teils farb. Abb., br., mit Audio-CD
ISBN 978-3-89727-481-5, 30 EUR

Dreizehn 13

Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik.
Ein multidisziplinäres Projekt zur Vergangenheit und Gegenwart eines Stadtmonuments
hrsg. von Michael Kunkel, Anna K. Liesch und Erik Petry
188 S., zahlr., teils farbige Abb., br. mit DVD
ISBN 978-3-89727-471-6, 30 EUR