

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 »verwirklicht«.

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 klassischen 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 abzurufen« (Fernando Pessoa), indem die strikte Anwendung einer hypertrophen Methode den eigentlichen Gegenstand dekomponierend aus dem Fokus verliert, dabei aber Materialien von eigentümlichem Reiz erschafft.

Satzverschobenheiten 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 Viertelton 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 ausgezeichnet.

*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 Pendanten 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.