

## BEARBEITUNGEN

© Friedrich Jaecker  
18. Dezember 2024

Schon in Scelsis Frühwerk gibt es verschiedene Instrumentierungen der gleichen Komposition. Allein von *Rotativa* (1929) existieren fünf Fassungen in verschiedenen Besetzungen vom Klavier solo bis zum großen Orchester. Die Bearbeitungen der Werke ab den Fünfzigerjahren, die auf Tonbandaufnahmen beruhen, sind aber nicht nur weit zahlreicher. Einige von ihnen sind in ihrer Detailstruktur auch so stark elaboriert, dass sich substantielle Änderungen ergeben.

Verhältnismäßig gering sind die Unterschiede zwischen drei Sätzen des *Divertimento n. 4* für Violine und des unveröffentlichten Werks *Ixion* für Klarinette.<sup>1</sup> Es versteht sich von selbst, dass Doppelgriffe, Fingerpizzicati und andere spezifische Spieltechniken der Violine in den Klarinettennoten fehlen. Kleine Unterschiede gibt es auch in Rhythmik, Tempo, Spielanweisungen und Dynamik. Bemerkenswert ist, dass sämtliche Sätze beider Werke gegenüber den Tonbandaufnahmen transponiert sind.<sup>2</sup> Die folgende Übersicht zeigt die Anfangstöne der Aufnahmen und der Partiturfassungen:

Tonband	<i>Ixion</i>		<i>Divertimento n. 4</i>	
<i>b</i>	I	<i>g</i>	I	<i>g</i>
<i>c</i>	II	<i>ges</i>	–	
<i>h</i>	III	<i>des</i> <sup>1</sup>	II	<i>d</i> <sup>1</sup>
<i>fis</i>	IV	<i>a</i>	III	<i>a</i>
<i>e</i> <sup>3</sup>	V	<i>cis</i> <sup>3</sup>	IV	<i>cis</i> <sup>3</sup>

Der Grund für die Transposition des dritten Satzes des *Divertimento n. 4* um eine kleine Terz nach oben ist durch den Umfang der Violine gegeben: Der tiefste Ton der Bandaufnahme ist ein *e*, er wäre auf der Violine nicht mehr spielbar. Auch die Transposition des ersten Satzes um eine kleine Terz nach unten könnte durch die Idiomatik des Instruments motiviert sein: Er beginnt und endet auf der leeren G-Saite. Daraus könnte man schließen, dass die Aufnahme zunächst für Violine transkribiert und danach für Klarinette bearbeitet wurde, denn das Klarinettenwerk steht ebenfalls auf *g*. Die Datierung gibt darüber keine Auskunft: Das *Divertimento* ist uneinheitlich auf 1955 oder 1956 datiert, für *Ixion* fehlt eine Entstehungszeit ganz.

Nur ein Satzpaar ist unterschiedlich transponiert: Der dritte Satz von *Ixion* steht einen halben Ton tiefer als der zweite Satz des *Divertimento n. 4*. Auch hier leuchtet die Transposition des Violinwerks ein, denn so fallen die melodischen Achsentöne auf die D- und A-Saite und zahlreiche Doppelgriffe werden vereinfacht. In diesem Fall scheint nicht die Violinfassung die ursprüngliche zu sein, denn eine Abwärtstransposition um einen halben Ton würde für die Klarinette keinen Vorteil bieten. Für *Ixion* als erste Fassung spricht außerdem, dass man beim Gebrauch einer B-Klarinette auf die originale Tonhöhe der Bandaufnahme kommen würde.

---

<sup>1</sup> GS.1.III.1.52.

<sup>2</sup> Von *Ixion* gibt es zwei Aufnahmen aller fünf Sätze: NMGS0143-637, Riv@19\_02.R-56.mp3, 0:11–17:57 und NMGS0157-448, Riv@9,5\_01.L-56\_stretched\_to\_19.MP3, 27:08–47:49. Den vierten Satz von *Ixion* bzw. dritten Satz des *Divertimento n. 4* findet man auf NMGS0084-23B, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 8:19–11:23.

Eine interessante Beobachtung kann man auch im fünften Satz von *Ixion* beziehungsweise im vierten des *Divertimento n. 4* machen. In beiden Fassungen wurde der erste Teil des Stücks um eine kleine Terz nach unten transponiert, während der zweite Teil, eine rückläufige Aufnahme, der Bandaufnahme entspricht. Andernfalls würde der Umfang der Violine nach unten überschritten. Es handelt sich anscheinend um Scelsis ersten Versuch mit einer rückwärts laufenden Tonbandaufnahme, hier aber noch nicht in der Form eines Palindroms.

Tonhöhe und Geschwindigkeit von Kopien derselben Aufnahme können voneinander abweichen. Auch geringe Geschwindigkeitsunterschiede der Tonbandgeräte können sich so summieren, dass es bei mehrfachen Kopiervorgängen zu Abweichungen von bis zu einem Halbton oder mehr kommen kann. Im Fall des ersten Satzes von *Ixion* beziehungsweise des *Divertimento n. 4* ist die Abweichung aber so groß, dass sie einen anderen Grund haben dürfte. Eine der fünf Bandkopien beginnt nicht mit dem Ton *b*, sondern eine Quinte tiefer auf *es*.<sup>3</sup> Dem Knistern und Knacken kann man entnehmen, dass es sich um die Überspielung einer Schallplatte handelt. Wenn die Schallplattenaufnahme mit 33 1/3 Umdrehungen pro Minute aufgenommen, aber mit 45 U/min wiedergegeben wird, ist sie um den Faktor 1,35 schneller und klingt ungefähr eine Quarte höher. Nimmt man das mit einer Geschwindigkeit von 19 cm/sec auf Tonband auf und spielt es mit 9,5 cm/sec ab, klingt die Aufnahme eine Oktave tiefer und man gelangt so ungefähr zur Unterquinte der ursprünglichen Tonhöhe. Die Aufnahme bricht nach der ersten Partiturseite ab, was dafür spricht, dass die Transposition und Tempoverringerung nicht gezielt, sondern irrtümlich erfolgt ist.

Der vierte Satz von *Ixion* ist unverändert auch Bestandteil des viersätzigen Werks *Ixor* für Klarinette.<sup>4</sup> Der erste Satz ist eine Variante des vierten für Bassklarinette. Er liegt um eine kleine Terz tiefer und ist in zahlreichen Details verändert. Von den vier Sätzen ist nur der zweite veröffentlicht, und zwar unter dem Titel *Ixor* für Klarinette in B oder andere Holzblasinstrumente. Auch von dem viersätzigen Flötenwerk *Tetrakys* wurde ja nur der zweite Satz unter dem Titel *Pwyll* veröffentlicht. Der Einzelsatz *Ixor* erschien 1984 bei Salabert und ist im Verlagskatalog auf 1956 datiert.

*Ixor*

I (Bassklarinette)	Variante von IV
II	veröffentlicht als Einzelsatz <i>Ixor</i> (Salabert 1984)
III	unveröffentlicht
IV	IV von <i>Ixion</i>

Folgt man den hergebrachten Datierungen, so sind sämtliche Solowerke für Bläser innerhalb der drei Jahre von 1954 bis 1956 entstanden. Eine beträchtliche Anzahl dieser Stücke wurde in den Jahren 1960 bis 1962 für eine Solostimme bearbeitet.

*Hô* für Mezzosopran (1960)

<i>Quattro pezzi</i> für Trompete, IV (1956)	I
<i>Quattro pezzi</i> für Trompete, II (1956)	II
<i>Quattro pezzi</i> für Horn in F, II (1956)	III
<i>Quattro pezzi</i> für Trompete, IV (1956)	IV
<i>Tre pezzi</i> für Saxophon, III (1956)	V

<sup>3</sup> NMGS0077-32B, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 17:59–19:14.

<sup>4</sup> GS.1.III.1.53, 1.54, 1.55 und 1.56.

*Wo-Ma* für Bass (1960)

<i>Three Pieces</i> für Posaune, I (1956)	II
<i>Tre pezzi</i> für Saxophon, II (1956)	III
<i>Three Pieces</i> für Posaune, III (1956)	IV

*Taiagarù* für Sopran (1962)

<i>Quattro pezzi</i> für Horn in F, I (1956)	II
<i>Three Pieces</i> für Posaune, II (1956)	III
<i>Quattro pezzi</i> für Horn in F, III (1956)	IV
<i>Tre studi</i> für Klarinette in Es, III (1954)	V

Anlass für die Komposition von *Hô* war ein Hauskonzert von Michiko Hirayama im November 1958 in Rom mit traditionellen japanischen Gesängen, die nicht auf einem temperierten Tonsystem beruhen. Frau Hirayama erzählt, Scelsi sei nach dem Konzert auf sie zugekommen und habe gesagt:

„Auch ich komponiere mikrotonal. Wären Sie an meinen Kompositionen interessiert?“ Ich kannte ihn nicht, und diplomatisch sagte ich „Ja“. [...] Eine Woche oder ein paar Wochen später – ich erinnere mich nicht – erreichte mich durch seinen Fahrer eine Partitur von *Hô*. [...] *Hô* hat er in Eile gemacht, eine Sammlung von fünf Stücken für Solostimme, ursprünglich für Trompete, Posaune oder Horn solo und transkribiert für Gesang.<sup>5</sup>

Scelsi schildert die Begegnung mit Michiko Hirayama etwas anders:

Als ich sie kennenlernte, spürte ich, welche Qualität ihre Stimme hatte: eine östliche Stimme, die mich vielleicht gerade deshalb besonders ansprach. Ich fragte sie, ob sie Vierteltöne singen könne, und sie bejahte. Es sei aber möglich, dass sie über Puccini etwas in Vergessenheit geraten seien ... Kurz und gut, wir arbeiteten einen ganzen Winter lang zusammen und auch den nächsten, und ich schrieb für sie viele Gesangsstücke [...].<sup>6</sup>

Die Schilderungen Hirayamas und Scelsis stimmen darin überein, dass „Mikrotonalität“ beziehungsweise „Vierteltöne“ eine wichtige Rolle spielen. In den Noten des vierten Satzes der *Quattro pezzi* für Trompete wird jeweils ein Ton vierteltönig erhöht beziehungsweise erniedrigt (in der sechsten beziehungsweise siebten Zeile). In der Tonbandeinspielung klingt der erste dieser beiden Töne (ein eingestrichenes *f*) sehr scharf, der zweite (ein zweigestrichenes *f*) aber tatsächlich zu tief.<sup>7</sup> Diese Abweichung – ein „unsauberer“ Ton – ist den elektroakustischen Eigenschaften der Ondiola geschuldet, sie kann keinesfalls auf irgendein Konzept von Mikrotonalität zurückgeführt werden. Scelsi ist in diesem Satz auf seinem Weg zum Eintonstück weit vorangekommen, ein gezielter Einsatz mikrotonaler Tonveränderungen ist aber noch in weiter Ferne. In den Noten des ersten Satzes von *Hô* findet man außer den zwei Vierteltönen des Trompetenstücks acht weitere. Dabei wird ebenfalls das hohe *f* erniedrigt und das tiefe erhöht – mit einer Ausnahme in der dritten Zeile (vierteltönig erniedrigtes eingestrichenes *f*). Es wird deutlich, dass Scelsi dem Impuls in Richtung mikrotonaler Musik folgt, ohne ihn bisher auf der Ondiola gezielt realisiert zu haben. Das erfolgte erst in den Werken, die nach der Begegnung mit Michiko Hirayama entstanden, etwa den *Canti sacri* oder dem Streichtrio. Die nachträgliche Einfügung vierteltöniger

<sup>5</sup> Aus einem bisher unveröffentlichten Interview mit dem Verfasser, das am 16.9.2003 in Rom stattfand.

<sup>6</sup> Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 303.

<sup>7</sup> NMGS0073-614, Riv@19\_01.L-56.mp3, 5:19–7:07.

Abweichungen wird im zweiten Satz von *Hô* noch deutlicher. Hier werden sechzehn Töne erhöht oder erniedrigt, während es im zweiten Satz der *Quattro pezzi* für Trompete nur ein einziger ist. Überdies sehen die Vierteltonangaben in den Trompetenstücken so aus, als habe Tosatti sie erst nachträglich in die Noten geschrieben. Möglicherweise fehlten sie zunächst ganz.

Die Notentexte der Bläser- und Gesangsfassungen stimmen ansonsten weitgehend überein. Es wurden lediglich einige zusätzliche „Takt“-striche und Atempausen bzw. -zäsuren eingefügt. Zweiunddreißigstel-Repetitionen und ausnotierte Triller wurden durch das weite Vibrato der Stimme ersetzt und einige Glissandi hinzugefügt. Neu hingegen sind die Phoneme der Gesangsstimme, Vokale und Konsonanten ohne erkennbaren semantischen Zusammenhang. Die Vokale, aber auch Nasale wie „m“ oder Seitenlaute wie „l“ werden wie eine Instrumentalfarbe verwendet, vorwiegend um länger liegende Töne umzufärben. Verschlusslaute wie „t“ oder „d“ findet man naturgemäß bei kurzen Tönen. Durch die Art der Lautung wird die gesungene Linie artikuliert und plastiziert. Den Europäer mag das exotisch anmuten. Möglicherweise ist auch diese „phonetische Sprache“, die ein weiteres „Markenzeichen“ von Scelsis Musik werden sollte, durch Michiko Hirayamas japanischen Gesang angeregt. Ob darüber hinaus eine Beziehung zu altindischen oder tibetischen Gesangspraktiken besteht, die mit den Phonemen symbolische Bedeutungen verbinden, ist nicht belegt.<sup>8</sup>

In der Archivmappe zu *TKRDG* für sechs Männerstimmen, verstärkte Gitarre und Schlagzeug befindet sich ein Blatt, auf das mit blauem Kugelschreiber in großen Druckbuchstaben Phoneme aus dem zweiten Satz von *CKCKC* für Stimme und Mandoline geschrieben sind.<sup>9</sup> In der Mappe befindet sich außerdem das von Tosatti mit Bleistift geschriebene Notenmanuskript dieses Satzes, in das, in der gleichen Schrift wie auf dem Blatt und ebenfalls mit blauem Kugelschreiber, die Phoneme eingetragen sind. Scelsi scheint also in diesem Fall die Laute eigenhändig in die Partitur eingetragen zu haben. Ob das auch für andere oder gar alle Vokalwerke gilt, lässt sich bei der gegenwärtigen Quellenlage nicht sagen.

### ***Manto per quattro und Manto, I***

Ein weiteres Werkpaar, das auf dieselbe Tonbandaufnahme zurückgeht, ist der erste Satz von *Manto* für Viola und *Manto per quattro* für Sopran, Flöte, Posaune und Violoncello.<sup>10</sup> Scelsi hat *Manto per quattro* auf 1974 datiert, *Manto* für Viola dagegen auf 1957, an anderer Stelle auf 1966 beziehungsweise 1967. Diese Datierung ist nur teilweise nachvollziehbar. Die Violafassung bestand ursprünglich nur aus den ersten beiden Sätzen,<sup>11</sup> während der dritte Satz mit Gesangsstimme von Riccardo Filippini geschrieben wurde.<sup>12</sup> Die ersten beiden Sätze sind auf bis zu vier Systemen notiert, so dass genau dargestellt werden kann, welcher Ton auf welcher Saite gespielt werden soll. Diese notationstechnische Errungenschaft, die eine überaus große Differenzierung des Streicherklangs ermöglicht, findet man zum ersten Mal in

---

<sup>8</sup> Vgl. Michel Rigoni, Türen zum kosmischen Wissen. Die Chormusik von Giacinto Scelsi, in: MusikTexte, Heft 81/82, Köln, Dezember 1999, S. 95–99. Erstabdruck in italienischer Sprache unter dem Titel *La musica corale di Giacinto Scelsi* in: Pierre Albert Castanet und Nicola Cisternino (Hg.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia: Lunaeditore, 1993, S. 170–183.

<sup>9</sup> GS.1.III.1.160.1.

<sup>10</sup> NMGS0131-91, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 0:44–5:32 (Vor-Fassung), NMGS0266-089, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 3:45–8:02.

<sup>11</sup> Das Notenexemplar im Scelsi-Archiv (GS.1.III.1.71.1) trägt die Angabe „© Copyright by Giacinto Scelsi – Roma 1967“.

<sup>12</sup> GS.1.III.1.71.2.

*Xnoybis* für Violine solo aus dem Jahr 1964. Die Faktur der ersten beiden Sätze von *Manto* ist aber sehr verschieden. Im ersten Satz ist eine Stimme melodisch gestikulierend gestaltet, während die andere überwiegend einen bordunartigen Grundton aushält. Der zweite Satz besteht dagegen aus zwei benachbarten Tönen mit minimalen mikrotonalen, dynamischen und klangfarblichen Veränderungen, wie man sie auch in *Xnoybis* findet. Es liegt also die Vermutung nahe, dass die Tonbandaufnahme von *Manto per quattro* beziehungsweise dem ersten Satz von *Manto* 1957 entstanden ist, die Notenfassung der zweisätzigen Bratschenversion 1966 bis 1967 und der dritte Satz 1974.

Für die These, dass *Manto per quattro* das Original und der erste Satz von *Manto* die Bearbeitung ist, spricht auch, dass im Quartett die originale Tonhöhe der Aufnahme beibehalten wurde, während sie im Solostück um eine kleine Terz nach unten transponiert wurde. Dadurch wird es möglich, den Bordunton auf der zweiten und auf der auf *d* heraufgestimmten vierten Saite zu spielen. Die Ausdehnung des Borduntons entspricht ebenfalls der Partitur von *Manto per quattro*. Er wird vom Anfang bis zu T. 15 ununterbrochen ausgehalten. Erst danach werden die Lücken allmählich größer, bis das *f* ab T. 28 über das um einen Viertelton erhöhte *f* zum *ges* gleitet. In T. 36 beginnt das *ges* wieder zum *f* abzusinken und zwischen den umgebenden Vierteltonen zu pendeln. Ab T. 44 verschwindet der Bordunton und ist erst wieder von T. 49 an bis zum Schluss fast ununterbrochen zu hören. Auf diese Weise entsteht ein ausgedehnter Anfangsteil, der mit dem Schlussteil korrespondiert und einen Mittelteil einrahmt. Der erste Teil von *Manto* für Viola geht mit dem Bordunton sparsamer um. Er wird von Zeit zu Zeit kurz angedeutet, aber nicht breit ausgespielt (am längsten in T. 7–8 mit fünf Vierteln). Zwar erlauben auch der Farbwechsel der drei unteren Saiten und differenzierte Spieltechniken wie Flageolett, Fingerpizzicato, Spiel am Steg bzw. auf dem Griffbrett und „gekratzten“ Tönen, den Bordunton eine gewisse Zeit auszuhalten, ohne dass dieser spannungslos wird, doch ist die Farbpalette in *Manto per quattro* naturgemäß reichhaltiger, zumal auch die gesungenen Phoneme als Klangfarbe eingesetzt werden. Den beschränkteren instrumentalen Möglichkeiten der Viola ist auch geschuldet, dass die mikrotonale Veränderung des Borduntons ab T. 28 nur auf der dritten Saite mitvollzogen wird (T. 30), während es auf der vierten beim *d* der leeren Saite oder *d*<sup>l</sup> als Flageolett bleibt (T. 28–41).

Die Hauptstimme liegt in *Manto per quattro* weitgehend im Sopran, in einigen Zwischenspielen wechselt sie zur Flöte oder dem Cello, seltener zur Posaune. So wird die Gesangsstimme in meist größere zusammenhängende Phrasen gegliedert und das Stück gewinnt ein klares formales Relief. Dadurch wirkt das Quartett kompositorisch durchgearbeiteter als die Solofassung. Diese kann man dagegen als instrumentaltechnische und notationsmäßige Herausforderung verstehen: Wie kann ein Instrument allein möglichst viel von dem realisieren, was die Tonbandaufnahme vorgibt, und wie kann das notiert werden?

Unter Scelsis Tonbandaufnahmen befindet sich auch eine frühere Fassung von *Manto per quattro* bzw. dem ersten Satz von *Manto* (NMGS0131-91, Riv@9,5\_01.L-56.mp3), aus der in der endgültigen Fassung die folgenden Teile herausgeschnitten worden sind:

Frühere Fassung	Endgültige Fassung	Partitur <i>Manto per quattro</i>
0:35–0:44	3:36–3:45	Vor dem Beginn der Notenfassung
2:14–2:18	5:15	T. 34/2
2:50–2:53	5:48	T. 41/3
2:58–3:11	5:52	T.44/1

3:52–3:56	6:35	T. 60/1
4:19–4:25	6:58	T. 67/4
5:00–5:03	7:33	T. 79/2
5:32–7:40	8:02–10:01	Nach dem Ende der Notenfassung

Die Schnitte sind in der endgültigen Fassung (NMGS0266-089, Riv@9,5\_01.L-56.mp3) kaum zu hören. Scelsi muss damals schon eine große Fertigkeit im „Schneiden“ erlangt haben oder ein geschickter Assistent hat ihm geholfen. Noch ein weiterer Teil, den man in der endgültigen Tonbandaufnahme hört, wurde in der Partitur eliminiert. In T. 37 der Partitur spielt die Posaune nach der Zählzeit 2<sup>+</sup> ein erhöhtes e<sup>1</sup>. Dieses gibt es in der Aufnahme zwei Mal, nämlich bei 5:26 und 5:35. Die neun Sekunden lange Strecke dazwischen wurde nicht transkribiert. Ebenfalls keinen Eingang in die Partitur hat ein Pralltriller gefunden, den man zwischen 7:45 und 7:48 hört. In T. 82 hält die Flöte das erniedrigte g<sup>2</sup> jedoch einfach aus. Die Übereinstimmung mit der Partitur endet bei 7:55 (T. 85/2), die Töne klingen dort im Gegensatz zur Aufnahme aus.

Die Violafassung entspricht im Großen und Ganzen der Quartettpartitur, im Detail wurde aber eine Reihe weiterer Kürzungen vorgenommen:

Von T. 30/4<sup>+</sup> bis zum Ende von T. 32 entfällt das zweigestrichene Oktavregister, T. 36/1 fällt weg;  
in T. 47/2<sup>+</sup> ist ein Achtel eingefügt;  
die ersten beiden Viertel in T. 52 der Quartettfassung entfallen, die dritte Zählzeit wird in der Violafassung dem nächsten Takt zugeschlagen, wodurch sich von dieser Stelle an die Taktzählung der beiden Fassungen verschiebt;  
T. 73/4 der Quartettfassung entfällt, T. 74/1 wird als T. 72/4 in die Violafassung verschoben;  
am Anfang von T. 75 der Quartettfassung entfällt ein Viertel;  
T. 79 entfällt ganz und  
T. 87 ebenfalls.

Diese Kürzungen sprechen ebenfalls dafür, dass der erste Satz von *Manto* für Viola eine Bearbeitung von *Manto per quattro* ist.

#### ***Quartetto n. 4 und Natura Renovatur***

Eine ähnliche Instrumentenbehandlung und Notation wie in *Xnoybis* und der Violafassung von *Manto* findet man in dem 1964 entstandenen *Quartetto n. 4*. Auch hier ist für jede Saite ein Notensystem vorgesehen, die Mikrotöne sind auf die gleiche Weise notiert, und alle Instrumente werden auch skordiert. Während aber in *Manto* nur die tiefste Saite umgestimmt wird, sind es im Quartett bis zu drei Saiten pro Instrument. Dabei gibt es so extreme Skordaturen wie das Hochstimmen der D- bzw. A-Saite um eine Quarte in den beiden Violinen (in der Praxis wird man die 3. Saite durch eine A-Saite und die 2. Durch eine E-Saite ersetzen und beide um einen Ganzton herabstimmen). Es ermöglicht das Spiel bestimmter Töne auf leeren Saiten und als Naturflageolett, verändert aber auch den Streicherklang erheblich. Das 4. Streichquartett gilt zu Recht als das kammermusikalische Hauptwerk Scelsis, zeigt sich hier doch am deutlichsten ein radikal neues musikalisches Konzept: Höchste spieltechnische Differenzierung des Klangs, Bildung von Klangbändern durch Anlagerung mikrotonaler Nachbartöne, „Klangwanderung“ statt melodischer Verknüpfung distinkter Tonhöhen, Verzweigung und Zusammenlaufen der wandernden Klangbänder.

Die 1967 entstandene Bearbeitung des 4. Streichquartetts für elf Streicher nannte Scelsi *Natura Renovatur*. Der Titel geht auf die alchemistisch-rosenkreuzerische Formel „Igne Natura Renovatur Integra“ zurück, zu Deutsch etwa: „Durch das Feuer wird die Natur erneuert und wieder unversehrt“. Das auf 1967 datierte Werk ist Scelsis drittes Stück für eine kleine Streicherbesetzung nach *Anâgâmin* (1965) für zwölf bzw. elf<sup>13</sup> und *Ohoi* (1966) für sechzehn Streicher und wurde am 9. September 1969 in Venedig uraufgeführt. Es spielten I Solisti Veneti unter der Leitung von Claudio Scimone.

In *Natura Renovatur* ist jedes Instrument auf nur einem System notiert, an der hochentwickelten Spieltechnik selbst ändert sich aber nichts. Skordiert wird nur ein einziges Mal: Die 3. Violine I beginnt ihren Part mit einer auf *f* herabgestimmten G-Saite und muss diese nach dem T. 12 sogleich wieder auf *g* zurückstimmen. Dadurch wird ein (versehentlich?) als Flageolett notiertes *c*<sup>2</sup> ermöglicht. Insgesamt klingt *Natura Renovatur* fülliger und weicher als die Quartettfassung. Der orchestrale Klangcharakter ist einerseits eine natürliche Folge der sieben zusätzlichen Instrumente, andererseits durch den Verzicht auf Skordaturen bedingt.

Obwohl die Möglichkeiten, die der vergrößerte Instrumentalapparat bietet, an vielen Stellen für neue Lösungen genutzt werden, hält sich *Natura Renovatur* weitgehend an die Quartettvorlage. Mehr als die zahlreichen geänderten Details (zum Beispiel bei der Takteinteilung) ist die Neugestaltung der Coda von Interesse. Diese ist ein vom Vorhergehenden deutlich abgegrenzter Abschnitt und fällt somit in einem Stück, das ansonsten eine kontinuierliche Klangbewegung darstellt, besonders auf. Das 4. Streichquartett läuft zunächst in den Vierklang *b – e – fis – a* mit angelagerten mikrotonalen Nachbartönen aus (T. 225/3–227/1, siehe das folgende Notenbeispiel). Das schillernd Ungefähre dieses Klangs wird durch Tremolo, Triller und weites Vibrato noch verstärkt. Darauf (ab T. 227/2) folgt ein Texturklang, der aus einem C-Dur-Dreiklang (bzw. einem Quintsextakkord über *c*) und einem H-Dur-Septakkord gemischt ist. Die kunstvoll gesetzten und instrumentierten Flageolett-Tremoli laufen in eine ruhigen Schlussterz mit oktavversetzten chromatischen Nachbartönen aus (ab T. 229/3).

---

<sup>13</sup> *Anâgâmin* ist in der Fassung für elf Streicher im Druck erschienen. Daneben gibt es eine weitere Fassung für zwölf Streicher (GS.1.III.1.7.1). *Anâgâmin* wurde von einem Streicherensemble uraufgeführt, in dem auch die Mitglieder des Quartetto di Nuova Musica spielten, das das 4. Streichquartett uraufgeführt hatte. Der Geiger Franco Sciannameo berichtet, dass Piero Guarino, der Leiter des Ensembles, Scelsi darum bat, ein Stück für elf Solostreicher zu schreiben, und dass die ersten Proben schon einen Monat später begannen (Franco Sciannameo, A personal memoir: Remembering Scelsi, in: *The Musical Times*, Bd. 142, Nr. 1875, Sommer 2001, S. 22–26). Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die ursprüngliche Fassung für zwölf Streicher schon vorlag und Scelsi sie umschreiben ließ, um die Aufführungsmöglichkeit zu nutzen.

T. 225/3–227/1                      T. 227/2–229/2                      T. 229/3–231

Quartetto No. 4

T. 226/3                      T. 228–230                      T. 231

Natura Renovatur

a-Moll                      E-Dur-7                      c-Moll

H-Dur-7                      C-Dur/  
C-5/6-                      E-Dur  
D-Dur                      E-Dur  
E-Moll  
D-Dur

chromatische  
Nachbartöne

In *Natura Renovatur* gibt es die gleichen drei Stationen wie im 4. Streichquartett: das Auslaufen, den Texturklang und den ruhigen Schlussklang. Zwischen dem Auslaufen und dem Texturklang ist ein kurzer Übergang komponiert (T. 226/4–227), der im Quartett nicht vorhanden ist. Bemerkenswert ist aber der Unterschied im Aufbau der Klänge. Statt des diffus schillernden Klangs, in den das 4. Streichquartett zunächst ausläuft, hören wir in *Natura Renovatur* einen nur wenig getrübbten a-Moll-Dreiklang. Auch die Texturklänge unterscheiden sich stark voneinander. Zwar sind sie in beiden Fassungen hauptsächlich aus Dur-Dreiklängen zusammengesetzt, doch diese sind völlig voneinander verschieden. Der Schlussklang schließlich unterscheidet sich in *Natura Renovatur* nur wenig von dem Texturklang, während er im 4. Streichquartett stark ausgedünnt wird und nur aus einer großen Terz *as – c* mit ihren inneren chromatischen Nachbartönen *a* und *h* besteht: ein deutlich schärferer und karger Klang als der dreiklangsgesättigte Schlussakkord von *Natura Renovatur*. Man mag durchaus beide Fassungen als stringent empfinden, sie setzen beide eine klangliche Idee – einen sphärisch-ungreifbaren Klang in hoher Lage – auf ganz verschiedene Weise um. Allem Anschein nach sind sie „komponiert“ und nicht „transkribiert“. Wie schon erwähnt wurde, berichtet Massimo Coen, der Primarius des Quartetto di Nuova Musica, dass Scelsi Probleme gehabt habe, den Schluss des Quartetts zu gestalten (vgl. S. 48). Er, Coen, habe daraufhin den Schluss geschrieben. Auf welcher Grundlage er dabei vorging, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Eine Tonbandvorlage der Coda wurde bisher nicht gefunden, möglicherweise existiert eine solche gar nicht.

### ***Ko-Tha, II* und *TKRDG, II***

Auf der Rückseite der Schachtel zum Tonband NMGS0022-223 findet man die folgende Aufschrift von Scelsis Hand:

Scelsi  
Four pieces  
for  
Solo Guitar  
(amplified with micro)



© Copyright

Auf dem Band hört man vier Improvisationen auf der Gitarre, die „wie ein Schlaginstrument behandelt“ wird („traitée comme un instrument de percussion“ heißt es im Untertitel der Druckausgabe). Seine zahlreichen Gitarrenimprovisationen hat Scelsi auf diesem und anderen Tonbändern zu drei- oder viersätzigen Zyklen zu gruppieren versucht (die Bezeichnungen der einzelnen Sätze beziehen sich auf die endgültige Anordnung):

NMGS0158-493 „3 brani per chitarra“	NMGS0022-223 „Four pieces for Solo Guitar“	NMGS0156-094 [„Ko-Tha“] <sup>14</sup>
<i>Ko-Tha</i> , I	<i>TKRDG</i> , III	<i>TKRDG</i> , I
<i>Ko-Tha</i> , II / <i>TKRDG</i> , II	<i>TKRDG</i> , I	<i>Ko-Tha</i> , I
<i>TKRDG</i> , III	<i>Ko-Tha</i> , I	<i>Ko-Tha</i> , III
<i>Ko-Tha</i> , II / <i>TKRDG</i> , II	<i>Ko-Tha</i> , II / <i>TKRDG</i> , II	

Letztendlich wurden drei Stücke zu dem Gitarrenwerk *Ko-Tha* zusammengefasst und ebenfalls drei zu *TKRDG* für sechs Männerstimmen, verstärkte Gitarre und drei Schlagzeuger. *Ko-Tha* wird im Verlagskatalog von Salabert auf 1967 datiert, dort ist auch der in der Partitur fehlende Untertitel „Trois Danses de Shiva“ („Drei Tänze des Shiva“) angegeben. Laut Spielanweisung soll der Spieler die Gitarre waagrecht auf die Knie legen, um mühelos zwischen dem Anreißern der Saiten und dem perkussiven Spiel auf dem Korpus wechseln zu können. Das Stück ist auf zwei Systemen notiert: Das obere gibt die Ausführung auf den Saiten und das untere das Spiel auf dem Korpus an. Es werden ausschließlich die leeren, normal gestimmten Saiten gespielt, das Griffbrett wird nicht benutzt. Die Saiten werden auch mit der flachen Hand geschlagen oder mit dem Fingernagel zwischen dem Steg und dem Saitenhalter gezupft. Der Korpus wird mit einem oder wechselnden Fingern, dem Knöchel oder dem Fingernagel geschlagen, der Saitenhalter wird mit den Fingern geschlagen.

Die Tonbandaufnahme des zweiten Satzes von *Ko-Tha* und *TKRDG* ist dieselbe, es handelt sich hierbei also um eine Bearbeitung. Die Gitarrenstimme von *TKRDG* wurde weitgehend dem Notentext von *Ko-Tha* entnommen, allerdings stark ausgedünnt, fast wie bei einer „Generalbassstimme“. Daher reicht hier auch ein einzelnes Notensystem aus. Wegen der dynamischen Balance soll die Gitarre elektroakustisch verstärkt werden. Die perkussiven Aktionen werden, was naheliegend ist, überwiegend einem Schlagzeugensemble anvertraut. Es besteht aus zwei Bongos sowie je zwei hohen und tiefen Congas („Thumbos“), außerdem aus drei gestimmten chinesischen Gongs, einem weiteren Gong, einem Becken, einem Tamtam sowie einer Kuhglocke und einem Woodblock. Die wichtigste Gruppe bilden aber die sechs Männerstimmen. Ihre Wahl ergibt sich schlüssig daraus, dass die Gitarre ebenfalls sechs Saiten hat, deren Tonumfang dem der Männerstimmen entspricht. Dabei bleibt unberücksichtigt, dass die Gitarre eine Oktave tiefer klingt als notiert. Allerdings kann man auch einige Töne entdecken, die zwar den Gitarrensaiten entsprechen, aber nicht in deren notierter Oktavlage stehen. In T. 12–14 sind solche „falschen“ Oktavierungen besonders zahlreich. Die Töne *E* und *A* sind um eine Oktave nach oben versetzt und so für die Tenöre singbar. Weil die Töne *d* und *h* in ihrer Oktavlage belassen werden, ergeben sich häufig die Schritte *d – e* und *a – h*. Sie bilden aus dem Tonvorrat, der durch die Gitarrenstimmung vorgegeben ist, eine Melodik von ausgeprägt pentatonischem Charakter.

Einen weiteren Schritt auf dem Weg zur kompositorischen Ausarbeitung bildet die Verwendung von chromatischen Schritten. Schon auf der ersten Partiturseite des zweiten

---

<sup>14</sup> Ob diese Aufschrift von Scelsi selbst stammt, konnte nicht festgestellt werden.

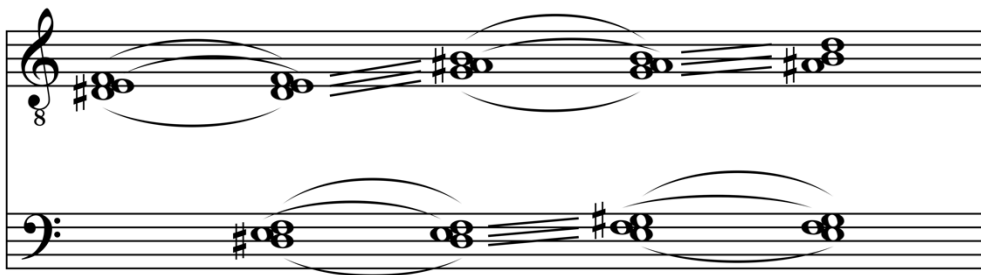
Satzes von *TKRDG* sehen wir neben den pentatonischen Tongruppen Fortschreitungen wie *g – gis* oder *gar H – c – cis – d – dis – e*. Harmonisch bilden sie mit ihren Nachbarstimmen spannungsreiche kleine Sekunden, teilweise in längerer Parallelführung. Im zweiten Satz von *Ko-Tha* wird in den ersten sechseinhalb Takten nur perkussiv gespielt und auf die leeren Saiten geschlagen. An klaren Tönen sind nur das tiefe *E* und ein *h* in T. 2 zu hören, das in *TKRDG* aber nicht übernommen wird. Auch hier stellt sich wieder die Frage nach dem kompositorischen Ziel dieser Veränderungen. Man kann im ersten Abschnitt von *TKRDG* fünf Phasen beobachten: erst Tonrepetitionen, dann Entfaltung der Pentatonik, Einführung der Chromatik, Rückgang zur Pentatonik und wieder zu Tonrepetitionen. Damit ist ein Spannungsbogen gestaltet, der auch dynamisch unterstützt wird, indem vom Piano des Anfangs ein Crescendo zum Forte führt und wieder zum Piano zurückgeht. In *Ko-Tha* findet man eine solche Bogenform allenfalls darin, dass zu Anfang die beiden höchsten Saiten geschlagen werden, dann eine Bewegung in Richtung der tiefsten Saiten erfolgt und schließlich eine wellenförmige Rückwendung erfolgt.

Einen zweiten Abschnitt bilden die Takte 8–11/1. In *Ko-Tha* gibt es darin Arpeggien der leeren Saiten, erst bogenförmig ab- und wieder aufwärts (T. 8), dann wellenförmig aufwärts (T. 9) und schließlich wellenförmig auf- und abwärts (T. 10). Im Gitarrenpart von *TKRDG* findet man diese Arpeggien wieder. In den Gesangsstimmen erscheinen sie in stark verwandelter Gestalt. Während der 1. und 2. Tenor durch rhythmisiertes Sprechen die Fingerschläge auf den Gitarrenkorpus darstellen, bauen die Bässe in T. 8, ausgehend vom tiefen *E*, einen dreistimmigen Quartklang auf, der durch ein Glissando um eine Lage angehoben wird. In T. 9 wiederholt sich dieser Vorgang gesteigert in einem vierstimmigen Quartklang unter Mitwirkung des 3. Tenors. Hier wird das obere Intervall, der Gitarrenstimmung entsprechend, im Zielklang zur Terz. In T. 10 setzen der 1. und 2. Bass zum dritten Mal eine ähnliche Aktion ins Werk. Der so gegliederte Abschnitt steigert sich dynamisch vom Piano über Mezzopiano zum Mezzoforte und Forte, um bei der „Kadenz“ in T. 11/1 wieder zum Mezzopiano zurückzugehen.

Darauf folgt in T. 11/2–17 der dritte Abschnitt, mit dem der erste, durch einen Doppelstrich gekennzeichnete Teil A des fünfteiligen Satzes zu Ende geht. Die Schlusstakte dieses Teils sind plastisch herausgearbeitet. Auf das prägnante Motiv im 1. und 2. Tenor mit dem Schwerpunkt in T. 16 folgt die sehr frei übertragene Sechzehntelgruppe der zweiten Takthälfte im 2. und 3. Tenor sowie im 1. Bass. Statt der abwärts führenden Geste von *Ko-Tha* ist in *TKRDG* eine aufwärts führende komponiert. Hier stimmt nur ein einziger Ton mit der Vorlage überein. Die Wirkung eines Auftaktes zum nächsten Taktschwerpunkt wird auch durch die Schlaginstrumente verstärkt, deren Triolenrhythmik frei erfunden ist. Der T. 16 wird durch ein gegenläufiges Glissando im 2. und 3. Bass grundiert, das außer dem Anfangston *A* ebenfalls keine Grundlage in *Ko-Tha* hat.

Zu den weiteren Teilen sollen hier nur kurze Anmerkungen gemacht werden. Der Reiz des Teils B (T. 18–42/1) beruht auf seiner motorischen Achtelbewegung, die in eine fulminante Duolenrhythmik mündet. Teil C (T. 42/2–84) ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste (T. 42/2–59/1) überrascht durch einen ganz neuen Charakter. In *Ko-Tha* wird dort erstmalig hinter dem Steg gezupft. In *TKRDG* dagegen werden diese drahtig-zarten Klänge in einen wuchtigen Wechselgesang zwischen Tenören und Bässen transformiert, der unweigerlich Assoziationen an rituelle Gesänge phantastischer Wilder wachruft: „Ku Du Vu Ru Gu, Ka Ra Va Da Ga“. Der zweite Abschnitt (T. 59/2–72/1) beginnt mit einer Einleitung von Schlagzeug und Gitarre, ehe in T. 65 die Sänger einsetzen. Der Gesang der Bässe wird vom Sprechgesang der Tenöre erregt kommentiert. Die wichtigste Rolle spielt dabei ein Motiv aus Sechzehntelpause, Sechzehntel- und Achtelnote mit einem hohen und einem tiefen Sprechton.

Es ist abgeleitet aus einer perkussiven Aktion, die in *Ko-Tha* in T. 68 zweimal vorkommt. In *TKRDG* ertönt dieses Motiv aber sieben Mal (T. 67–69 und 71). Diese motivische Ausbreitung ist mit dafür verantwortlich, dass aus einer eher konturarmen Strecke ein erregter und erregender Abschnitt wird. Der dritte Abschnitt (T. 72/2–84) enthält eine Stelle, in der die kompositorische Eigenart von *TKRDG* besonders entwickelt ist. Das *Affrettando* mit den folgenden *Prestissimo*-Takten (T. 75/2–82) ist in *Ko-Tha* ausschließlich rhythmisch durch Saitenschläge sowie Finger- und Knöchelschläge auf den Korpus gestaltet. In *TKRDG* wird den Schlagzeug- und Gitarrenaktionen eine Vokalfläche unterlegt, die ein großes klangliches wie dynamisches Crescendo erzeugt. Sie beginnt in den Tenören mit der Kleinsekundschichtung *dis – e – f*, die in T. 77 von den Bässen übernommen wird. Die Tenöre gleiten daraufhin aufwärts zu *g – ais – h*, wodurch ein sechsstimmiger Akkord aus drei kleinen Sekunden, einer großen und einer übermäßigen Sekunde entsteht. Während die Tenöre nun liegen bleiben, gleiten die Bässe erneut aufwärts, diesmal zu den Tönen *e – f – gis*. So entsteht ein Klang aus zwei symmetrischen Trichorden mit jeweils einer kleinen und einer übermäßigen Sekunde, die sich so überschneiden, dass sich abwechselnd kleine und große Sekunden ergeben. Schließlich gleiten die Tenöre ein letztes Mal aufwärts zu *ais – h – d*. Der Zielklang besteht daher aus zwei Trichorden mit gleichem Intervallaufbau im Abstand einer großen Sekunde. Diese sehr komplexe und wirkungsvolle sechsstimmige Satz hat keine Grundlage in *Ko-Tha* und darf als genuine Erfindung Vieri Tosattis angesehen werden.



Tenöre: 2- 2- 3-  
2- 2<

Bässe: 2- 2<  
2- 2-

*TKRDG*, II, T. 75–82

Der Teil D (T. 85–131) ist in zwei Abschnitte gegliedert. Im ersten (T. 85–102) wird das Prinzip der versetzten Stimmgruppen vom vorigen Abschnitt in veränderter Form weitergeführt, indem zwei- bis dreistimmige Klänge in den Tenören mit unisono ausgeführten Basstönen abwechseln. Im Mittelpunkt der darauf folgenden Takte stehen Rufe des 1. und 2. Tenors mit lang ausgehaltenen Endtönen, begleitet von Unisoni oder Quarten im 1. und 2. Bass sowie in Achtelbewegung durchlaufendem Sprechgesang in den übrigen Stimmen. Drei *Fortissimo*-Takte (T. 100–102) beenden den Abschnitt mit martialischem Gesang: „Ta Ka Ra Va Da Ga, Kö Dö Vö Rö Gö Tö, Tu Ku Ru Du Gu“. Die Hauptstimme des zweiten Abschnitts (T. 103–128) ist der 1. Tenor mit einem fallenden Quartruf, der im weiteren Verlauf immer mehr in repetierte Töne zerlegt wird. Zu Beginn des zweiten Abschnitts bringt der Off-Beat der mit einem Metallbesen geschlagenen Kuhglocke (T. 103–116) eine aparte neue Farbe, während die Gitarre schweigt.

Der abschließende Teil E (132–163) unterscheidet sich von den vorhergehenden durch den konsequent durchgehaltenen jambischen Rhythmus in den Männerstimmen, von dem sich nur zwei steigende Quartrufe im 1. Tenor abheben (T. 139 und 147). Der erste von ihnen kommt in *Ko-Tha* nicht vor. In *TKRDG* wird durch diese Einfügung eine motivische Beziehung

hergestellt, die sich auch auf die ähnlichen steigenden Quartrufe im Teil D erstreckt (T. 94 und 98). Ein starkes Rallentando bereitet auf den Schluss vor, den ein gewaltiger Schlag auf den Gong und das Tamtam wirkungsvoll unterstreicht. Deren Nachklang macht die Hinzufügung eines Taktes in *TKRDG* erforderlich.

Bei kaum einer anderen Bearbeitung ist der Unterschied zur Erstfassung so groß wie bei *TKRDG*. Die Verwandlung dieser primitivistischen Musik in eine pralle, fremdartige, hinreißende Komposition kann als großartige kompositorische Leistung gelten. Die Partitur von *TKRDG* ist auf 1968 datiert und demzufolge direkt im Anschluss an *Ko-Tha* entstanden.

### ***Sauh I et II und Sauh III et IV***

Einen noch engeren Zusammenhang bilden vier Stücke, die den Titel *Sauh* tragen. *Sauh I et II* für zwei Frauenstimmen ist im Salabert-Katalog auf 1973 datiert. Dort liest man als Untertitel „Deux liturgies pour 2 voix de femme ou 1 voix avec bande magnétique“ („Zwei Liturgien für 2 Frauenstimmen oder 1 Frauenstimme und Tonband“). Die erste der zwei Tonbandaufnahmen, die wir bei Scelsi finden, enthält beide Stücke.<sup>15</sup> Beide Stimmen wurden von Michiko Hirayama gesungen und auf eine Spur kopiert. Zunächst hört man von 23:00–30:01 *Sauh I* mit zwei deutlichen Neustarts bei 29:24 (T. 125) und 29:50 (T. 133). Beim zweiten Neustart wird der Teil von 29:39–29:50 (T. 128/2<sup>+</sup>–132) wiederholt. Dann folgt ein nicht transkribierter Teil, bevor sich von 30:41–39:29 *Sauh II* anschließt, doch vertauscht im Ablauf: erst die Schlusstakte 110–115 (30:41–31:03), dann den Anfang bis T. 109 (33:57–39:29). Dazwischen befindet sich ein weiterer nicht transkribierter Teil (31:04–33:56). Auf der zweiten Tonbandaufnahme<sup>16</sup> befindet sich eine Kopie von *Sauh I*. Darauf folgt ebenfalls *Sauh II* (7:51–14:04), doch in der Reihenfolge der Partitur: Die Takte 110–115 bilden nun den Schluss, und der nicht transkribierte Teil wurde verschoben und folgt im Anschluss.<sup>17</sup> Es ist anzunehmen, dass eine oder mehrere (bisher unbekannt) Ondiola-Improvisationen zugrunde liegen, die transkribiert wurden, bevor sie von der Sängerin gesungen und aufgenommen wurden. Mit diesem Material hat Scelsi elektroakustisch komponiert: Wie in einer Momentaufnahme kann man Scelsi beim Zusammensetzen seines Werks zusehen.

*Sauh III et IV* für vier Stimmen oder Frauenchor sind ebenfalls auf 1973 datiert.<sup>18</sup> *Sauh III* ist nichts anderes als eine kanonische Verdoppelung von *Sauh I*: Die dritte und vierte Stimme setzen nach zwölf Vierteln mit dem gleichen Notentext wie die erste und zweite Stimme ein und bleiben am Schluss auch entsprechend lange allein übrig. Einige Unterschiede gibt es aber doch. In *Sauh I* werden in den grundlegenden 3/4-Takt andere Taktlängen eingefügt, um beispielsweise neu einsetzende Phrasen auf dem Taktschwerpunkt beginnen zu lassen. *Sauh III* ist dagegen ist durchgehend im 3/4-Takt notiert, zum Ausgleich wurden aber einige Tondauern verändert.

*Sauh IV* ist die kanonische Verdopplung von *Sauh II*. Da der Kanonabstand in *Sauh IV* vierundzwanzig Viertel beträgt und die zweite Stimme in *Sauh II* erst nach mehr als sechsundvierzig Vierteln einsetzt, wächst die Anzahl der Stimmen über einen langen Zeitraum fast gleichmäßig von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit an. Auch hier ist die Notation in wechselnden Taktarten zugunsten eines durchgehenden Taktes, diesmal eines 4/4-Taktes,

---

<sup>15</sup> NMGS0270-370, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 23:00–39:29.

<sup>16</sup> NMGS0393-341, Riv@19\_01.L-128.mp3, 0:11–15:26.

<sup>17</sup> Aus dem nicht transkribierten Teil folgen hier nur drei Ausschnitte aus NMGS0270-370, nämlich 31:21–32:32, 32:35–32–40 und 32:41–32–41.

<sup>18</sup> *Sauh II* wurde von Vieri Tosatti transkribiert, während die drei anderen Partituren die Handschrift Riccardo Filippinis zeigen.

geändert, und auch hier findet man zahlreiche kleine Abweichungen bei den Tonlängen, den Vibratoangaben und der Dynamik.

Im Unterschied zu seiner sonstigen Gepflogenheit hat Scelsi also die weitere Ausarbeitung der Stücke also nicht anhand der Ondiola-Aufnahmen vorgenommen, sondern mit den Hirayama-Aufnahmen gearbeitet. Dazu passen die Erinnerungen der Sängerin:

*Sauh* ließ er [Scelsi] so aufnehmen: Zuerst nahm ich eine Stimme auf, und die überlagerte ich mit einer zweiten Stimme, und er vermehrte es mit einer dritten, vierten Stimme, und so hat er es sogar bis zu acht Stimmen gebracht. Er hat mir das gesagt, aber ich habe diese [Fassung] zu acht Stimmen nie gehört.<sup>19</sup>

Eine Aufnahme dieser achtstimmigen Version, so sie denn existiert, ist bisher nicht gefunden worden, und ebenso wenig eine entsprechende Partitur.

### ***Aitsi, Quartetto n. 5 und Pranam I***

Scelsi ließ das Klavierstück *Aitsi* für verstärktes Klavier (1974) zehn Jahre später zu einem Streichquartett umarbeiten, dem *Quartetto n. 5* (1984).<sup>20</sup> *Aitsi* besteht aus einer pausenlosen Folge von dreiundvierzig Klängen, die überwiegend fortissimo angeschlagen werden und danach verklingen. Der Eintritt eines jeden Klangs soll verzerrt werden (gestrichelte Klammer). In Scelsis Aufnahme<sup>21</sup> sind die lauten Akkorde anfangs übersteuert, die Dauer der Verzerrung entspricht allerdings kaum den notierten Angaben. Diese scheinen sich eher auf die Schwebungen zu beziehen, die durch die Reibungen der Halbtöne entstehen.

Die Klänge gehen vom Zentralton  $f^1$  aus und weiten sich dann zu umfangreichen Clustern. Der umfangreichste Cluster (Nr. 24) erstreckt sich von *Ges* bis  $ges^1$ , besteht also aus fünfundzwanzig Tönen. Während er auf dem Klavier mit Händen oder Armen ohne weiteres ausführbar ist, kann ein Streichquartett höchstens achttönige Akkorde hervorbringen. Demgemäß finden wir im *Quartetto n. 5* vier Doppelgriffe: Cello und Viola spielen verminderte Quinten, die Violinen kleine Sekunden. Mit seinen verhältnismäßig großen, mild-dissonierenden Intervallen im unteren Bereich und den großen Sekunden als Anschlussintervallen zwischen Cello und Bratsche einerseits und zwischen den Violinen andererseits klingt dieser Akkord durchsichtiger und farbiger als sein Cluster-Vorbild.

Das Verklingen der Akkorde wird in *Aitsi* genau ausnotiert. So bleiben oft ein oder mehrere Töne liegen, wenn das rechte Pedal (durchgezogene Klammer) aufgehoben wird. Innerhalb der Pedalklammern ist das Verklingen noch durch sukzessives Wegnehmen von Tönen gestaltet. Dazu soll das „halbe“ Pedal benutzt werden. Dieses Herausfiltern von „Restklängen“ ist auf dem Tonband gut zu verfolgen und wird auch ins 5. Streichquartett genau übertragen.

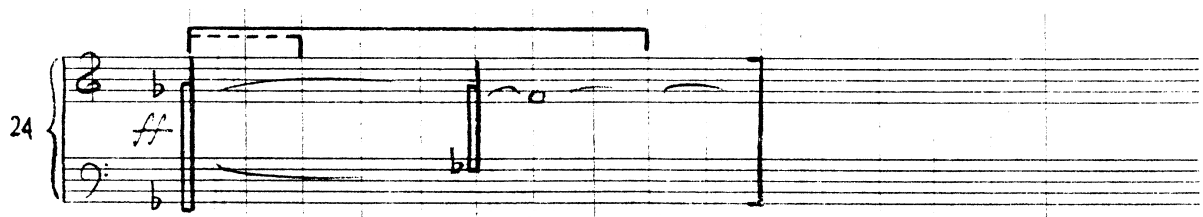
Die zahlreichen kleinen Veränderungen im 5. Streichquartett sollen hier nicht alle aufgezählt werden. Auch auf die feine Ausdifferenzierung der Klangfarbe kann nur hingewiesen werden. So gibt es drei Vibratoarten (sehr langsam und weit, normal, eng und schnell). Die Skala der Spielarten reicht vom Vorschlags-Pizzicato, das dem Klopfgeräusch des Klavierhämmerchens nachempfunden zu sein scheint, und dem Grattato, welches die Verzerrung nachahmt, über

<sup>19</sup> Interview mit dem Verfasser vom 16.9.2003 in Rom.

<sup>20</sup> Eine detaillierte Analyse der beiden Stücke und ihrer Beziehung hat der Verfasser unter dem Titel „Explodierende Asteroiden“ veröffentlicht, in: MusikTexte, Heft 100, Köln, Februar 2004, S. 65–73.

<sup>21</sup> NMGS0161-492, Riv@19\_01.R-56.mp3, 0:17–6;24.

normal gestrichene Töne bis zu Flageolets. Ein ganz besonderes klangliches Detail des Quartetts sind Glissandi, durch die viele Töne leicht schwanken. Zu Beginn sind es nur vierteltönige Veränderungen nach unten und oben, in einem (auch als Doppelgriff) oder mehreren Instrumenten gleichzeitig, in gleichem (in Parallel- oder in Gegenbewegung) oder in verschiedenen Zeitmaßen. In Klang Nr. 16 gibt es erstmals Halbtonglissandi, in Klang Nr. 24 Glissandi im Raum einer kleinen Terz, Quarte und verminderten Sexte (hier gleiten einmal fünf Töne gleichzeitig). In Scelsis Klavieraufnahme hört man starke Schwebungen, die durch die Halbtonstruktur der Klänge verursacht und durch Summations- und Differenztöne, Resonanztöne (vor allem bei getretenem Pedal) und Unreinheiten der Klavierstimmung verstärkt werden. Der Klangeindruck beider Fassungen ist natürlich nicht gleich, weist aber deutliche Parallelen auf.



Giacinto Scelsi, *Aitsi*, Klang Nr. 24 (Manuskript Riccardo Filippini)

Giacinto Scelsi, *Quartetto n. 5*, Klang Nr. 24 (Manuskript Riccardo Filippini)

*Aitsi* wurde am 8. Januar 1980 in Kopenhagen von Yvar Mikhashoff uraufgeführt.<sup>22</sup> Im Mitschnitt des Konzerts von Danmarks Radio hört man noch intensivere Schwebungen als in der Originalaufnahme. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Aufnahme Riccardo Filippini bekannt war, als er die Partitur des *Quartetto n. 5* schrieb. Das Arditti-Quartett spielte am 12. Dezember 1985 in der Villa Medici in Rom zum ersten Mal alle fünf Streichquartette Scelsis in chronologischer Reihenfolge. Der Primarius Irvine Arditti berichtet: „Scelsi beschrieb die

<sup>22</sup> Unter dem Titel „Two Pieces for Piano, No. 2“. Das erste Stück war der Schlusssatz der *Suite n. 10* „Ka“, der „come fendenti di sciabola“ („wie Säbelhiebe“) zu spielen ist.

ersten vier Quartette als einen Aufstieg (zum Himmel). Er beschrieb das Fünfte Quartett als einen Ort im Weltraum, an dem Asteroiden-Explosionen gehört werden könnten.“<sup>23</sup>

Wenn auch noch unbekannt ist, wie und von wem das Zuspieldband zu *Pranam I* hergestellt wurde, konnte doch Scelsis eigenhändig erstelltes Modell dafür gefunden werden. Die ersten drei Minuten wurden nach dem Muster des Anfangs von *Aitsi* modelliert (NMGS0305-584, Riv@9,5\_01.L-128.mp3, 55:51–58:52). Scelsi manipuliert in der Aufnahme den Klavierklang, indem er den Nachklang hochgepegelt. Auch Riccardo Filippini beschreibt die Genese einer Komposition, bei der es sich um *Pranam I* handeln könnte, aus einer Aufnahme mit Klavierclustern und einer unterlegten Ondioloaaufnahme.<sup>24</sup> Laut Filippini wurde das Stück zunächst mit Glasklängen realisiert, erst danach erfolgte die Erstellung der Partitur. Es bleibt eine spannende Aufgabe, diese Angaben zu verifizieren.

### ***Cinque Incantesimi und Quattro Incantesimi***

Scelsi widmete das *Quartetto n. 5* dem Andenken des belgisch-französischen Zeichners und Dichters Henri Michaux, der am 19. Oktober 1984 gestorben war.<sup>25</sup> Die lebenslange freundschaftliche Verbundenheit mit Michaux ist dadurch dokumentiert, dass Scelsi ihm schon eines der ersten Werke, die er nach seiner Krise schuf, gewidmet hatte, nämlich die *Cinque Incantesimi* („Fünf Zaubersprüche“) für Klavier (1953). Scelsi veröffentlichte die Noten 1959 im Selbstverlag, 1978 erschienen sie beim New Yorker Verlag Schirmer unter dem Titel *Five Incantations* im Druck. Scelsi muss die Stücke besonders geschätzt haben, denn er hat seine Aufnahme mehrfach kopiert. Bisher wurden sieben Tonbandaufnahmen des gesamten Zyklus identifiziert, dazu drei weitere Aufnahmen des ersten und zwei Aufnahmen des zweiten bis fünften Satzes, deren Tonbandschachteln mit „4 Incantesimi“ beziehungsweise „Incantesimi originale“ beschriftet sind.<sup>26</sup> Daraus kann man schließen, dass der Zyklus ursprünglich nur vier Sätze umfassen sollte und der erste Satz erst später angegliedert worden ist.

Der von Vieri Tosatti erstellten Notenfassung liegt wahrscheinlich eine Transkription von Sergio Cafaro zugrunde. Der römische Pianist, Komponist und Klavierpädagoge (1924–2005) studierte am Conservatorio di Santa Cecilia Komposition bei Goffredo Petrassi, der auch Tosattis Lehrer war. Tosatti schildert die Entstehung von Scelsis Klavierwerken so:

Scelsi setzte sich ans Klavier und spielte, das heißt, er klimperte, wie ein Kind klimpert, es kam, wie es kam. Zunächst strich ich die Segel. Ich sagte nein, es ist unmöglich, ich höre nichts aus diesem Durcheinander heraus (er spielte und nahm es auf Tonband auf), und ich gab vor, dass man für solche Dinge ein besonderes Gehör brauche ... Ich nannte ihm den Namen von Sergio Cafaro, der ein unglaubliches Gehör hatte ... So kam es, dass Cafaro für eine bestimmte Zeit diese Dinge vom Tonband transkribierte. Aber Scelsi hielt die Transkriptionen von Cafaro für nicht besonders gelungen, und so machte ich es schließlich, um ihn zufriedenzustellen, auf andere Weise ...<sup>27</sup>

<sup>23</sup> E-Mail an den Verfasser vom 14. 8.2003.

<sup>24</sup> Friedrich Jaecker, „Scelsis Stück mit den Gläsern“, in: MusikTexte, Heft 105, Köln, Mai 2005, S. 19–20.

<sup>25</sup> Die Widmung „in memoriam Henri Michaux“, die Scelsi über oben auf das Titelblatt des Manuskripts schrieb, fehlt in der gedruckten Fassung.

<sup>26</sup> NMGS0160-460, Riv@9,5\_02.L-56.mp3, 0:13–9:25 und NMGS0215-468, Riv@9,5-RVRS\_01.R-56.mp3, 58:05–1:06:40.

<sup>27</sup> e. p. [Enzo Peruccio], Vieri Tosatti: „Giacinto Scelsi c’est mois“, in: Il Giornale della Musica, Nr. 35, Januar 1989, S. 1 beziehungsweise: Il segreto di Giacinto Scelsi, 10; auf deutsch erschienen unter dem Titel „Giacinto Scelsi: das bin ich“, in: MusikTexte, Heft 28/29, Köln, März 1989, S. 111.

Als Cafaro 1956 Klavierlehrer am Konservatorium von Pesaro wurde, nahm Tosatti seine Arbeit für Scelsi wieder auf. Für Cafaros Mitarbeit spricht auch, dass sich im Archiv der Fondazione Isabella Scelsi ein Manuskript der *Cinque incantesimi* befindet, in dem zu Beginn des vierten Satzes vermerkt ist: „Cafaro (8a grave alla fine)“ („Cafaro: tiefe Oktave bis zum Schluss“).<sup>28</sup> Daraus darf man wohl schließen, dass Tosatti Cafaros Transkription vorlag und er diese bearbeitet hat.

Scelsis *Incantesimi* sind ausgesprochen haptisch geprägt. So wechseln etwa zu Beginn des zweiten Satzes die Hände regelmäßig zwischen weißen und schwarzen Tasten ab. Auch der Höhepunkt des dritten Satzes mit dem raschen Alternieren von engster und weitester Lage scheint unmittelbar aus den physischen und instrumentalen Gegebenheiten hervorzugehen. Ähnlich beschaffen ist auch Scelsis Klavierzyklus *Action music* (1955), der schon im Titel auf das „action painting“ Jackson Pollocks und anderer Maler des Abstrakten Expressionismus in den USA verweist, für die sich auch Scelsis Lebensgefährtin Frances McCann in Rom einsetzte. In der spontanen Maltechnik dieser Künstler, die vom unmittelbar physischen Akt des Farbauftrags ausgeht, kann eine Parallele zur impulsiven Gestik von Scelsis Klavierimprovisationen in dieser Schaffensphase gesehen werden.

Als 2009 der künstlerische Nachlass Scelsis endlich zugänglich gemacht wurde, kam eine bisher völlig unbekannte Partitur für Bläser, Chor, Schlagzeug und Klavier ans Licht, die sich als Instrumentation von vier Sätzen der *Cinque Incantesimi* herausstellte. Außer drei Flöten und drei Fagotten, je zwei Hörnern, Trompeten und Posaunen sowie einer Tuba ist eine Gruppe aus Pauken, Xylophon, Marimbaphon und Klavier vorgesehen. Der Klavierpart ist größtenteils der ursprünglichen Fassung entnommen, aber oft ausgedünnt oder durch Pausen ersetzt; nur an wenigen Stellen ist er völlig neu komponiert. Etwas Ähnliches findet man auch bei der Gitarrenstimme aus dem zweiten Satz von *TKRDG* (1968), der Bearbeitung des zweiten Satzes von *Ko-Tha* für Gitarre (1967). Beide Bearbeitungen sehen auch einen Chor vor, der keinen Text, sondern Phoneme singt. Während es sich in *TKRDG* nur um Männerstimmen handelt, kommt in den *Quattro Incantesimi* ein gemischter Chor zum Einsatz.

Die *Incantesimi*-Partitur zeigt zu Beginn die Handschrift Vieri Tosattis, im weiteren Verlauf aber diejenige Riccardo Filippinis. Eine Besonderheit der Instrumentation ist, dass einige zusätzliche Instrumente – Schlaginstrumente, eine Trompete und eine Tuba – getrennt vom Orchester postiert und elektroakustisch verstärkt werden sollen. Für diese Instrumente wurden Notensysteme freigelassen, die Filippini dann im Nachhinein gefüllt hat.<sup>29</sup> Vergleicht man die Klavierfassung mit der Fassung für Chor und Orchester, so kann man die Bezüge meistens leicht überblicken. Die Rhythmik und Diastematik des Klaviers werden penibel in einen entsprechenden Orchester- beziehungsweise Chorklang transformiert. Zu Beginn des zweiten Satzes beispielsweise werden die Töne der linken Klavierhand vollständig in den Chorsatz übernommen, einige Töne der rechten Hand werden einbezogen und bilden so eine chromatische Linie (siehe die folgenden beiden Notenbeispiele). Ein dreistimmiger Satz aus Piccoloflöte und zwei großen Flöten, dessen Außenstimmen von Xylophon und Marimba verdoppelt werden, enthält die gegebenenfalls noch fehlenden Töne.

---

<sup>28</sup> GS.1.III.1.23.1.

<sup>29</sup> E-Mail von Riccardo Filippini an den Verfasser vom 16.2.2012.



PRESTO (♩ = 144) \*

Wild and strident

Giacinto Scelsi, *Cinque Incantesimi*, II, T. 1 – 2

Giacinto Scelsi, *Quattro Incantesimi*, II, Anfang (Chorstimmen)

Aber man stößt auch auf freiere Lösungen. Während das Klavier in T. 22–23 des ersten Satzes bis auf wenige Details den Notentext der Klavierfassung spielt, werden die Akkordbrechungen des Klaviers in eine Glissandobewegung des Chors umgesetzt und durch die Bläser gestützt: eine satztechnische Erfindung, die ebenso originell und effektiv wie praktikabel ist.

- 7 -

Giacinto Scelsi, *Quattro Incantesimi*, I, T. 22-24

Die *Quattro Incantesimi* stellen für die Chorsängerinnen und -sänger eine große Herausforderung dar. Die sehr schnellen Tempi der Klavierfassung wurden ausnahmslos in die Bearbeitung übernommen. Bei der Uraufführung am 23. Mai 2012 in Witten konnte der WDR Rundfunkchor Köln unter der Leitung von Rupert Huber das angegebene Tempo nur im ersten Satz erreichen. Der zweite Satz dauert in Scelsis Tonbandversion 88 Sekunden, die

ausführenden Musiker brauchten 133 Sekunden. Im dritten und vierten Satz sind die Verhältnisse ähnlich. Ob es jemals eine Aufführung geben wird, die die vorgesehenen Tempi der Partitur erreicht, ist fraglich. Gravierender als die Schwierigkeiten der Realisation ist aber ein Problem der Komposition selbst, das mit den hinzugefügten ‚Ferninstrumenten‘ zusammenhängt. Im ersten Satz bestehen diese aus Gong, Trommel und Conga („Tumbo“), im zweiten aus einer Kuhglocke sowie je zwei Congas und Bongos: also jeweils einem Metallinstrument und zwei verschiedenen Fellinstrumenten; im ersten Satz von dunklem, im zweiten von hellerem Klang. Die Faktur der ‚Ferninstrumente‘ ist in beiden Sätzen motorisch mit wenigen rhythmischen Auflockerungen oder dynamischen Akzenten. Ein struktureller Zusammenhang mit dem Rest der Partitur ist nicht erkennbar, beide Schichten laufen nebeneinander her.

Scelsi realisierte die *Quattro Incantesimi* als zweikanalige Aufnahme, indem er die *Cinque Incantesimi* auf die eine Spur des Tonbands und die ‚Ferninstrumente‘ auf die Parallelspur überspielte.<sup>30</sup> In den ersten beiden Sätzen handelt es sich um ethnische Trommelmusik, im Hintergrund hört man eine Gesangsstimme. Die Quelle ist wahrscheinlich eine Schallplatten- oder Rundfunkaufnahme. Auf anderen Tonbändern befinden sich vorbereitende Versionen.<sup>31</sup> Ein Teil der Aufnahme des zweiten Satzes liegt auch dem ersten zugrunde, nur zeitlich gestreckt: Scelsi hat sein Tonband doppelt so langsam abgespielt, der Klang wurde dadurch um eine Oktave tiefer. Im Notenbild lassen sich die Entsprechungen nur schwer erkennen. Das mag damit zusammenhängen, dass das Schlagzeug dem Taktgerüst des Klavierbeziehungswise Orchestersatzes angepasst wurde.

Einen Kontrast bildet der dritte Satz insofern, als die Partitur hier ganz andere ‚Ferninstrumente‘ vorsieht als in den anderen Sätzen. Zunächst hört man eine Piccolotrompete, die den Ton *b<sup>1</sup>* mehrfach wiederholt und mittels Flatterzunge aufraut. Dann beginnt die Tuba mit dem von unten angeschliffenen Ton *h*. Die beiden Bläser werden von einem Schlagzeugensemble begleitet, das aus einem Paar kleiner Becken, einem Becken auf einer Rührtrommel und Schellen besteht. Scelsis Tonbandaufnahme enthüllt die Herkunft dieser Partiturschicht: Wir hören die charakteristischen Klänge eines buddhistischen Ritualorchesters mit Oboen, Schneckenhörnern, Trommeln, Becken und Schellen. Auch hier hat der Maestro eine fremde Aufnahme seiner eigenen Musik einverleibt. Scelsi hat diese Musik der Schallplatte „Musique Tibétaine du Sikkim“ entnommen, die 1956 in der Sammlung „Musée de l’homme“ erschienen ist.<sup>32</sup> Sie enthält Aufnahmen, die 1955 während einer Expedition in Sikkim gemacht worden sind.

---

<sup>30</sup> NMGS0165-067, Riv@19\_01.L-56.mp3 und Riv@19\_01.R-56.mp3, 0:01–10:45.

<sup>31</sup> Zum Beispiel NMGS0135-551, Riv@19\_01.L-56\_stretched\_to\_9,5.MP3, 1:07:43–1:10:08.

<sup>32</sup> Archiv der Fondazione Isabella Scelsi, Inventarnummer 67.



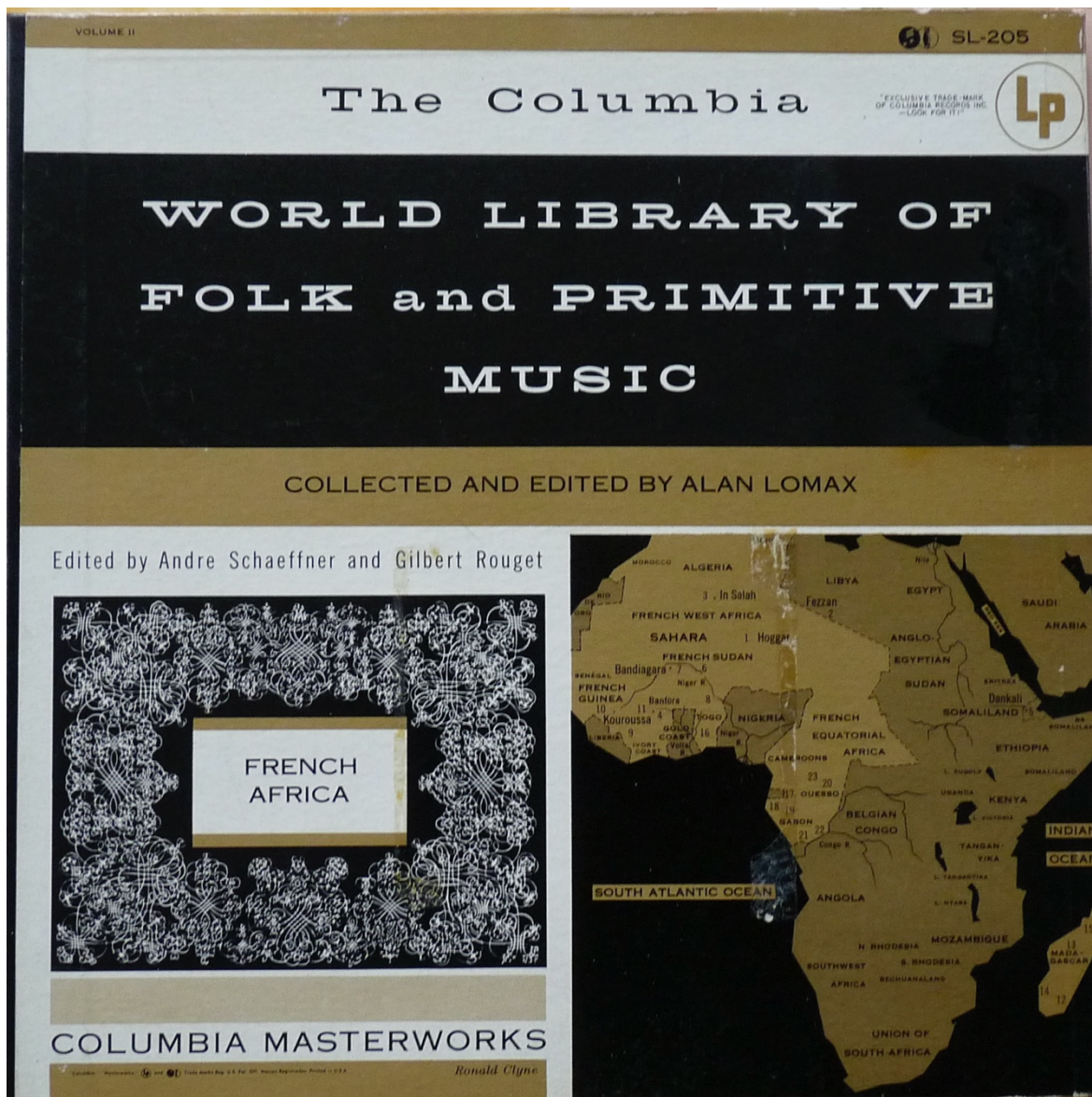
Schallplatte "Musique Tibétaine du Sikkim"

Scelsi hat den „Eintritt der zwölf Tänzer“ einer Neujahrszeremonie ausgewählt. Auch diese Aufnahme hat er manipuliert. Anstatt mit 33 1/3 Umdrehungen pro Minute hat er die Schallplatte mit 78 Umdrehungen abgespielt, sie ist dadurch um den Faktor 2,34 schneller und klingt etwas mehr als eine große None höher. Das Ergebnis ist eine fulminante Klangcollage, in der vor allem die Bläser mit ihrem ungezähmten, rohen Klang dominieren.

Auch im letzten Satz verwendet Scelsi eine Aufnahme ethnischer Musik mit Stimmen im Hintergrund. Die Partitur sieht hier – wie im zweiten Satz – je zwei Congas und Bongos vor, nur wird statt der Kuhglocke eine Große Trommel verlangt. Der Satz knüpft damit an die Instrumentierung der ersten beiden Sätze an und verleiht dem Werkzyklus nach dem einzigartigen dritten Satz eine gewisse Einheitlichkeit. Der Klang ist wesentlich härter, es scheint sich um Holztrommeln zu handeln. Die Aufnahme ist der Schallplatte „French Africa“ entnommen, die 1955 ebenfalls in der Reihe „Musée de l’homme“ erschienen ist.<sup>33</sup> Es handelt sich um ein Lied des Sonray-Stammes aus dem Gebiet des Niger zum islamischen Opferfest Tabaski.

<sup>33</sup> Die Schallplatte befand sich Ende 2014 in Scelsis Musikschrank und war noch nicht inventarisiert.





Schallplatte „French Africa“

In seiner *Incantesimi*-Bearbeitung für Chor und Orchester hat Scelsi den vierten und damit den einzigen überwiegend ruhigen Satz der Klavierfassung ausgelassen. Zwar wechseln im ersten Satz lebhaftere mit verhaltenen Teilen, und auch im Schlusssatz – mit „Selvaggio e stridente“ („wild und schrill“) überschrieben – ist vor der Prestissimo-Stretta ein Moderato eingeschoben, doch der Gesamteindruck ist der eines atemlosen und sich immer weiter steigenden ekstatischen Rituals. Scelsi scheint beabsichtigt zu haben, die vier Sätze, die ohnehin schon vor Energie zu bersten scheinen, durch die Hinzufügung ethnischer Musik noch weiter zu intensivieren. In der Tonbandaufnahme tritt die strukturelle Beziehungslosigkeit der beiden Ebenen deutlich zutage. Seine Mitarbeiter haben die motorischen Passagen zwar rhythmisch angepasst, ohne eine strukturelle musikalische Verbindung zum Chor- und Orchestersatz herstellen zu können.

Möglicherweise wurde Scelsi durch die späte Uraufführung der *Cinque Incantesimi* für Klavier im Jahr 1972 durch den amerikanischen Pianisten Frederic Rzewski in Rom angeregt, sich erneut mit seinem Stück zu beschäftigen. Die Partitur der Bearbeitung ist unbetitelt, doch hat Scelsi in einem maschinengeschriebenen Werkverzeichnis unter der Rubrik „Musica per coro ed orchestra“ nach „Konx Om Pax“ (1969) handschriftlich hinzugefügt: „4 Incantesimi

per coro e orchestra.“<sup>34</sup> Filippini erinnert sich, „dass HA-TE-MI-NO-DA-PA-MA-BA-LA eine Art von Titel war, ich glaube, dass die Idee dieser Phoneme in dieser Reihenfolge von Giacinto war; dann, dass Vieri und ich oft Spaß gemacht haben: Jedes Mal, wenn wir uns ansahen und einer ‚ha-te-mi-no-da-pa-ma-ba-la!‘ sagte, präzisierte der andere ‚do-ro-mo-no!‘ ...“ Das scheint gutmütiger Spott zu sein, und Filippini schreibt, er selbst sei „ganz neutral“ geblieben und habe nur versucht, Scelsis Wünsche so professionell wie möglich zu erfüllen. Über Tosatti schreibt er hingegen: „Vieri hat Giacintos Weise, Musik zu machen, nie ausstehen können.“ Die Aversion Tosattis, die sich zum Ende seines Lebens zu beißendem Sarkasmus steigerte, bezog sich dabei nicht nur auf die Musik Scelsis, sondern auf die damalige Avantgardemusik insgesamt – zu deren Entwicklung er selbst, als Mitarbeiter Scelsis, nicht unerheblich beigetragen hat! Als nach Scelsis Tod in Hamburg ein Symposium zu seinem Schaffen stattfinden sollte, bat man Tosatti, dort über seine Zusammenarbeit mit Giacinto Scelsi zu berichten. Er antwortete in einem Brief vom 11. Februar 1992 in deutscher Sprache (die er liebte, aber nicht vollkommen beherrschte): „Ich danke Ihnen sehr viel für Ihre höfliche Einladung; aber ich habe nichts zu tun mit alles, was *Unmusik*, *Unkunst* ist (Scelsi, Stockhausen, Cage – mir ist gleich). Verzeihen Sie doch sprechen Sie bitte nicht mehr über meine sogenannte ‚Mitarbeit‘ an G. Scelsi-Erzeugung – es ist lächerlich!“<sup>35</sup>

### ***Ko-Tha, Il funerale di Alessandro und Xnoybis***

Die Bearbeitung des Gitarrenwerks *Ko-Tha* (1967) für Kontrabass durch Fernando Grillo aus dem Jahr 1972 dürfte auf die Initiative des Interpreten zurückgehen.<sup>36</sup> Das Gleiche gilt auch für die Bearbeitung für sechsseitiges Violoncello durch Frances-Marie Uitti (1978). Dass Scelsi Uittis Fassung geschätzt haben muss, geht daraus hervor, dass sie am 20. Dezember 1978 in Rom aufgenommen und 1982 auf der Schallplatte „Giacinto Scelsi – Paralipomena 1“ veröffentlicht wurde.

Fernando Grillo bearbeitete im Auftrag Scelsis auch das Violinsolo *Xnoybis* (1964) für Viola.<sup>37</sup> Er transponierte das Stück nicht, sondern sah stattdessen eine außergewöhnliche Skordatur vor: Die zweite Saite soll um einen Halbton heraufgestimmt werden, die dritte und vierte Saite werden durch A-Saiten ersetzt. Das Instrument hat demnach drei Saiten auf *a*<sup>1</sup> und eine auf *dis*<sup>1</sup>. Die Violafassung hat Scelsi aber nicht aufführen lassen. Sandro Marrocu, der Grillo im Oktober 2011 interviewte, erwähnt außerdem noch eine Bearbeitung von Scelsis ursprünglich für Violoncello und Kontrabass geschriebenen Duos *Et maintenant a vous de jouer* (1974) für Viola und Kontrabass.<sup>38</sup> Grillo selbst berichtet in einem Aufsatz über einen zweiunddreißigteiligen Zyklus für verschiedene Streichinstrumente, der den folgenden Titel tragen sollte: „Giacinto Scelsi (1905–1988) – Fernando Grillo (1945) – DHARANA (1973/77) (Ciclo I - XXXII) per diversi strumenti ad arco“.<sup>39</sup> Grillo gab sich nicht mehr mit der Rolle eines bloßen Bearbeiters zufrieden. Auch bei einem *Duo* für Violine und Kontrabass – möglicherweise aus dem *Dharana*-Zyklus – wollte Grillo neben Scelsi als gleichberechtigter Autor genannt werden.<sup>40</sup> Im Jahr 1978 kam es schließlich zum Bruch mit

<sup>34</sup> GS.2.III.3.2.2.

<sup>35</sup> Eine Kopie des Briefs wurde dem Verfasser von Franco Sciannameo zur Verfügung gestellt.

<sup>36</sup> GS.1.III.1.62.1.

<sup>37</sup> GS.1.III.1.184.1.

<sup>38</sup> E-Mail vom 22.4.2020 an den Verfasser.

<sup>39</sup> Den fragmentarischen Aufsatz mit dem Titel „Giacinto Scelsi. Tradizione orale e iniziazione al suono di un Maestro del nostro tempo“ („Giacinto Scelsi. Mündliche Überlieferung und Klang-Initiation eines Meisters unserer Zeit“) schickte Grillo am 6.8.2011 an Sandro Marrocu, der ihn mir später zur Verfügung stellte.

<sup>40</sup> Grillo schreibt in dem erwähnten Aufsatz, das „Duo“ sei von Jürg Wytenbach für die IGNM bestellt und zusammen mit der Violinistin Carmen Fournier produziert worden. Frau Fournier schrieb mir dagegen in einer E-Mail vom 9.4.2020, es sei zwar die Rede davon gewesen, dass Scelsi ein Stück für Grillo und sie selbst (für

Scelsi. Auf einem Tonband aus Scelsis Nachlass kann man zwei Versionen eines Stücks für Kontrabass und ein anderes Streichinstrument (wahrscheinlich eine Viola) hören, die von Fernando Grillo eingespielt worden sein könnten: faszinierende, außerordentlich sensible Klangstudien.<sup>41</sup> Es wäre für die Scelsi-Forschung von großem Interesse, dass Grillos Nachlass eines Tages zugänglich würde.<sup>42</sup>

Schließlich soll noch *Il funerale di Alessandro* aus der Reihe der *Riti* erwähnt werden. Das 1962 entstandene Werk für fünf Instrumentalisten (Tuba, Kontrabass, Kontrafagott, Orgel und Schlagzeug) wurde von Aldo Brizzi für Basssaxophon, Kontrabasssaxophon, Kontrafagott und Schlagzeug 1988 bearbeitet und am 20. September 1988 in Straßburg uraufgeführt. Die Bearbeitung erschien 1993 auf einer CD bei dem Label INA in der Reihe *Mémoire vive*.

### **Warum Bearbeitungen?**

Die meisten Bearbeitungen scheinen auf Aufführungsmöglichkeiten zurückzugehen. Der Vergleich der Werkpaare zeigt, dass es bei einigen dieser Bearbeitungen, beispielsweise bei dem zweiten Satz von *TKRDG* und dem *Quartetto n. 5*, zu einem nicht unerheblichen Zuwachs an satztechnischer Verfeinerung und Strukturierung kommt. Sucht man in einer Partitur Differenziertheit und Beziehungsreichtum, so wird man diese Zweitfassungen besonders zu schätzen wissen. Je weiter sie sich von Scelsis elektroakustischer Version entfernen, um so größere Bedeutung wird man aber auch der kompositorischen Ausarbeitung bemessen. Diese „Schreibtischarbeit“ sah Scelsi bekanntlich als Handwerk und nicht als Kunst an.<sup>43</sup> Vieri Tosatti, der die meisten Partituren Scelsis geschrieben hat, behauptete nach Scelsis Tod dagegen, seine Vorgaben seien „minimal“ gewesen und er, Tosatti, habe „fast alles alleine tun“ müssen.<sup>44</sup> Die Standpunkte könnten gegensätzlicher nicht sein, und aus ihrer jeweiligen Perspektive kann man beiden Protagonisten durchaus folgen.

Neben den Bearbeitungen, die durch äußere Anlässe initiiert wurden und die in der Neuinstrumentierung und Elaboration von Partituren bestanden, gibt es noch andere, die mit den elektroakustischen Verfahren zusammenhängen, denen Scelsi seine Improvisationsaufnahmen von Anfang an zu unterziehen begann. Einige Beispiele: Auf die Ondioloaufnahme des zweiten Satzes von *Xnoybis* folgt unmittelbar der dritte Satz des *Trio à cordes*.<sup>45</sup> Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass die Vorlage zum *Trio* nichts anderes als die rückläufige Aufnahme von *Xnoybis* ist! Die Verwendung des dritten Satzes von *Xnoybis* im Violinkonzert *Anahit* und eines Abschnitts von *Hymnos* im 4. Streichquartett wurde bereits erwähnt. Auch der erste Abschnitt von *Pranam II* für neun Instrumente (1973) beruht auf der gleichen oder einer modifizierten Tonbandaufnahme wie der erste Abschnitt des Orgelstücks *In nomine Lucis*. Scelsis elektroakustisches Komponieren entwickelte sich mehr und mehr zu einem Prozess, der tendenziell unabgeschlossen blieb und sich in immer neuen Werken manifestierte.

---

Kontrabass und Violine) schreiben würde, dass es aber nicht dazu gekommen sei („Il avait été question qu’il écrive pour Fernando Grillo et moi-même (contrebasse et violon) mais cela ne s’est pas fait.“)

<sup>41</sup> NMGS0410-365, Riv@9,5\_03.L-128.mp3, 0:23–9:00 und 9:25–20:13.

<sup>42</sup> Grillo erwähnt in einem Brief vom 21.3.1978 an Scelsi (GS.2.IV.32) auch eine eigene Transkription mit dem Titel *Il discorso del profeta* für Kontrabass solo.

<sup>43</sup> „Ich bin kein Komponist“, Gespräch mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier, in: *Die Magie des Klangs*, Bd. 2, S. 715.

<sup>44</sup> Interview in dem Film von Fred van der Kooij, *Casa Scelsi*.

<sup>45</sup> NMGS0133-286, Riv@9,5\_01.L-56.mp3, 1:03:13–1:06:07 (*Xnoybis*, II) und 1:06:20–1:09:00 (*Trio à cordes*, III).