

PALINDROME

© Friedrich Jaecker
17. Dezember 2024

Ein anderes technisches Verfahren finden wir zum ersten Mal im vierten Satz des *Divertimento n. 4* für Violine (1955). Auf dem Tonband¹ hört man ungefähr ab dem letzten Drittel die rückwärts laufende Aufnahme einer Ondiola. In der Notenausgabe beginnt dieser Teil auf S. 16 im zweitletzten System nach dem Doppelstrich. Die anschwellenden und dann abreißenen Töne üben tatsächlich einen gewissen Reiz aus. Auf demselben Band befindet sich auch eine Aufnahme des Abschnitts in der ursprünglichen Abspielrichtung.² Zu dem besonderen Klang tritt im zweiten Satz der *Tre pezzi* für Saxophon (1956) die formale Funktion hinzu. Ab der Mitte läuft der Satz nämlich spiegelbildlich zurück, nur die ersten drei Töne fehlen am Schluss.³ Die Symmetrie verleiht dem Satz eine gewisse Abrundung und Geschlossenheit. Solche Palindrome finden sich in Scelsis Werk immer wieder.⁴ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien sie hier aufgezählt:

Divertimento n. 4 für Violine (1955), IV
Hyxos für Altflöte in G, kleine Kuhglocke und zwei Gongs (1955), I – III
Tre pezzi für Saxophon (1956), II
Dithome für Violoncello (1957)
Quartetto n. 2 (1959), III, V
I presagi für 11 Spieler, III (1962 oder später)
Quartetto n. 3 (1963), I, IV
Chukrum für Streichorchester (1963), I, IV
Ygghur für Violoncello (1965), II
Anâgâmin für 11 bzw. 12 Streicher (1965)
Manto für Viola (1966 oder 1967), II (T. 43–68)
Il allait seul ... für Violoncello (1974)
Dharana für Violoncello und Kontrabass (1975)

Besonders umfangreich ist der Rücklauf in *Dithome*, dem zweiten Stück der *Trilogy* für Violoncello, das in Scelsis Aufnahme elf Minuten dauert.⁵ Wie in dem erwähnten Saxophonstück geht der Rücklauf auch hier nicht ganz bis zum Anfang zurück. Die ersten vier Notensysteme entfallen am Schluss der Notenfassung, vermutlich um diesen ruhiger ausklingen zu lassen. In der Aufnahme ist der Rücklauf aber komplett. Die zahlreichen verschiedenen Aufnahmen dieses Stücks zeigen, dass Scelsi viele Versuche unternommen hat, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Nicht ganz gelungen ist ihm das im dritten Satz von *I presagi*, denn dort ist eine kleine Lücke zwischen Vor- und Rücklauf geblieben.⁶

Die Palindrome im *Quartetto n. 2* sind insofern von den soeben besprochenen verschieden, als sie nicht einen ganzen Satz umfassen. Im dritten Satz sind die Abschnitte T. 1–26 und T. 52–77 spiegelsymmetrisch, der Mittelteil ist dagegen frei gestaltet. Während eine der beiden

¹ NMGS0007-01B, Riv@19.L-56.mp3, 19:07–23:36.

² Audio 1-RVRS_01.L-56.mp3, 6:30–7:50.

³ Die Aufnahme des Stücks auf NMGS0053-28B, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 10:23–11:40 bricht in der Mitte ab, der Rücklauf fehlt.

⁴ Eine Reihe von Palindromen hat schon Wolfgang Thein entdeckt und beschrieben, siehe Wolfgang Thein, Botschaft und Konstruktion. Nichtimprovisierte Elemente in der Musik Giacinto Scelsis, in: Klaus Angermann (Hg.), Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons, Hofheim: Wolke, 1992, S. 51–68.

⁵ NMGS0069-339, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:09–11:43, die Notenausgabe endet bei 11:09.

⁶ Kompletter Satz: NMGS0103-363, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 48:58–53:55; Lücke von 51:27–51:30.

Tonbandaufnahmen am Ende des Mittelteils abbricht,⁷ ist auf der anderen der Rücklauf realisiert.⁸ Bemerkenswert ist auch, dass die Aufnahme auf die doppelte Geschwindigkeit gebracht worden ist, was besonders den weiten Glissandi einen eindringlichen Klang verleiht. Im fünften Satz ist nur ein kleiner Abschnitt der Partitur rückläufig: T. 48/2–54 entspricht T. 55–61. In beiden Aufnahmen ist der Rücklauf nicht realisiert. Sie gehen vielmehr bei T. 62 weiter bis zum Schluss, die rückläufigen Takte sind in der Partitur eingeschoben.

In *Hyxos* ist die Flötenstimme des dritten Satzes der Rücklauf des ersten, die Schlagzeugteile wurden dagegen verändert. Im *Quartetto n. 3* ist der vierte Satz der modifizierte Rücklauf des ersten. In der Partitur des vierten Satzes werden die Takte 3 und 4 leicht verändert, zwischen T. 5 und 6 entfällt ein Takt, zwischen T. 57 und 58 deren zwei. In T. 85 wird der Satz durch Doppelgriffe in der Viola ergänzt, wodurch sich der charakteristische Wechsel vom B-Dur-Quartsextakkord zum Ges-Dur-Dreiklang ergibt. Auch anschließend bis T. 102 ist der Satz durch Zusatztöne angereichert. Die Takte 103–112 lassen sich nicht auf den ersten Satz zurückführen. Unter den verschiedenen Aufnahmen befindet sich eine, auf der dem ersten Satz unmittelbar dessen perfekter Rücklauf folgt.⁹ Wie man in der endgültigen Fassung¹⁰ hört, wird bei 1:02:34 (entspricht T. 85 der Partitur) ein zweites Tonband gestartet, welches die schon erwähnten Zusatzklänge enthält. Was bedeutet das alles für die „Idee“ des Stücks? Bekanntlich hat Scelsi sein Quartett mit programmatischen Überschriften in Druck gegeben. Zum vierten Satz heißt es: „... et tombe de nouveau dans le pathos mais maintenant avec un pressentiment de la libération (con tristezza)“.¹¹ Das „Zurückfallen ins Leiden“ wird durch den Rücklauf des ersten Satzes symbolisiert, die „Befreiung, Katharsis“ durch den folgenden fünften Satz. Die Idee zu dieser Anlage scheint Scelsi erst später gekommen zu sein. Es existieren nämlich drei Aufnahmen, die mit dem vierten Satz enden,¹² und nur eine mit dem abschließenden fünften Satz.¹³

Wie der dritte Satz des *Quartetto n. 2* ist auch der erste Satz von *Chukrum* dreiteilig, der dritte Teil ist der Rücklauf des ersten (T. 1–60 beziehungsweise T. 72–131).¹⁴ Der freie Mittelteil umfasst in *Chukrum* nur elf Takte (T. 61–71) und stellt eher ein Ausklingen des ersten Teils dar. Ausgehend von dem Ton *a* beginnen sich die zwei Linien in T. 16 (in der Aufnahme bei 34:08) mikrotonal zu verzweigen. Über eine prägnante Zwischenstation in T. 20/3 (bei 34:16), wo die Linien mit *b* und *c* schon eine große Sekunde voneinander entfernt sind, wandern sie bis T. 60 nach *h* und *d* zum Kleinterzabstand (bei 35:37). Tosatti raut hier jeden der beiden Töne mit einem vierteltönigen Nachbarton auf (erhöhtes *h* und erhöhtes *cis*) und bildet dadurch die „Unsauberkeit“ der Aufnahme ab. Auch die starken Gleichlaufschwankungen in T. 46–50 (35:08–35:18) hat er akribisch in die Partitur übertragen. Entspricht der Satz auch dem Typus der „wandernden Töne“, so fallen doch rhythmisch und dynamisch markante Tonwiederholungen auf (T. 31–33 und 38–39), die „grattato“ („gekratzt“) gespielt werden sollen und an ähnliche „Motive“ im zweiten der *Quattro pezzi per orchestra* erinnern (T. 18–22, 47–55 und 69–76).

⁷ NMGS0082-518, Riv@9,5_02.L-56.mp3, 24:39–26:37.

⁸ NMGS0265-464, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 7:53–11:05.

⁹ NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 39:57–44:09 beziehungsweise 44:20–48:50. Der perfekte Rücklauf befindet sich auch auf NMGS0142-592, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 1:26:01–1:30:19.

¹⁰ NMGS0215-468, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 58:59–1:03:51.

¹¹ „... und fällt von Neuem ins Leiden zurück, aber nun mit einer Vorahnung von Befreiung (mit Trauer)“.

¹² NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 29:38–48:50, NMGS0142-592, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 47:43–1:30:19 und NMGS0213-199, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 47:39–1:03:50.

¹³ NMGS0215-468, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 48:30–1:07:29.

¹⁴ NMGS0215-468, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 33:34–38:06.

Das Verhältnis von erstem und viertem Satz ähnelt dem *Quartetto n. 3*, denn sie sind Varianten voneinander. Der vierte Satz von *Chukrum* ist kürzer als der erste, weil der erste und letzte Takt sowie der Mittelteil entfallen.¹⁵ Dadurch ist der vierte Satz vollkommen rückläufig, die Symmetrieachse liegt in der Mitte von T. 59 (bei 46:15). Gegenüber dem ersten Satz ist der vierte zu Beginn durch eine weitere Schicht angereichert, denn in T. 2–9 tritt ein *h* als neuer Ton hinzu. Auch in T. 20 (bei 44:52) macht sich diese Schicht bemerkbar, indem ein erniedrigtes *h* in der eingestrichenen Oktave einsetzt. Auch die dynamische Aussteuerung wurde verändert: In T. 19/3 beginnen die Celli und der Kontrabass den Ton *b* *pianissimo*, im ersten Satz dagegen quasi *forte*. Erst ab T. 28 (bei 45:09) des vierten Satzes ist in der Aufnahme kein Unterschied mehr zum ersten Satz hörbar, wenn man einmal von der verwaschenen Tonqualität absieht, die durch mehrfache Kopiervorgänge bedingt sein dürfte. In der Partitur gibt es dennoch zahlreiche Änderungen in der Instrumentierung.

Die Symmetrieachse des vierten Satzes (bei 46:15) ist auf der Aufnahme nicht wahrnehmbar. Das Gleiche ist in *Anâgâmin* der Fall.¹⁶ Der Anfang ist in der Aufnahme abgeschnitten, sie läuft am Ende nach dem entsprechenden Zeitpunkt (bei 6:11) noch vierundzwanzig Sekunden lang weiter. In der Partitur erscheint auch der Anfang vollständig, die neunundneunzig Takte haben ihre Symmetrieachse genau in der Mitte von T. 50. Das einzige Stück, das vollständig und notengetreu rückläufig ist, scheint der zweite Satz von *Ygghur* zu sein, wenn man von dem angefügten Schlusstakt einmal absieht.

Eine Besonderheit bildet der Rücklauf im zweiten Satz von *Manto*,¹⁷ weil die Symmetrieachse nicht in der Mitte liegt. Die Takte 43–55 werden in den Takten 56–58 notengetreu gespiegelt, zwei zusätzliche Takte am Schluss bilden den Ausklang. Man könnte dabei an die Wiederholung von Taktgruppen zum Zwecke der Schlussbildung in der klassischen Musik denken. Jedenfalls wiederholt sich auf diese Weise der dynamische Höhepunkt von T. 49 noch einmal in T. 62, um dann Schritt für Schritt in das *Morendo* des Schlusstons geführt zu werden.

Nur bis zur Symmetrieachse zu hören ist *Il allait seul ...*, das erste der beiden *Voyages*.¹⁸ In der Notenfassung wird die Spiegelung der T. 19 und T. 7–9 ausgelassen. Der Schluss wird beruhigt, indem die Pause in T. 3 durch den ausgehaltenen Ton ersetzt und ein Schlusstakt angefügt wird. In *Dharana* ist der Rücklauf in der Tonbandaufnahme realisiert.¹⁹ Wie in *Anâgâmin* und im vierten Satz von *Chukrum* ist die Symmetrieachse von *Dharana* nicht zu hören, Scelsi hat in diesen Werken seine Technik perfektioniert. Ähnlich wie in *Il allait seul* sind in der Partitur in der Spiegelung die Takte 41–58 ausgelassen.

Die Improvisationen Scelsis sind meistens kurz und gehen selten über drei bis vier Minuten hinaus. Der Entwicklung seines Werks ist jedoch die Tendenz nach größer dimensionierten Kompositionen abzulesen. So kommt *Anâgâmin* immerhin auf eine Dauer von sechseinhalb und *Dharana* auf über acht Minuten. Auf eine andere Konsequenz der Palindrome, die formale Abrundung der Sätze, wurde schon hingewiesen. Diese Abrundung wird noch einmal gesteigert durch die weitgehende Übereinstimmung der Ecksätze, die *Chukrum* einen zyklischen Charakter verleihen. Der Titel *Chukrum*, englisch ausgesprochen „Chakram“ – ein

¹⁵ NMGS0215-468, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 44:17–48:15.

¹⁶ NMGS0047-642, Riv@9,5_01.L-56_stretched_to_19.MP3, 0:06–6:35; Symmetrieachse bei 3:10.

¹⁷ NMGS0266-089, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:05–3:29.

¹⁸ NMGS0006-217, Riv@19-56.mp3, 10:37–14:28.

¹⁹ NMGS0031-502, Riv@19_01.L-56.mp3, 0:13–8:27; Symmetrieachse bei 4:21.

indischer Wurfring, der, scharf geschliffen, als Waffe diente)²⁰ – bringt die kreisförmige Anlage der Musik zum Ausdruck. Ob Scelsi durch Palindrome einen bestimmten Inhalt musikalisch abbilden wollte, ist ungewiss, denn er hat sich nicht direkt dazu geäußert. Es dürfte aber nicht allzu weit hergeholt sein, sie mit Scelsis Konzept des Klangs in Verbindung zu bringen: „Der Klang ist sphärisch, er ist rund [...].“²¹ „Der Klang ist die erste Bewegung des Unbewegten“,²² er ist „sowohl Schöpfer als auch Vernichter.“²³ Auch im Buddhismus spricht man vom „Rad der Inkarnationen“, in der Theosophie von den kosmischen „Runden“ des Entstehens und des Vergehens. Was wäre hierfür ein treffenderes Bild als eine in seinen Ursprung zurückkehrende Musik?

²⁰ Siehe E. C. Ravenshaw, *The Avatars of Vishnoo. An abstract Translation from Pudma Pooran*, in: *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, Band 11, Calcutta: Bishop's College Press, 1842, S. 1115.

²¹ *Die Magie des Klangs*, Bd. 2, S. 685.

²² *Die Magie des Klangs*, Bd. 1, S. 16–17.

²³ *Die Magie des Klangs*, Bd. 2, S. 707.