

## ONDIOLA: MELODIEN, TEXTUREN, WANDERNDER KLANG

© Friedrich Jaecker  
17. Dezember 2024

In der Ondiola, einem Vorläufer des Synthesizers, fand Giacinto Scelsi ein Instrument, das es ihm ermöglichte, musikalisch einen völlig neuen Weg zu gehen. Constant Martin konstruierte 1947 in Frankreich die „Clavioline“, die später in Italien als „Ondiola“ vertrieben wurde.<sup>1</sup> Zwar kann man darauf nur einstimmig spielen, der Klang ist aber – ähnlich wie bei einem Akkordeon – durch Registerklappen für unterschiedliche Klangfarben, Oktavlagen und Vibratoarten modifizierbar. Die Lautstärke wird mit einem Kniehebel geregelt. In einer separaten Box befinden sich Verstärker und Lautsprecher.



Scelsis Wohnzimmer mit den zwei Ondiolen (Aufnahme: Francesca D'Aloja)

Wann Scelsi in den Besitz der ersten seiner beiden Ondiolen kam, ist nicht bekannt. Einem Zahlungsbeleg kann man entnehmen, dass er 1957 ein solches Instrument erworben hat.<sup>2</sup> Ob das aber seine erste Ondiola war, ist damit nicht gesagt. Das erste Werk, das nachweislich auf einer Ondiola-Improvisation beruht, ist der zweite Satz der *Suite* für Flöte und Klarinette.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> In Italien wurde die Clavioline schon 1951 durch einen Werbefilm bekannt gemacht (siehe Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=NQoNy9i-tOM> (24.6.2017).

<sup>2</sup> Elisabetta Piras, Mario Baroni, Gianni Zanarini, *Improvviazioni di Giacinto Scelsi: il caso problematico dell'ondiola*, in: *i suoni, le onde*, Nr. 19/20, Rom: Fondazione Isabella Scelsi, 2007/2008, S. 4.

<sup>3</sup> NMGS0114-210, Riv@19\_01.L-56.mp3, 0:11–1:29.

Scelsi hat das Stück auf 1953 datiert, was bezweifelt werden kann, weil er zu der Zeit möglicherweise noch kein Tonbandgerät hatte. Tamtam-Schläge am Beginn und am Ende der Einspielung erinnern an *Hyxos*, das auf 1955 datiert ist. Beide Stücke sind auf Tonband aufgenommen. Es wäre daher denkbar, dass Scelsi seine Improvisationen auf einer Ondiola allein – wie die auf dem Klavier – erst ab 1955 aufgenommen hat.

Folgt man den Daten Scelsis, so stellt sich die Entstehung der Werke, die auf Improvisationen auf einer und auf zwei Ondiolen beruhen, wie folgt dar:

Jahr	Eine Ondiola	Zwei Ondiolen
1953	[?] <i>Suite</i> für Flöte und Klarinette, II	
	↓	
1957	<i>Rucke di Guck</i> für Pikkoloflöte und Oboe	<i>Manto per quattro</i> <sup>4</sup>
1958		<i>I presagi</i> für 11 Spieler, I, II
		<i>Tre Canti sacri</i> für 8 Stimmen
1959		<i>Quattro pezzi per orchestra</i> , III, IV
		↓

Für das Jahr 1957 wird das erste Werk verzeichnet, das auf der Aufnahme zweier Ondiolen beruht, während solche mit einer Ondiola nur noch vereinzelt auftauchen. Klavierwerke verschwinden für lange Zeit ganz. Von daher wäre es schlüssig, dass es sich bei der 1957 gekauften Ondiola um Scelsis zweites Instrument dieser Art handelt.

Doch bleiben wir zunächst bei den Solostücken. Hier gibt es große Unterschiede in der Faktur. Der zweite Satz der *Suite* für Flöte und Klarinette geht von einem einzelnen Ton als Impuls aus und erweitert diesen zu zwei- und dreitönigen Motiven, die sich bald zu einer kontinuierlichen Folge von Pendelfiguren und Arpeggien in rasantem Tempo verdichten. Zum Schluss beruhigt sich die Bewegung, was dem Stück die für Scelsi typische Bogenform verleiht. Der Ambitus erstreckt sich vom *g* des Anfangs zunächst bis zum *g*<sup>2</sup> und schließlich sogar bis zum *h*<sup>3</sup>, um schließlich auf *e*<sup>2</sup> zu enden. Wie man sieht, handelt es sich um die Töne eines E-Moll-Dreiklangs, und außer diesen drei Tönen kommen nur wenige vor, die nicht zur Tonart gehören. In der Partitur wird die Ondiola-Linie auf zwei Instrumente aufgeteilt und dadurch ihre Farbigkeit erhöht und ihre Spielbarkeit erleichtert. Das Gleiche ist in *Rucke di Guck* der Fall. Einfach zu spielen sind die Duos nicht: Solowerke wie die *Pregghiera per un'ombra* für Klarinette, *Tetrakys* für Flöte, die *Divertimenti n. 2, 3 und 4* für Violine oder die *Tre studi* für Viola, um nur einige aus der Unmenge von Stücken zu nennen, verlangen dem Solisten eine geradezu rasende Virtuosität ab. Viele Einspielungen dieser Stücke bleiben im Tempo denn auch weit hinter den originalen Improvisationen zurück.

Den Ondiola-Improvisationen, die ihre Spannung aus einer mehr oder weniger weiträumigen melodischen Entfaltung beziehen, steht ein zweiter Typ gegenüber, der sich auf einen Zentralton mit wenigen Nachbartönen beschränkt. Als Beispiel mag das zweite der *Quattro*

---

<sup>4</sup> Scelsi hat *Manto per quattro* für Stimme, Flöte, Posaune und Violoncello auf 1974 datiert, den ersten Satz von *Manto* für Viola, der auf derselben Improvisation beruht, dagegen auf 1957, an anderer Stelle auf 1966 beziehungsweise 1967. Die Faktur der Stücke und andere Indizien sprechen dafür, dass *Manto per quattro* vermutlich 1957 entstanden ist und der erste Satz von *Manto* zwischen 1966 und 1967 (siehe S. 33–34 und 81–82).

*pezzi* für Horn in F (1956) dienen.<sup>5</sup> Der Zentralton, notiert als *d* in der zweigestrichenen Oktave (der quinttiefere Klang entspricht der Aufnahme), pendelt zur zweiten Stufe *e* und zurück, wobei auch deren Leittöne *cis* und *dis* ins Spiel kommen. Die überwiegend leise Dynamik wird durch zahlreiche Crescendi und Decrescendi modelliert. Einen neuen Klang bringt das Vibrato. In diesem Punkt ist die Partitur, die mehrfach zwischen Vibrato und vibratolosen Tönen abwechselt, differenzierter als die Ondiola-Improvisation, bei der das Vibrato durchgehalten wird.<sup>6</sup> Neben der Dynamik und dem Vibrato gibt es ein drittes charakteristisches Klangelement. Laut Partitur sollen einige Töne einen Viertelton höher oder tiefer intoniert werden. Besonders gut hörbar ist das vierteltönig erhöhte *dis* auf S. 7 im vierten Notensystem (in der Improvisation bei 23:48). Vermutlich kommt diese Abweichung durch die nur halb gedrückte Taste oder durch einen korrodierten Kontakt zustande. Wie dem auch sei: Man kann feststellen, dass die Reduzierung des Tonmaterials durch eine Differenzierung des Klangs ausgeglichen wird.

Von den melodischen Improvisationen über diejenigen mit wenigen Tönen ist es ein folgerichtiger Schritt hin zu Stücken mit nur einem Ton. Hier wird man sogleich an die *Quattro pezzi per orchestra* aus dem Jahr 1959 denken.<sup>7</sup> Dieses Werk bricht radikal mit den fundamentalen Grundlagen der europäischen Musiktradition, denn jedes der vier kurzen Orchesterstücke ist nicht mehr aus den distinkten Tonqualitäten der chromatischen Skala zusammengesetzt („komponiert“), sondern beschränkt sich auf jeweils einen einzigen Ton. Dieser wird freilich verschieden eingefärbt, erscheint mal kräftiger, mal blasser, wird zum Vibrieren und Pulsieren gebracht. Es scheint etwas in ihm vorzugehen, das sich nach dem verhaltenen Beginn dramatisch zuspitzt, in einen Zustand der „Läuterung“ löst und schließlich im Nichts verklingt. Zwar hatte in der Musik des neunzehnten und der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Bedeutung der Klangfarbe zugenommen, doch blieb ihre Emanzipation als eigenständiges musikalisches Element eine Utopie. Arnold Schönberg unternahm nur einen nennenswerten Versuch, seine Idee einer „Klangfarbenmelodie“ zu realisieren.<sup>8,9</sup> Zu sehr waren die Komponisten der Zweiten Wiener Schule und der daran anknüpfenden Neuen Musik mit der Emanzipation der Dissonanz, der Organisation der Tonqualitäten und der Idee einer integralen, auf Zahlenreihen beruhenden Strukturierung des Musikwerks beschäftigt. Auch Scelsi hatte dodekaphone Verfahren erprobt, doch vollzog er nun einen beispiellosen Paradigmenwechsel und stellte nicht mehr Tonbeziehungen gleich

---

<sup>5</sup> NMGS0034-385, Riv@19.L-56.mp3, 21:05–24:19.

<sup>6</sup> Von 23:02 bis 23:32.

<sup>7</sup> Die Partitur trägt sowohl im Manuskript als auch im Druck den Titel *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)* (GS.1.III.1.113; Paris: Éditions Salabert, 1983, EAS 17821). Im Katalog der Éditions Salabert lautet der Titel *Quattro Pezzi (su una nota sola)* (Giacinto Scelsi. 1905–1988, herausgegeben von Sharon Kanach, [Paris]: Éditions Salabert, 2005, S. 21). Einem Werkverzeichnis von Scelsi zufolge wurden die *Quattro pezzi per orchestra* 1960 in Rom unter der Leitung von Carlo Franci unter dem Titel *Tanmatras (Quattro pezzi su una nota)* uraufgeführt (GS.2.III.3.1.3, S. 3). Der Konzertmitschnitt befindet sich unter Scelsis Tonaufnahmen (NMGS0426-441, Riv@19-RVRS\_01.R-128.mp3, 1:16–15:38), er wurde am 20. Dezember 1961 von der RAI gesendet. Das Sanskrit-Wort „Tanmātra“, wörtlich „Urstoff“, bezeichnet die fünf Grundprinzipien oder feinstofflichen Elemente, aus denen sich die materiellen Elemente ableiten. Im Konzertprogramm der Aufführung am 4. Dezember 1961 in Paris unter der Leitung von Maurice LeRoux hießen die Stücke einfach *Quatre pièces*. In einem französischsprachigen Typoskript, das wahrscheinlich auf Scelsi selbst zurückgeht, ist jedoch zu lesen, dass „der Autor der Partitur einen Untertitel beigegeben hat: *Tanmatras*.“ (i suoni, le onde..., n. 1, Rom: Fondazione Isabella Scelsi, 1990, S. 6). Auch den Konzertmitschnitt der Pariser Aufführung der *Quattro pezzi* können wir im Scelsi-Archiv hören (NMGS0215-468, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 1:07:45–1:19:48).

<sup>8</sup> „Ist es nun möglich, [...] Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, [...] dann muss es auch möglich sein, [...] aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt“ (Arnold Schönberg, Harmonielehre, [Wien]: Universal-Edition, 1911, 7. Auflage 1966, S. 503).

<sup>9</sup> Arnold Schönberg, Fünf Orchesterstücke Opus 16, daraus Nr. 3 *Farben* (1909).

welcher Art in den Mittelpunkt, sondern den einzelnen Ton, seine Farbe, seine Energie, seine Aura, kurz: den Klang. Sein viel zitiertes Credo lautet seitdem:

Es ist der Klang, der zählt, weit mehr als seine Organisation, die je nach Epoche, Bevölkerung und Breitengrad, selbst innerhalb Europas, variiert. Die Musik kann ohne den Klang nicht existieren. Der Klang existiert an und für sich, ohne die Musik. Die Musik entwickelt sich in der Zeit. Der Klang ist zeitlos. [...] Der Klang steht am Anfang von allem; es gibt sogar eine schöne Definition, die lautet: „Der Klang ist die erste Bewegung des Unbewegten“ – und das ist der Beginn der Schöpfung.<sup>10</sup>

Die unterschiedlichen Registerfarben, Oktavkoppeln und Vibratoarten der Ondiola sind nun nicht mehr bloßes Kolorit, sondern zusammen mit der Dynamik primäre Gestaltungsmittel. Vieri Tosatti übertrug die Einspielung der *Quattro pezzi* auf eine Kammerorchesterbesetzung besonderer Art. Zu je einer Altflöte, Oboe, einem Englischhorn und Fagott gesellen sich zwei Klarinetten und eine Bassklarinette. Die Gruppe der Einfachrohrblattinstrumente wird noch durch je ein Alt- und Tenorsaxophon erweitert. Die Blechbläsergruppe mit vier Hörnern, drei Trompeten, zwei Posaunen und einer Basstuba würde eher zu einem Symphonieorchester passen. Noch ungewöhnlicher ist aber, dass die Streichergruppe nur aus zwei Bratschen, zwei Celli und einem Kontrabass besteht, während Violinen fehlen. An Schlaginstrumenten sind neben Pauken, einem hängenden Becken sowie einem großen und kleinen Tamtam auch zwei Bongos, eine Conga („Tumba“) und eine Singende Säge vorgesehen. Die Palette der Instrumentalfarben wird durch verschiedene Spieltechniken erweitert. Die Blechbläser verwenden Dämpfer und spielen außer Stopftönen auch Flutterzunge, von den Streichern wird das Spiel auf dem Griffbrett und am Steg sowie das Flautato-Spiel verlangt. Oft ist das charakteristische „weite“ Vibrato sowohl für die Streicher als auch für die Bläser vorgeschrieben.

Neuartige Besetzungen oder erweiterte Spieltechniken findet man auch in Werken anderer Komponisten aus jener Zeit. Weniger verbreitet sind dagegen ausnotierte Abweichungen von den temperierten Tonhöhen, die in den *Quattro pezzi* durch eingekreiste  $4^o+$  (einen Viertelton höher) und  $4^o-$  (einen Viertelton tiefer) angegeben werden. Die Rückkehr zur „normalen“ Intonation wird mit *g* (für „giusto“, „richtig“) bezeichnet. Mit der Vierteltonnotation ist kein vierundzwanzigtöniges Stufensystem intendiert, die Stufen stellen nur das grobe Raster eines Kontinuums dar. Hört man Scelsis Ondiola-Aufnahme<sup>11</sup>, so bemerkt man, dass die mikrotonalen Veränderungen nicht durch den Spieler gesteuert werden, sondern durch die technische Eigenart des Instruments bedingt sind. Vor allem beim weiten Vibrato (erstmal bei 0:29, T. 5) steigt die Frequenz merklich an. Ein mikrotonaler Effekt wird im ersten der *Quattro pezzi* nur an einer Stelle gezielt eingesetzt. Ab 0:41 (T. 8) gleitet der Ton *f* um einen Ganzton nach oben, um dann wieder „seufzend“ zu ihm abzusinken; ein unmittelbar darauffolgendes Glissando steigt sogar bis zur kleinen Terz. In der Aufnahme wird der Beginn der steigenden und der fallenden Glissandi jeweils von einem klackenden Geräusch begleitet (das nicht in die Instrumentierung übernommen wurde): Scelsi schaltet hier bei gedrückter Taste die Ondiola aus und anschließend wieder an. In der Partitur erscheint dieses Kleinterz-Glissando ein drittes Mal kurz vor Schluss (T. 35). Es wirkt wie eine ferne Erinnerung, rundet das Stück formal ab und wird so vom bloßen Effekt zum „Motiv“ im traditionellen Sinne aufgewertet. Es wäre interessant zu wissen, ob die Idee auf Scelsis oder Tosattis Konto geht, denn dieser letzte Seufzer fehlt in allen sechs bisher gefundenen Aufnahmen der Improvisation. Das weite Glissando findet man in vielen anderen Improvisationen Scelsis wieder, zum Beispiel im zweiten und dritten Satz der *Tre studi* für

<sup>10</sup> Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 16–17.

<sup>11</sup> NMGS0164-153, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 0:12–2:39.

Klarinette in Es (1954) oder im ersten und zweiten Satz der *Three Pieces* für Posaune (1956). Constant Martin hatte diesen Effekt sicher nicht beabsichtigt, zumal häufiges Aus- und Anschalten die Lebensdauer der Röhren verkürzt. Aber Scelsi erkannte die musikalische Potenz des Effekts und setzte ihn wirkungsvoll in Szene.

Im zweiten der *Quattro pezzi* über den Ton *h* wird in T. 45–54 vom Kontrabass, *pianissimo* und „kaum wahrnehmbar“ („appena udibile“), der Ton *fis* als Flageolett gespielt. Der Einsatz in T. 45 wird durch das Englischhorn akzentuiert. Die Quinte zum Grundton wird eher als Farbe denn als eigenständiger Ton wahrgenommen, ist sie doch als dritter Teilton Bestandteil des Spektrums über dem Grundton *H*. Vergleicht man die Partitur mit Scelsis Bandaufnahme<sup>12</sup>, hört man, dass in dem gewählten Ondiola-Register der dritte Teilton tatsächlich sehr präsent ist (4:21–4:38). Noch prägnanter instrumentiert ist die Strecke T. 73–74 bzw. T. 75–90, wo die Quinte vom gedämpften ersten bzw. zweiten Horn ausgehalten wird. Auf der Tonbandaufnahme kann man jeweils den Beginn in T. 73 und 75 sehr deutlich hören (5:17 und 5:21). Solche und ähnliche Phänomene haben dazu geführt, Scelsi als Ahnherren der „musique spectrale“ anzusehen. Und in der Tat standen die Protagonisten der spektralen Musik wie Gérard Grisey (1946–1998) und Tristan Murail (geboren 1947) in Kontakt mit Giacinto Scelsi. Grisey war von 1972 bis 1974 Stipendiat in der Villa Medici in Rom und lernte Scelsi dort kennen. Noch im Jahr 2003 konnte man in den Partituren, die sich in der dortigen Bibliothek befanden, die früher üblichen Leihkarten finden, auf denen zu sehen war, wann Grisey welche Partituren Scelsis entliehen hatte. Auch nach der Stipendiatenzeit blieb Grisey mit Scelsi brieflich in Kontakt.<sup>13</sup>

Wie das weite Vibrato wurde auch eine andere Einrichtung der Ondiola von Scelsi umfunktioniert. Links unter dem Gerät befindet sich ein Rädchen, mit dem man die Ondiola stimmen kann.<sup>14</sup> Scelsi nutzt die Möglichkeit, die Tonhöhe mikrotonal zu verändern, als strukturelles melodisches Element. *Manto per quattro* ist eins der ersten Werke, in denen es zum Einsatz kommt. Auf der zugrunde liegenden Aufnahme hört man zwei Ondiolen gleichzeitig, und in der Tat scheint Scelsi Mikrotonalität nur in Stücken mit zwei oder mehr Ondiolen verwendet zu haben.

Wenn man auf zwei Ondiolen gleichzeitig spielt, ergeben sich Probleme spieltechnischer Art. Wie schon erwähnt, wird die Lautstärke durch einen Hebel gesteuert, der mit den Knien nach rechts oder links zu bewegen ist: eine kaum zu lösende Aufgabe bei zwei gleichzeitig gespielten Ondiolen. Entweder muss man völlig auf die dynamische Gestaltung verzichten oder man regelt nur die Dynamik einer der beiden Ondiolen. Es gibt durchaus Aufnahmen, bei denen Scelsi beide Ondiolen gleichzeitig gespielt haben könnte, doch scheint er sie nicht für gut genug befunden zu haben, um sie in eine Partitur transformieren zu lassen.<sup>15</sup> Während man mit einer Hand gleichzeitig spielen und einige Registerklappen erreichen kann, ist Mikrotonalität ist bei gleichzeitigem Spiel auf zwei Ondiolen nicht möglich, denn man kann nicht beide Hände auf den Tastaturen haben und gleichzeitig am Rädchen drehen. Scelsi löste das Problem dadurch, dass er die beiden Schichten nacheinander einspielte. Die Tonbandaufnahme zum ersten Satz von *I presagi* für elf Spieler ist vermutlich noch vor

---

<sup>12</sup> NMGS0164-153, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 2:42–6:42. In der endgültigen Version wurde der Abschnitt 6:00–6:22 eliminiert, siehe NMGS0010-004, Riv@19-56\_stretched\_to\_9,5.MP3, 2:27–5:53 (5:31 cut) und NMGS0265-464, Riv@9,5-RVRS\_01.R-56.mp3, 1:01:46–1:05:06 (1:04:46 cut).

<sup>13</sup> Im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi befinden sich drei Briefe Griseys an Scelsi, im Archiv der Paul Sacher Stiftung in Basel zwei Briefe Scelsis an Grisey.

<sup>14</sup> Mit einem ähnlichen Rädchen auf der anderen Seite kann man die Reinheit der Oktaven regeln.

<sup>15</sup> Auf NMGS0060-20B, Riv@9,5-PiSh\_01.L-56.mp3 gibt es sieben solcher Aufnahmen; bei 5:32–10:33 kann man aufgrund der Rhythmik des Schlusses sicher sein, dass die Ondiolen gleichzeitig eingespielt wurden.

*Manto per quattro* entstanden, denn hier gibt es noch keine Mikrotonalität.<sup>16</sup> Beide Schichten enthalten wild gestikulierende Stimmen, während in *Manto per quattro* nur eine Stimme melodisch gestaltet ist und die andere überwiegend einen bordunartigen Grundton aushält.<sup>17</sup> Aber auch in letzterem Stück kann Scelsi nicht beide Stimmen gleichzeitig eingespielt haben, denn es gibt mehrere Stellen, an denen auf beiden Ondiolen gleichzeitig ein Ton erklingt und einer von ihnen mikrotonal verändert wird.<sup>18</sup> Bordun-Improvisationen finden wir auch im zweiten Satz der *Tre Canti sacri* (1958) und im vierten Satz von *Khoom* (1962) für Sopran und Horn wieder. Die beiden letztgenannten Stücke folgen auf Scelsis Tonband unmittelbar nacheinander<sup>19</sup> und haben – wie auch *Manto per quattro* – den Ton *f* als Bordun.

Bei den Stücken für zwei Ondiolen führt Scelsis Weg von zwei melodisch geprägten Stimmen über Bordunstücke zur Konzentration auf einen Ton. Damit kommen wir wieder auf die *Quattro pezzi per orchestra* zurück. Scelsi hat die ersten beiden Stücke auf einer Ondiola eingespielt, die letzten beiden aber auf zweien. Im dritten Stück<sup>20</sup> beginnen und enden beide Schichten auf dem Ton Ab. Das letzte Drittel des Stücks beginnt mit einem verhaltenen Pulsieren in Achteln (auf dem Tonband ab 36:56, drittes Horn, T. 41/2), das sich verlangsamt, dann aber wieder zu Achteln beschleunigt (erste Trompete, T. 42/4). Die Pulsation verlangsamt und beschleunigt sich erneut (T. 44 Viertelnoten, T. 45/4 Verlangsamung, T. 46 allmähliche Beschleunigung zu Vierteln und in T. 48/3 zu Vierteltriolen, T. 49/3 Verlangsamung), bevor sie in T. 50 (bei 37:21) ganz zur Ruhe kommt. In Scelsis Aufnahme hört man Schwebungen, die durch zwei sehr eng beieinanderliegende Ondiolatöne erzeugt werden. Dieses Umschlagen von Harmonik in Rhythmik notiert Tosatti in der Partitur akribisch. Die Tonhöhendifferenz wird allerdings nur dadurch angedeutet, dass der Klang der Hörner und Trompeten durch Stopfen bzw. Verwendung des Wa-Wa-Dämpfers verschärft wird.<sup>21</sup> Die Vierteltonerhöhung in T. 45–46 wird dagegen durch ein Crescendo verursacht, das den Ton auf der Ondiola konstruktionsbedingt in die Höhe treibt.

Im ersten Drittel des Stücks erzeugt Scelsi dagegen gezielt mikrotonale Tonbewegungen. Die zweite Ondiola (34:53, in der Partitur T. 5, Saxophon) setzt deutlich tiefer ein als die erste. Wenig später sinkt sie um ungefähr einen Viertelton ab, steigt aber sogleich wieder zum Ausgangston zurück. Dieser Vorgang wiederholt sich noch einige Male (bis 35:10, T. 11): Scelsi hat entdeckt, dass sich das Rädchen an der linken Unterseite der Ondiola nicht nur zum Stimmen des Instruments verwenden lässt, sondern auch zum mikrotonalen Modellieren des Tons. Kurze Zeit danach lässt Scelsi auch die erste Ondiola vierteltönig schwanken (35:17–35:28, T. 13–16, 1. und 2. Horn). Zum ersten und einzigen Mal in den *Quattro pezzi* lässt Scelsi einen Ton in Mikroschritten „wandern“ – eine Errungenschaft, die im rituellen Sprechgesang der tibetischen Mönche eine Parallele findet.<sup>22</sup> Das Konzept des „wandernden Tons“ sollte noch weit reichende Folgen für Scelsis Werk haben.

Auskomponierte Schwebungen von großer rhythmischer und dynamischer Intensität gibt es auch im zweiten Drittel des Stücks (ab T. 22). In den Trompeten und Hörnern werden sie von

---

<sup>16</sup> NMGS0180-160, Riv@19\_02.L-56.mp3, 5:58–9:09.

<sup>17</sup> NMGS0266-089, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 3:45–8:07.

<sup>18</sup> In T. 15 (auf dem Tonband bei 1:16–1:18), T. 17–19 (1:23–1:30) und im nicht transkribierten Schlussteil (am deutlichsten bei 6:52).

<sup>19</sup> NMGS0142-592, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 20:45–24:35 beziehungsweise 24:35–26:44.

<sup>20</sup> NMGS0164-153, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 34:40–38:21.

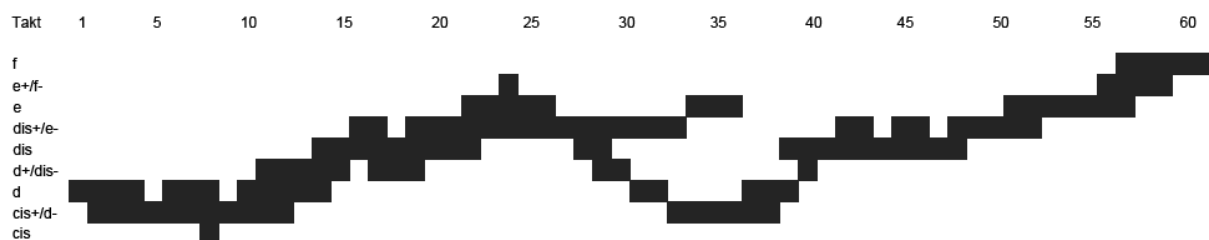
<sup>21</sup> Eine Schwebung in Vierteln bedeutet einen Frequenzunterschied von ca. 1 Hz, in Achteln von ca. 2 Hz zwischen den beiden Tönen. Für den Ton *as<sup>f</sup>* ließe sich mit dem Vierteltonraster der Notation aber nur ein Frequenzunterschied von ca. 12 Hz darstellen.

<sup>22</sup> Ob Scelsi zuerst durch den tibetischen Mönchsgesang auf die Idee gekommen ist, einen Ton „wandern“ zu lassen, oder durch die technische Möglichkeit der Ondiola, ist nicht bekannt.

Achteltriolen über Sechzehntel bis zu Sechzehntelsextolen und – als Flatterzunge – darüber hinaus beschleunigt. Dann geschieht etwas Überraschendes: In T. 24–25 (35:52–35:59) gleitet die Bassklarinette kontinuierlich vom Ton *e* zum *as* aufwärts, in T. 27–28 (36:02–36:07) sinkt sie von *b* über *as* und *G* zu *cis*. In Scelsis Tonbandaufnahme handelt es sich um gut hörbare Differenztöne.<sup>23</sup> Die Primärfrequenzen bildet Tosatti als Vierteltoncluster aus bis zu vier Tönen ab (T. 24/2, 27/2<sup>+</sup> und 28/1<sup>+</sup>). Die Re-Instrumentierung akustischer Phänomene ist bekanntlich auch ein grundlegendes Verfahren in spektraler Musik. Deren Ausgangspunkt, die physikalische Analyse von Klängen, unterscheidet sich jedoch grundlegend von demjenigen Scelsis. Dieser verdeutlicht seine Methode anhand einer Parabel, in der ein Zen-Meister erklärt, wie man den Herzschlag einer Laus sehen lernt: nämlich durch nicht nachlassende genaue Beobachtung. Dann fährt Scelsi fort:

Genau so hört man den Ton. [...] 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 Ton hüllt einen ein. Ich versichere Ihnen, dass das etwas ganz anderes ist. Im Ton entdeckt man ein ganzes Universum, mit Obertönen, die man sonst nie hört. Der Ton erfüllt den Raum, in dem man ist, er umgibt einen, man schwimmt darin. [...] Man wird zu einem Teil dieses Klangs. Nach und nach wird man von diesem Klang verschlungen, und man braucht keinen weiteren Ton. [...] Alles ist darin, bereits in diesem einen Klang ist der ganze Kosmos, der den Raum füllt.<sup>24</sup>

Während die SpektralistInnen dem Klang von „außen“, durch technische Hilfsmittel, zu Leibe rücken, versucht Scelsi, von „innen“ in ihn einzudringen. Sein oft wiederholtes Credo lautet: „Der Klang ist die erste Bewegung des Unbewegten“ – und das ist der Beginn der Schöpfung.“<sup>25</sup> Die Idee einer transzendenten Schöpfungsenergie, deren Abbild der Klang ist, wird auch in dem Untertitel deutlich, den Scelsi seinem Werk *Xnoybis* für Violine solo (1964) gegeben haben soll: „La potenza ascendente dell’energia verso lo spirito“ („Die zum Geist hin aufsteigende Macht der Energie“).<sup>26</sup> Im letzten der drei kurzen Stücke wird der „Aufstieg zum Geist“ unmittelbar zum Bild:<sup>27</sup>



*Xnoybis*, 3. Satz

Der Klang wandert innerhalb von gut drei Minuten, ausgehend vom Ton *d*, in einer wellenförmigen Bewegung zum Ton *f* (alles in der zweigestrichenen Oktave). Auf dem

<sup>23</sup> Erstaunlicherweise fehlen die Bassklarinettentakte in den Konzertmitschnitten sowohl der römischen Uraufführung im Jahr 1960 (NMGs0426-441, Riv@19-RVRS\_01.R-128.mp3, 1:16–15:38) als auch der Pariser Aufführung unter Maurice LeRoux ein Jahr später (NMGs0215-468, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 1:07:45–1:19:48 und NMGs0408-244, Riv@19\_01.L-128.mp3+Riv@19\_01.L-128.mp3, 0:14–12:37). Die Partitur sieht an dieser Stelle so aus, als sei das Notensystem nachträglich eingefügt worden. Wahrscheinlich hat Scelsi das Fehlen dieses wichtigen Klangelements bei der Aufführung bemerkt und Tosatti zur Korrektur veranlasst.

<sup>24</sup> Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 705 und 707.

<sup>25</sup> Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 16–17.

<sup>26</sup> Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, herausgegeben von Sharon Kanach, Arles: Actes Sud, 2006, S. 288.

<sup>27</sup> Grafik auf der Basis der Partitur: Timo Ruttkamp.

Tonband hört man auch hier zwei Ondiolen, die sich mikrotonal umkreisen.<sup>28</sup> Auf die Tonbandaufnahme werden wir später noch genauer eingehen. Der besondere Reiz der Instrumentierung liegt in einer außerordentlich reichhaltigen klanglichen Differenzierung. Diese sieht unter anderem vor, dass der wandernde Klang auf bis zu drei Saiten gleichzeitig erzeugt wird. So wird in T. 15 – um nur ein Beispiel dieser „multiplen“ Klänge anzuführen – der Ton *dis* auf der zweiten Saite flautato gestrichen, während gleichzeitig der gleiche Ton auf der ersten Saite als Fingerpizzicato gezupft und auf der dritten Saite ein vierteltönig erhöhtes *d* mit weitem Vibrato gespielt werden soll. Die spieltechnische Voraussetzung dafür bildet eine halsbrecherische Skordatur. Die erste Saite wird auf *dis*<sup>2</sup> herab- und die zweite auf *h*<sup>1</sup> hinaufgestimmt. Die dritte Saite – normalerweise eine D-Saite – wird durch eine A-Saite ersetzt und auf *g*<sup>1</sup> herabgestimmt. Zur vierten Saite, die nur im ersten Satz verwendet wird, gibt es in der gedruckten Partitur keine Angabe. Der Ton *f*<sup>1</sup> in T. 71–73 ist aber nur als Flageolett ausführbar, wenn die vierte Saite auf *f* herabgestimmt wird. Auch notationstechnisch führt *Xnoybis* in Neuland, denn für jede Saite ist ein eigenes Notensystem vorgesehen.

Bei Scelsis Aufnahmen zweier Ondiolen lassen sich also vier unterschiedliche Typen unterscheiden:

1. Zwei Melodien,
2. Melodie mit Bordunbegleitung,
3. Eintonsstück,
4. wandernder Klang.

Manchmal mischen sich die Typen. So kann man das vierte der *Quattro pezzi per orchestra*<sup>29</sup> als Eintonsstück über *a* bezeichnen, obwohl es in der Partitur zahlreiche mikrotonale Differenzierungen gibt. Die meisten dürften durch die Konstruktion der Ondiola bedingt sein. Manchmal sind auch die Oktaven nicht rein (sie können durch das Rädchen rechts unter der Ondiola geregelt werden). In T. 5 (drittes Horn, in der Aufnahme ab 30:58) fällt das Schwanken zwischen dem erhöhten *gis* und dem *a* auf. Solche Instabilitäten können auch durch korrodierte Kontakte verursacht werden.<sup>30</sup> Das leichte Ansteigen der Tonhöhe bei starkem Crescendo und beim weiten Vibrato wurde schon erwähnt. So steigt bei 31:17 (T. 8 auf 9) eine der beiden Ondiolen vom erhöhten *a* auf ein *b* an und sinkt über das erhöhte *a* wieder bei 31:25 zum normalen *a* ab (T. 11). Währenddessen pausiert die andere Ondiola und setzt schon bei 31:21 (T. 10, 1. Posaune) wieder mit einem normalen *a* ein. Scelsi lässt hier den Klang innerhalb eines Eintonsstücks gezielt wandern.

Unterschiedliche Typen von Ondiola-Duos liegen auch den meisten Sätzen der beiden Orchesterwerke *Hurqualia*<sup>31</sup> (1960) und *Aiôn*<sup>32</sup> (1961) zugrunde. Eine Melodiestimme über einem bordunartig liegenden Ton findet man im ersten Satz von *Hurqualia*, zwei melodisch profilierte Stimmen bilden das Gerüst des zweiten und dritten Satzes. In letzterem gibt es eine ausgesprochen heterophone Passage (T. 207–218, in der Aufnahme 9:42–10:07), in der die obere Melodielinie die untere nachzuahmen scheint. Möglicherweise hat Scelsi die untere Linie zuerst aufgenommen und dann die obere dazu gespielt. Im vierten Satz ist wie im ersten

<sup>28</sup> NMGS0135-551, Riv@19\_01.R-56\_stretched\_to\_9,5.MP3, 1:25:44–1:29:00; NMGS0142-592, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 1:30:33–1:34:06.

<sup>29</sup> NMGS0164-153, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 30:40–34:29.

<sup>30</sup> In extremer Weise ist das beim ersten Satz von *Khoom* der Fall (NMGS0142-592, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 0:44–4:09).

<sup>31</sup> NMGS0097-558, Riv@19\_01.L-56.mp3, 0:06–16:48.

<sup>32</sup> NMGS0144-478, Riv@19\_01.L-56.mp3, 0:12–17:45.



der Bordun-Typ ausgebildet, doch gibt es hier zwei Besonderheiten. Im ersten Teil des Satzes steigt die Bordunstimme von *es* aus in halb- und vierteltönigen Schritten zum *f* an, das halbtönig von *ges* und *e* umspielt wird. Dann folgt in T. 303 (bei 14:31) ein jäher Umschwung: Eine tiefes *b* setzt ein und bildet mit dem weiterhin liegenden *f* ein Quintgerüst, das bis zum Schluss die Tonalität des Satzes bestimmt. Von diesem Ereignis an wird der Satz zunehmend flächig. Damit hängt die zweite Besonderheit zusammen: Man hört in Scelsis Aufnahme mehr als zwei Ondiolen. Im Schlussklang notiert Tosatti sieben Tonhöhen in verschiedenen Oktavlagen. Dominierend ist das Quint- bzw. Quartgerüst *b – f*, aber auch *fis* und *gis* sind sehr stark vertreten; die Töne *e*, erhöhtes *f* und erniedrigtes *g* kommen nur in der eingestrichenen Oktave vor und werden von weniger Instrumenten gespielt. Die Verdichtung des Satzes durch Vermehrung der Stimmenzahl galt schon in der Renaissance als ein bewährtes Mittel für den wirkungsvollen Abschluss zyklischer Werke.

Im „Kopfsatz“ von *Aiôn* ist der Einsatz weiterer Ondiola-Linien bei 0:47 (T. 11) gut zu hören. Bei 1:37 (T. 26) folgt dann ein kompletter Schnitt: In der Partitur bilden die steigenden Glissandi der Violoncelli und der 1. Posaune zwei anlaufende Tonbänder ab. Auch an weiteren Stellen kann man solche charakteristischen Glissandi hören. In *Aiôn* mischen sich verschiedene Tendenzen in Scelsis Schaffen. Der erste Satz beginnt mit einer ausdrucksvollen Melodie, die sich um eine tonale Achse bewegt und durch einen Grundton, einen Bordun, gestützt wird. Der aufgeraute Klang entsteht durch die unterschiedliche Stimmung der Ondiola-Schichten, doch wird Mikrotonalität hier noch nicht zielgerichtet strukturell eingesetzt. Das ist jedoch – auf eine sehr einfache Art – am Anfang des zweiten Satzes der Fall. Er beginnt mit dem Ton *f*, der über das vierteltönig erniedrigte *ges* zum normalen *ges* gleitet (ab 7:22, T. 14–17 1. bzw. 3. Horn und Trompeten). Diese „Tonwanderung“ erzeugt Scelsi mit einem Rädchen, das eigentlich zum Stimmen der Ondiola gedacht ist. Der zweite Teil des Satzes beginnt dann abrupt mit energischen Repetitionen eines stark „verschmutzten“ Klangs, den Tosatti in der Partitur durch vierteltönige Nachbaröne unterhalb des *f* darstellt. Sieht man von einem kleinen melodischen Einsprengsel ab, haben wir eins jener „Eintonstücke“ vor uns, wie wir sie auch aus den *Quattro pezzi (ciascuno su una nota)* für Orchester (1959) kennen. Im dritten Satz wird Mikrotonalität in auffallend expressiver Weise verwendet, wobei in ruckartigen Glissandobewegungen die vierteltönigen Stufen deutlich hervortreten. Die seufzerartigen Auf- und Abwärtsbewegungen sind in der Ondiola-Aufnahme klanglich überaus präsent, sie werden in der Partitur vor allem durch den Hörner- und Posaunensatz realisiert. Auch der letzte Satz ist durch expressive melodische Phrasen geprägt. Der Achsenton steigt überraschend um einen Ganzton aufwärts und rutscht ebenso überraschend wieder zum Ausgangston zurück. Durch ständige Dropouts verschlechtert sich die Aufnahmequalität am Schluss erheblich. Der dadurch bedingte perforierte Klang wird durch drei Schlaginstrumente (Gong auf einer Pauke liegend, tiefe Trommel und Ölfass) repräsentiert. Der Schluss ist in der Partitur erheblich gekürzt.

Die Instrumentierung der vier Orchesterstücke *Kamakala*, *Quattro pezzi*, *Hurqualia* und *Aiôn* hat eine Gemeinsamkeit, nämlich den Verzicht auf Violinen. Die Vorliebe für den tiefen Klang zeigt sich auch im sparsamen Einsatz der Flöten: Nur in *Hurqualia* ist die normale Orchesterbesetzung mit zwei Flöten und Piccoloflöte vorgesehen, während es in den *Quattro pezzi* nur eine Altflöte und in den anderen beiden Werken gar keine Flöten gibt. Die tiefen Blechblasinstrumente sind in *Aiôn* besonders zahlreich. Neben den 6 Hörnern erzeugen 4 Posaunen, 2 Basstuben und 2 Kontrabasstuben einen mächtigen, dunklen Klang. Auch bei den solistischen Streichinstrumenten wird die tiefe Lage bevorzugt: Einer einzigen Viola stehen 4 Violoncelli und 4 Kontrabässe gegenüber. In *Hurqualia* sieht Scelsi – zum ersten Mal in seinem Gesamtwerk – eine Gruppe von Instrumenten vor, die getrennt vom Orchester aufgestellt und elektroakustisch verstärkt werden soll:

1. Gruppe: Oboe, Englischhorn;
2. Gruppe: Horn, Tenorsaxophon;
3. Gruppe: 2 Trompeten, 1 Posaune.

Die Sonderinstrumente werden vor allem verwendet, um profilierte Melodiestimmen hervorzuheben. Im ersten Satz ist das z. B. zu Beginn des „Più agitato“-Teils der Fall (T. 51–62), das übrige Orchester beschränkt sich hier auf den Bordun. Weitere einschlägige Stellen findet man im ersten Satz in T. 75–79 und T. 106–109. Zu Beginn des zweiten Satzes sind die Sonderinstrumente in den übrigen Orchestersatz integriert, sie treten erst ab T. 152 hervor. Im dritten Satz markieren sie den Eintritt der zweiten Ondiola (T. 201), spielen vor allem in der heterophonen Passage (T. 207–218) eine herausgehobene Rolle und bilden oft den melodischen Vordergrund (T. 225–230, T. 236–256 und T. 249–251). Im vierten Satz treten die Sonderinstrumente erst spät hinzu. Sie akzentuieren hier vor allem neu einsetzende Stimmen (T. 294, 308, 314, 323 und 332), verstärken gegen Ende die allgemeine Klangmasse und tragen so zu einer fulminanten Schlusssteigerung bei. Durch die Sonderinstrumente wird der Orchesterklang insgesamt plastischer, durch ihre räumliche Trennung vom übrigen Orchester können die Melodielinien schärfer hervortreten.

*Hurqualia* erhielt bei der Veröffentlichung durch den Salabert-Verlag im Jahr 1984 den Untertitel „Un royaume différent“. In der christlichen Tradition liegt der Bezug zu dem Wort Christi „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“ nah. Im islamischen Schaichismus wird unter dem Begriff Hürqalyā „eine metaphysische Welt zwischen den spirituellen und den physischen Welten“ verstanden.<sup>33</sup> *Aiôn*, zu Deutsch Äon, ist dagegen ein Begriff aus der antiken griechischen Philosophie, der ursprünglich soviel wie Ewigkeit bedeutete. Auf die Uraufführung beider Werke musste Scelsi bis fast zu seinem Lebensende warten.<sup>34</sup>

Wer zwei Tonbandschichten überlagert, wird früher oder ausprobieren, zwei solcher „Duos“ zu einem „Quartett“ zu vereinen. Was liegt näher, als die so entstehenden Aufnahmen von den vier Instrumenten eines Streichquartetts spielen zu lassen? Der letzte Satz des *Quartetto n. 2* (das Scelsi uneinheitlich auf 1959, 1961 und 1962 datierte) ist wahrscheinlich aus einer solchen Aufnahme hervorgegangen.<sup>35</sup> Deutlich ist am Anfang das anlaufende zweite Tonbandgerät zu hören, das ein charakteristisches Glissando produziert. Der Klang ist größtenteils sehr dicht, und die technische Qualität der Aufnahme ist so schlecht, dass sie nicht mit letzter Klarheit durchhörbar ist. Folgt man der Partitur, so kann man an mehreren Stellen vierstimmige Klänge finden (beispielsweise in T. 47  $f/as/a/as^1/ges^2$ ). Vieri Tosatti muss ein fantastisches Gehör gehabt haben, um solche Klänge analytisch zu durchdringen.

Und Scelsi bleibt bei vier Schichten nicht stehen. Die Tendenz zur Verdichtung des Klangs und infolgedessen zur Bildung statischer Klangflächen, die im letzten Satz von *Hurqualia* und im ersten von *Aiôn* zu beobachten war, erreicht in *Hymnos* (1963) einen Höhepunkt. Anders als die vorhergehenden Orchesterwerke ist *Hymnos* einsätzig, aber in drei Teile gegliedert. Das Stück erfordert eine große Besetzung einschließlich der Violinen. Eine Besonderheit ist,

<sup>33</sup> Rainer Brunner, Werner Ende (Hg.), *The Twelver Shia in Modern Times. Religious Culture and Political History*, Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, S. 55.

<sup>34</sup> *Aiôn* wurde am 12. Oktober 1985 in Köln uraufgeführt. Der Dirigent Zoltán Peskó hat sich über die Umstände dieser Aufführung, über *Aiôn* und das Werk Scelsis im Allgemeinen in einem ausführlichen Artikel geäußert (Zoltán Peskó, Giacinto Scelsi. *En voyage après dictée*, in: *inHarmoniques*, n. 7, *Musique et authenticité*, Paris: Librairie Séguier, 1991, S. 161, französische Übersetzung von Martin Kaltenecker, zitiert nach <http://articles.ircam.fr/textes/Pesko91a/>, abgerufen am 14.12.2023). Die Uraufführung von *Hurqualia* fand am 18. Juni 1986 im Rahmen des Holland Festivals in Amsterdam statt.

<sup>35</sup> NMGS0082-518, Riv@9,5\_02.L-56.mp3, 34:55–38:38.

dass das Orchester in zwei ähnlich besetzte Gruppen geteilt ist. In der Mitte der Partitur befinden sich Pauken, Schlagzeug und Orgel. Die Zweiteilung des Orchesters hat einen strukturellen Grund, denn die beiden Orchestergruppen bilden im ersten Teil einen Kanon im Abstand von sechs Takten und einer Viertelnote.

HYMNOS G. SCELSI

4/4 1=56

The image displays a musical score for 'HYMNOS' by Giacinto Scelsi. The score is divided into two main sections, labeled 'ORCH. A' (top) and 'ORCH. B' (bottom). The top section (ORCH. A) includes parts for Flauto, Oboi, Cl. basso (do), Fagotto, Corni (fa), Trombe (do), Tromboni, Tuba, Violini (1st and 2nd), Violine, Violoncelli, and Contrabasso. The bottom section (ORCH. B) includes parts for Corni (do), Trombe (fa), Tromboni, Violini (1st and 2nd), Violine, Violoncelli, and Contrabasso. The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*, along with performance instructions like '1. SOLO - SORD.', '2. TENIA MOD.', and '1. SOLO - SORD.'. Arrows indicate correspondences between the two groups, showing a six-measure and quarter-note offset. The title 'HYMNOS' and the composer's name 'G. SCELSI' are prominently displayed at the top.

Giacinto Scelsi, Partitur *Hymnos*, T. 1–4 (oben) bzw. 7–10 (unten).<sup>36</sup>

In der Abbildung sieht man oben die Takte 1–4 der Orchestergruppe A und unten die Takte 7–10 der Gruppe B. Die Pfeile zeigen die Korrespondenzen zwischen den beiden Orchestergruppen an. Eine komplette Aufnahme von *Hymnos* befindet sich auf dem Tonband Nr. 79.<sup>37</sup>

Zu Beginn des ersten Teils (T. 1–56, in der Aufnahme 34:10–37:37) wird der Grundton *d* exponiert, über *e* gelangt man bald zur 3. Stufe *f* (T. 9/4). Eine der klanglich dichtesten Stellen verzeichnet die Partitur zu Beginn von T. 38 (bei 36:26) mit acht verschiedenen Tönen (Oktavverdopplungen nicht eingerechnet), von denen fünf Töne einen vierteltönig ausgestuften Cluster zwischen  $f^2$  und  $es^2$  bilden. Melodik findet nicht statt, wenn man von einem kuriosen Pralltriller in T. 27 (Gruppe A) bzw. T. 33 absieht (bei 35:48 bzw. 36:10). Herausgehobene Klangereignisse sind nur die jeweils neu einsetzenden Töne, die dann lang ausgehalten werden und in den Klangflächen aufgehen. Da kaum prägnante Anhaltspunkte

<sup>36</sup> Paris: Salabert, 1983.

<sup>37</sup> NMGS0079-591, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 34:10–44:22.

vorhanden sind, kann der Hörer die kanonische Anlage nur zu Beginn verfolgen. Danach verflacht der Satz zu einer in sich kreisenden Fläche.

Das Tonband Nr. 521 ermöglicht es, die Genese dieser Aufnahme zu entschlüsseln. Es präsentiert uns zunächst drei zweikanaligen Aufnahmen von *Hymnos*-Klängen.<sup>38</sup> Der rechte Kanal der ersten Aufnahme beginnt bei 0:49 mit zwei Ondiolen unisono auf  $d^1$ , später wechseln sich verschiedene Oktavlagen ab.<sup>39</sup> Zwischen 2:05 und 2:16 wird das  $d^1$  mikrotonal umspielt, bis ab 2:27 zum kleinen  $d$  ein  $es^2$  hinzutritt. Beide Töne sind bis zum Ende in verschiedenen Oktavlagen und wechselnder Dynamik zu hören. – Der linke Kanal der ersten Aufnahme beginnt bei 1:04. Auch hier sind wieder zwei Ondiolen zu hören. Die erste beginnt mit einem kurzen Glissando zum  $f^1$ , bei 1:14 tritt die zweite Ondiola mit einem vierteltönig erniedrigten  $e^1$  hinzu.<sup>40</sup> Auch hier wechseln sich verschiedene Oktavlagen und Dynamiken ab, so dass mal der andere, mal der andere Ton hervortritt. Auch der schon erwähnte Pralltriller ist zu hören, allerdings nur einmal bei 2:11. Zwischen 2:20 und 2:33 steigt das  $e^1$  mikrotonal bis wenige Cent unterhalb des  $f$ , das inzwischen etwas abgesackt ist.<sup>41</sup>

Der linke Kanal setzt jeweils später ein als der rechte, doch mit verschiedenem Abstand: bei der ersten Aufnahme 15 Sekunden, bei der zweiten 18 Sekunden und bei der dritten 13 Sekunden später. Scelsi hat also die Aufnahmen dreimal gegeneinander verschoben, um ein für ihn befriedigendes Ergebnis zu erhalten. Die zweite Aufnahme (4:06–7:33) mischte er dann auf einer Spur des Tonbands Nr. 79 ab (NMGS0079-591, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 30:47–33:48). Diese Abmischung aus zweimal zwei Ondiola-Spuren stimmt aber immer noch nicht mit der endgültigen Fassung des ersten Teils überein, die sich direkt anschließt (34:10–37:37). Es fehlen die Wiederholung des auffälligen Pralltrillers sowie zahlreiche andere Klangereignisse. Diese werden aber hörbar, wenn man die Abmischung (30:47–33:48) als Kanon im Abstand von 22 Sekunden ablaufen lässt. Der Anfang des „Consequente“ setzt auch in der Partitur unüberhörbar mit einem Sforzato des zweiten und dritten Horns ein (T. 7/2).<sup>42</sup> Ein Tonband mit dieser kanonischen Montage konnte bisher nicht gefunden werden. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass Tosatti ein solches benutzen konnte, denn die Endmontage ist durch die wiederholten Kopiervorgänge sehr verwaschen. Es bleibt festzuhalten, dass der erste Teil von *Hymnos* aus 8 Schichten zusammengesetzt ist, die als Kanon von zwei mal vier Schichten verlaufen.

Nachdem der erste Teil auf dem Ton  $f$  geendet hat, beginnt der zweite (T. 57–108, 37:37–40:25) nach einem harten Schnitt auf  $e$ . Der Partitur liegt eine Aufnahme zweier Ondiolen zugrunde, die rückwärts abgespielt wird. Auf einem anderen Tonband kann man dieses Duo in der originalen Abspielrichtung hören.<sup>43</sup> Es beginnt auf einem erhöhten  $cis$  und steigt im Lauf der Zeit mikrotonal zum Schlussston  $e$  empor. Die Ondiolen verzweigen sich nur minimal, so dass mehrfach eindrucksvolle Differenztöne entstehen. In der Partitur findet man sie in den Takten 67–72, 77–80 und 102–103 wieder.

Der dritte Teil beruht auf einem doppelt so langsam abgespielten Ausschnitt aus dem ersten Teil. Der erste Takt des dritten Teils (T. 57, bei 37:37) entspricht T. 24 des ersten (bei 35:36). Die „Reprise“ beginnt jedoch früher, denn spätestens in T. 80 (bei 38:52) wird unter dem

<sup>38</sup> NMGS0521-049, Riv@9,5\_02.R-128.mp3+Riv@9,5\_02.L-128.mp3, 0:49–3:58, 4:06–7:33 und 7:41–10:55.

<sup>39</sup> Die Tonhöhen werden hier vereinfacht benannt, alle Töne klingen auf der Aufnahme rund einen Viertelton tiefer.

<sup>40</sup> Auch hier werden die Tonhöhen vereinfacht benannt. Das  $f$  ist ca. 40 Ct und das  $e$  ca. 80 Ct tiefer.

<sup>41</sup> Das  $e$  ist jetzt 20 Ct höher als normal, während das  $f$  schätzungsweise 70 Ct tiefer ist (eine genaue Messung ist wegen der Schwankung des Tons nicht möglich), die Differenz beträgt nur ungefähr 10 Ct.

<sup>42</sup> Der Abstand von 6 Takten und einem Viertel entspricht bei einem Tempo von Viertel = 66 22,7 Sekunden.

<sup>43</sup> NMGS0020-268, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 3:14–7:15.

Ondiolen-Duo des zweiten Teils sehr leise die Wiederaufnahme des ersten Teils hörbar (ab T. 12, bei 34:50). Der Differenzton gleitet dabei nahezu bruchlos in den Grundton d aus dem ersten Teil, was auch in der Partitur exakt dargestellt ist.

Man sieht also, wie Scelsi vor der Erstellung der Partitur das Klangergebnis im Rahmen seiner technischen Möglichkeiten realisierte und es dadurch kontrollieren konnte. Man kann demnach drei Phasen der Werkgenese unterscheiden:

- 1.) die Einspielung einzelner Linien,
- 2.) die Kombination der einzelnen Linien zu fluktuierenden Klangflächen in mehreren Arbeitsgängen sowie
- 3.) deren kanonische Überlagerung.

„Improvisation“ spielt hier nur noch eine sehr begrenzte Rolle, ist sie doch auf die Herstellung einzelner Grundelemente beschränkt. Das Verfahren, wie diese hier zusammengefügt werden, entspricht exakt dem Begriff von „Komposition“, wie ihn auch Scelsi verstanden, für sich selbst aber stets zurückgewiesen hat.

Ursprünglich trug die Komposition den Titel *Nomos* und wurde 1971 oder früher uraufgeführt, denn die italienische Rundfunkanstalt RAI sendete das Werk erstmalig am 17. September 1971.<sup>44</sup> Unter dem Titel *Hymnos* wurde das Stück zum ersten Mal am 12. Juli 1983 auf dem Festival d'Angers aufgeführt, es spielte das Orchestre philharmonique des Pays de la Loire unter der Leitung von Marc Soustrot.

---

<sup>44</sup> Radiocorriere, Jg. 48, Nr. 37, Turin: RAI, 1971, S. 53. Es spielte das Orchestra Sinfonica della Radio Televisione Italiana di Torino unter der Leitung von Denis Vaughan. Scelsi hat diese Rundfunkaufnahme mitgeschnitten (NMGS0255-292, Riv@19-RVRS\_03.R-56.mp3, 4:08–11:10).