

ZWISCHEN WERK UND EXPERIMENT

© Friedrich Jaecker
18. Dezember 2024

Die Frage, welche seiner Erzeugnisse Giacinto Scelsi als „Werk“ angesehen hat, scheint einfach zu beantworten sein. Scelsi hat immer wieder Werkverzeichnisse verfasst, und die in diesen aufgeführten Titel bezeichnen offensichtlich seine Werke. Verweisen die Titel aber auf die Partituren, auf die ihnen zugrunde liegenden Tonbandaufnahmen oder auf die Vorstellung, die Scelsi von den Stücken hatte, auf die „Idee“ hinter den Stücken? Der Dirigent Zoltán Peskó, der die Uraufführung des Orchesterwerks *Aiôn* vorbereitete,¹ schreibt über einen Besuch bei Scelsi:

Die konkreten Antworten auf meine Fragen zu *Aiôn* begannen mit dem Anhören eines alten Magnetbandes, das der Komponist selbst mit zwei Ondiolen aufgenommen hatte. Dieses veraltete elektrische Instrument, eine Weiterentwicklung der Ondes Martenot, war in den letzten dreißig Jahren seines Lebens zum Zentrum von Scelsis Arbeit geworden. Mit der Möglichkeit, subtile Mikrointervalle, Glissandi, abrupte oder kontinuierliche dynamische Veränderungen zu realisieren, ermöglichte ihm die Ondiola, Skizzen für seine Kompositionen aufzunehmen. Auf alten, einst extrem teuren Tonbandgeräten spielte er mir eine dieser Skizzen für *Aiôn* vor, die nicht immer einwandfrei aufgenommen waren und die tatsächlich bereits den Aufbau und die wichtigsten Elemente des Werkes enthielten. Ich war jedoch erstaunt, dass er so viel Wert darauf legte, dieses Band zu hören: Ich hatte die Partitur mitgebracht, die ausreichte, um meine Fragen zu klären. Heute scheint mir, dass es nicht die Partitur, sondern diese Klangskizze war, die im Grunde seine wahre, unter Schmerzen geborene Schöpfung darstellte.²

Hatte Peskó mit dieser Einschätzung recht? Zwar weist Scelsis Arbeitsweise Parallelen zur elektroakustischen Musik auf. Andererseits ließ er seine besten Tonbandaufnahmen von anderen Musikern, vor allem von Vieri Tosatti, in Partituren übertragen. Der Klangvisionär Scelsi und der erfahrene Komponist Tosatti bildeten eine in der Musikgeschichte einmalige Arbeitsgemeinschaft, über deren Arbeitsabläufe wir kaum etwas wissen. Die wenigen erhaltenen Dokumente legen nahe, dass Scelsi Instrumentierungen vorschlug, Spielanweisungen und dynamische Angaben korrigierte und vor allem – oft mystifizierende – Werktitel erfand. Tosatti war dank seines präzisen Gehörs imstande, außerordentlich genaue Notationen zu erarbeiten. Bei größeren Besetzungen wie den Orchesterwerken musste er darüber hinaus Lösungen entwickeln, die an die Tonbandaufnahme anknüpfen, durch diese aber nicht in jeder Einzelheit vorgegeben sind. Oft geht die Ausdifferenzierung der musikalischen Struktur über eine bloße Instrumentierung weit hinaus. Demnach lässt sich weder die Frage, ob Scelsis „Klangskizze“ oder die Partitur als das „Werk“ zu gelten habe, noch die, welcher Anteil Scelsi und welcher Tosatti an der Entstehung der Partituren zukommt, pauschal beantworten. Die Analyse eines Werks muss aber Scelsis Originalaufnahme einbeziehen, denn diese ist die Grundlage der Partitur.

Wie soll man mit den unbetitelten Klavierstücken umgehen, die Scelsi hinterlassen hat? Scelsi konnte aus einer ungeheuren Menge an Klavierstücken schöpfen, und als er begann, sie nach

¹ Die Uraufführung von *Aiôn* fand am 12. Oktober 1985 in Köln statt. Es spielte das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, die Leitung hatte Zoltán Peskó.

² 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/> [14.12.2023]; deutsche Übersetzung von Friedrich Jaecker.

und nach zu Werkzyklen zusammenzufassen, beabsichtigte er sicher, auch die noch fehlenden drei Suiten (Nr. 1, 3 und 4) zusammenzustellen. Anscheinend verlor er aber das Interesse daran, als er die Möglichkeit entdeckte, mit nur einem Ton zu arbeiten um ins „Innere des Klangs“ vorzudringen. Wenn es heute einen Sinn haben soll, unveröffentlichte Klavierstücke aus dem Nachlass zu spielen, dann den, ihre künstlerische Qualität auf den Prüfstand zu stellen.

Am 20. Februar 2013 präsentierte der italienische Pianist Fabrizio Ottaviucci in einem von der Fondazione Isabella Scelsi veranstalteten Seminar über die Klaviermusik von Giacinto Scelsi dessen unveröffentlichte *Suite n. 11 (B)*. Am 14. März 2013 spielte Ottaviucci in Scelsis Wohnraum erstmalig vier Sätze (III–V, VIII) aus diesem bisher unbekanntem Zyklus, der insgesamt aus elf Sätzen besteht.³ Bei weiteren Nachforschungen stellte sich heraus, dass diese Teil eines Zyklus mit dem Titel *Paralipomena* sind.⁴ Dieser besteht aus vierzehn Sätzen: Der Sätze IV–XIV sind identisch mit den Sätzen I–XI der *Suite n. 11 (B)*.⁵ Ob nun die Gruppierung mit vierzehn oder die mit elf Sätzen dem letzten Willen Scelsis entspricht, ist ungewiss. Für die *Paralipomena* spricht, dass die auf Transparentpapier geschriebenen Seiten durchlaufend von 1–82 nummeriert sind; für die *Suite n. 11 (B)*, dass Scelsi hier eine Auswahl getroffen hat. Man fragt sich allerdings, welchen Sinn es haben könnte, den neun Sätzen der *Suite n. 11* noch elf weitere anzufügen. Wie dem auch sei: Unter den bisher unveröffentlichten Klavierwerken Scelsis findet man mitunter bemerkenswerte Stücke. So ist zum Beispiel der siebte Satz der *Suite n. 11 (B)* beziehungsweise der zehnte Satz der *Paralipomena* eine kleine, wunderbar zarte Musik, die Scelsi überaus sensibel eingespielt hat.⁶

Auf den Tonbändern Scelsis gibt es auch einige Aufnahmen, die zwar betitelt, aber nach jetzigem Kenntnisstand nicht verschriftlicht worden sind. Eins dieser Stücke ist *Le jour* für Klavier, das sich auf zwei Bändern befindet, auf einem davon gleich zwei Mal hintereinander.⁷ Mit seinen durchgehend punktierten Rhythmen scheint uns das Stück einen von Tatkraft erfüllten Tageslauf zu vermitteln. Zwei der drei Aufnahmen sind Überspielungen von einer Schallplatte, und solche hat Scelsi, wie sich gezeigt hat, zum Zwecke der Transkription vorgenommen. Es ist also durchaus denkbar, dass dennoch eine Notenfassung existiert und vielleicht eines Tages gefunden wird. Möglicherweise sind die Noten auch verloren gegangen oder zu ihrer Herstellung ist es aus unbekanntem Gründen nicht gekommen. Das Medium der Notenschrift kann aber bei einem Autor, der mit elektroakustischen Medien arbeitete, eigentlich nicht entscheidend sein. Auch die Autorisierung durch einen Titel wäre wohl ein allzu formales Kriterium. Letztlich wird eine gewisse Grauzone bleiben. Und über den künstlerischen Wert sagt das alles ohnehin nichts aus.

³ Am 12.5.2018 spielte Ottaviucci in Ravaldino in Monte weitere Sätze (VII–X). Die Aufführung ist auf Youtube dokumentiert: <https://www.youtube.com/watch?v=20A3y321F8E> (abgerufen am 18.8.2020).

⁴ Die *Paralipomena* sind nicht zu verwechseln mit den *Sei pezzi dai Paralipomeni*^[1] (1930–1940), die laut Scelsis Angabe der Schweizer Pianist Raffaele d’Alessandro 1942 in Lausanne uraufgeführt hat (Werkverzeichnisse E, F und G, Archivnummer GS.2.III.3.2.2).

⁵ Fabrizio Ottaviucci plant für das Jahr 2020 eine Einspielung aller vierzehn Sätze beim Label Stradivarius.

⁶ Das Stück liegt in vier Kopien vor: NMGS0089-226, Riv@19_01.L-56.mp3, 0:00–1:56; NMGS0113-144, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 11:22–13:48; NMGS0149-496, Riv@19_01.L-56.mp3, 2:43–4:39 und NMGS0167-238, Riv@19-RVRS_01.R-56.mp3, 2:52–4:48.

⁷ NMGS0181-178, Riv@19_01.R-56.mp3, 5:21–8:52; NMGS0252-154, Riv@19_02.L-56.mp3, 6:43–10:11 und 10:13–13:45.

Ein weiteres Beispiel für eine betitelt Aufnahme ohne Notenfassung ist ein Stück für zwei Ondiolen mit dem Titel *Battaglia*. Den Titel schrieb Scelsi auf zwei Tonbandschachteln.⁸ Eine Aufnahme ist auf beiden Tonbändern gleich, und damit ist klar, worauf sich der Titel bezieht. Das Stück beginnt und endet mit einstimmigen „orientalisierenden“ Melodielinien, der zweistimmige Mittelteil ist, dem Titel entsprechend, recht tumultuös.

Ein ganz besonderes Projekt, das mehrfach auf Scelsis Bändern auftaucht, ist eine „lange Sinfonie“:

NMGS0134-514	2 bande Sinfonia / lunga / in un tempo 1a Sinfonia dal 118–989 I e II
NMGS0155-327	vedere per concerto sinfonia
NMGS0180-160	Verde Sinfonia
NMGS0216-367	al 200 Sinfonia 2 bande
NMGS0220-101	Sinfonia lunga compone per fiato più Sinfonia lunga il 2o per trombone? poi Sinfonia lunga
NMGS0232-451	–
NMGS0275-015	–
NMGS0278-204	–

Hier kann man keine endgültige Fassung etwa dadurch dingfest machen, dass sie mehrfach vertreten wäre. Alle Aufnahmen sind mehr oder weniger dichte Texturen, aber sie sind nicht gleich. Wie sie zusammenhängen, ist nur ansatzweise festzustellen. Ein langer Abschnitt von NMGS0220-101 (Riv@9,5_01.L-56.mp3, 8:27–25:58) findet sich auf den Bändern NMGS0275-015 (Riv@9,5_01.L-128.mp3, 28:31–46:24) und NMGS0278-204 (Riv@19_01.L-128.mp3, 6:56–25:06) wieder. Ein weiterer Abschnitt von NMGS0220-101, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (8:27–13:19) taucht in NMGS0134-514 (Riv@19_01.L-56.mp3, 28:17–30:40) wieder auf, und zwar in doppeltem Tempo. Es handelt sich um Material des ersten Teils von *Hymnos*. Dieser Abschnitt ist Teil einer sehr langen Strecke (NMGS0134-514, Riv@19_01.L-56.mp3, 8:25–31:55), die in NMGS0180-160 (Riv@19-RVRS_02.R-56.mp3, 0:17–25:34) eingegangen ist. Diese Aufnahme wiederum ist eine Schicht von NMGS0232-451, Riv@19-RVRS_02.R-56.mp3, 25:00–48:05, der längsten und dichtesten Aufnahme Scelsis überhaupt. Hat Scelsi mit dieser Fassung sein Ziel erreicht? Oder ist auch sie nur eine Station eines Prozesses, der weiter fortgesetzt wurde oder werden sollte?

Bei einem weiteren Experiment können wir Scelsi beim „Komponieren“ gleichsam über die Schulter schauen. Eine vielschichtige Klangmontage aus Stimmen, Ondiolen und anderen Quellen in leicht schwankender Geschwindigkeit und viel Hall bricht nach ungefähr viereinhalb Minuten ab.⁹ Dann hören wir den Maestro sprechen: „Ricominciamo da capo.“ („Fangen wir noch einmal von vorne an.“) Darauf wird tatsächlich von Anfang an gut zwei Minuten lang wiederholt (6:07–8:16 entspricht 1:17–3:26), mit Ausnahme zweier kleiner Teile: Zunächst wird ein Klang acht Sekunden länger fortgesetzt (7:33–7:41 entspricht nicht 2:42–2:50), danach fehlt ein vier Sekunden langer Klang (7:52–7:56 entspricht nicht 3:02–3:06). Während im ersten Versuch nun zahlreiche kleine Teile mit häufigen Stopps, Spulgeräuschen und Neustarts zu hören ist, folgt im zweiten eine längere geschlossene Klangstrecke (8:16–9:23), bevor auch hier Stopps, Spulgeräusche Neustarts und Geschwindigkeitswechsel von der Suche nach passenden Teilen künden. Ab 14:22 treffen wir

⁸ NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 1:09:27–1:12:40 und NMGS0164-153, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 51:41–55:00.

⁹ NMGS0153-598, Riv@9,5_01.L-56.mp3, ab 1:17, Neubeginn ab 6:07.

auf einen alten Bekannten: Eine gute Minute lang hören wir den ersten Formteil von *Hymnos*. Nach 15:25 beginnt Scelsi, mit Teilen aus *Hymnos* zu experimentieren, die ursprüngliche Klangidee verliert vollends ihre Konturen, das „Stück“ zerfasert, löst sich auf.

Scelsi erweiterte im Lauf der Zeit seine elektroakustischen Verfahren und gelangte so zu immer komplexeren Klangschichtungen. Wir kehren indes noch einmal zu den Experimenten mit zwei Ondiolen zurück. Unter diesen sind auch Versuche, Aufnahmen übereinanderschichten, die wir bereits als einstimmige Werke kennen. So kombinierte er alle drei Sätze von *Rucke di Guck* mit vier von fünf Sätzen von *Ixion* für Klarinette.¹⁰ *Rucke di Guck* erscheint in der Originalgeschwindigkeit und nicht in doppelter Geschwindigkeit, wie sie der Transkription für Piccoloflöte und Oboe zugrunde liegt. Kurios ist, dass der mit etwa sechs Minuten verhältnismäßig lange dritte Satz von *Rucke die Guck* als eine Schicht mit dem vierten und fünften Satz von *Ixion* in Folge als zweite Schicht kombiniert werden. Das Ganze wird unterbrochen durch eine (wohl versehentliche) Aufnahme romantischer symphonischer Musik in halbem Tempo. Werden melodisch profilierte Ondiolaaufnahmen zusammengemischt, entstehen zwei Probleme. Zum einen sind Scelsis Improvisationen oft achsenmelodisch angelegt, was im einfachsten Fall an gleichen Anfangs- und Schlussstönen deutlich wird. Die tonalen Achsen und die melodischen Gesten, die mit ihnen zusammenhängen, sind jedoch von Stück zu Stück verschieden und lassen sich nicht nach Belieben zu zweistimmigen Sätzen zusammenfügen. Zum andern sind die Improvisationen dieses Typs bei aller Freiheit in durchaus traditioneller Weise rhythmisch-metrisch strukturiert. Wenn Scelsi fertige Aufnahmen mit seinen einfachen technischen Mitteln übereinanderschichtete, hatte er keine Möglichkeit, die Ebenen zu synchronisieren. In dem Ergebnis wird man einen musikalischen Sinn kaum finden können.

Das Klavierstück *Aitsi* kombinierte Scelsi mit einer Aufnahme zweier mikrotonal eingesetzter Ondiolen.¹¹ Dadurch entsteht der Eindruck von Vordergrund (Ondiolen) und Hintergrund (Klavierakkorde), fast könnte man sagen von Melodie und Begleitung. Eine andere Wirkung hat die kanonische Verdopplung von *Aitsi*.¹² Hat Scelsi in seiner Klavierimprovisation eine dramaturgisch einleuchtende Abfolge der Klänge hervorgebracht, so unterläuft er diese durch die Überlagerung mit der zweiten Schicht: eine durchaus reizvolle Irritation.

Auf einem anderen Tonband überlagert Scelsi eine Ondiola-Improvisation mit der Aufnahme einer asiatischen Bass-Zither, wie sie in der klassischen chinesischen (Guzheng), japanischen (Koto) oder koreanischen Musik (Gayageum oder Geomungo) verwendet wird.¹³ Ein weiteres Band enthält die beiden Spuren getrennt.¹⁴ Später ersetzte er einen Teil der Zither-Aufnahme durch die Trommeln, die dann letztlich eine Schicht der ersten beiden Sätzen der *Quattro Incantesimi* wurden.¹⁵ In einem weiteren Schritt mischte er auch noch Ondes Martenot

¹⁰ NMGS0207-258, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:17–19:05.

¹¹ NMGS0214-289, Riv@9,5-RVRS_03.R-56.mp3, 1:06:09–1:19:25 and Riv@9,5-RVRS_03.R-56.mp3, 51:21–1:04:40.

¹² NMGS0185-352, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 49:07–55:23.

¹³ NMGS0176-158, Riv@9,5_02.L-56.mp3, 6:08–9:58.

¹⁴ NMGS0135-551. Die Ondiola-Aufnahme auf der Spur Riv@19_01.R-56_stretched_to_9,5.MP3, 1:06:09–1:09:59 besteht aus zwei verschiedenen Aufnahmen und einem zwischen ihnen befindlichen Fragment. Die Zither-Aufnahme auf der Spur Riv@19_01.R-56_stretched_to_9,5.MP3, 1:06:11–1:07:43 bricht mit Beginn der Trommel-Aufnahme ab. Kopien eines Ausschnitts der Zither-Aufnahme findet man auf NMGS0218-525, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 4:03–4:11 und NMGS0271-620, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 9:43–9:52, einen zusätzlichen kurzen Teil auf NMGS0154-315, Riv@9,5_02.L-56.mp3, 43:54–43:59.

¹⁵ Auf NMGS0135-551, Riv@19_01.L-56_stretched_to_9,5.MP3, 1:07:43–1:10:08 befindet sich die Trommel-Aufnahme auf einer Spur allein, auf NMGS0176-158, Riv@19_01.L-56.mp3, 32:47–37:07 mit der Ondiola zusammen abgemischt. Die Trommel-Aufnahme scheint nicht zufällig in die Ondiola-Zither-Aufnahme

hinzu.¹⁶ Es handelt sich um einen kurzen Ausschnitt aus *Sérimpie*, dem ersten Satz aus den *Trois Poèmes* für Ondes Martenot und Klavier von André Jolivet (1935). Auf zwei weiteren Tonbändern reiht Scelsi Ausschnitte aus diesem Stück aneinander.¹⁷ Die beiden Kompilationen könnten durchaus Vorstudien zu einer Sampling-Komposition gewesen sein. Dafür spricht, dass Scelsi in der zweiten Aufnahme auch mit Rückläufen arbeitet, die gewöhnlich der formalen Abrundung dienen.

Eine Besonderheit in Scelsis Klangarchiv ist die Aufnahme eines Toy Piano und einer Männerstimme, die auf einem Vokal singt.¹⁸ Offensichtlich hören wir hier den Maestro selbst singen. Der Pianopart besteht aus nur zwei verschiedenen Tönen, nämlich c^2 und g^1 , die Stimme singt die gleichen Töne eine Oktave tiefer. Instrument und Stimme sind kanonisch überlagert. Auf jeder der beiden Tonbandspuren kann man mindestens zwei Schichten unterscheiden, die im Abstand von sieben Sekunden einsetzen. Die rechte Spur stimmt mit der linken überein, nur startet sie drei Sekunden später. Beide Spuren bilden eine zweikanalige Aufnahme, denn obwohl sie versetzt beginnen, brechen sie gemeinsam ab. Trotz der zahlreichen Schichten wirkt die Musik licht und transparent, weil Scelsi die Klänge äußerst sparsam gesetzt hat. Diese Aufnahme weist nun erstaunliche Parallelen zu dem Konzertmitschnitt eines Ensembles auf, das in der Art tibetischer Ritualmusik musiziert.¹⁹ Der erste, vokale Teil beginnt mit den Klängen einer Handglocke, die auch im weiteren Verlauf mit mehr oder weniger regelmäßigen Schlägen präsent ist. Die Sänger nehmen ihren Ton auf und pendeln zwischen diesem und seiner Unterquarte. Nach einer gewissen Kulmination verebben die Stimmen und die Glocke bleibt übrig; darauf folgen weitere Abschnitte. Nicht nur der formale Ablauf und die Funktion der Glocke entspricht der Aufnahme Scelsis, sondern auch die Tonhöhen: Die Handglocke ist auf ein erniedrigtes cis^2 gestimmt und damit nur unwesentlich höher als das Toy Piano, und auch die fallende Quarte wird übernommen. Beide Aufnahmen sind sich so ähnlich, dass man fast von einem Arrangement Scelsis sprechen könnte. Auf einem anderen Tonband hört man Scelsi zweimal summen: zuerst pentatonisch $b - g - f - d$ und dann noch einmal auf g .²⁰ Eine Parallele dazu gibt es auch in der Aufnahme des Improvisationsensembles. Schon am Ende des ersten Abschnitts sinken die Stimmen auf fis ab und erweitern den Tonvorrat im zweiten Abschnitt, der wieder mit der fallenden Quarte $cis^1 - gis$ beginnt (ab 1:41), um den Ton b (ab 1:50). Man sieht daran, wie neugierig und offen Scelsi auf musikalische Eindrücke reagierte und sie sich durch Nachahmung zu Eigen machen versuchte.

Auch vor den Improvisationen, zu denen er die junge Cellistin Victoria Parr anregte, machte Scelsis Experimentierlust nicht halt.²¹ Er schichtete jeweils zwei Aufnahmen mit ihrem Spiel übereinander.²² In einem weiteren Versuch lässt er sie zu einer zweistimmigen Cello-

hineingeraten zu sein: Die beiden Aufnahmen sind nicht gleich, sondern die Trommeln befinden sich leicht verschoben an anderer Stelle.

¹⁶ NMGS0154-315, Riv@9,5_02.L-56.mp3, 43:36–43:48.

¹⁷ NMGS0271-620, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:20–5:49 und NMGS0218-525, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:24–3:02.

¹⁸ NMGS0091-340, Riv@19_01.L-56.mp3, 1:03–2:37 und Riv@19_01.R-56.mp3, 1:07–2:37.

¹⁹ NMGS0179-520, Riv@19_01.L-56.mp3 + Riv@19_01.R-56.mp3, 0:14–13:45 (vokaler Abschnitt) und 14:01–27:10 (instrumentaler Abschnitt). Es handelt sich anscheinend um eine Stereoaufnahme, was vermuten lässt, dass Scelsi die Aufnahme nicht selbst gemacht hat. Welche Musiker man hier zu hören bekommt, ist nicht bekannt. Wie mir Roberto Laneri in einer E-Mail vom 15.1.2018 mitteilte, handelt es sich nicht um sein Ensemble Prima Materia.

²⁰ NMGS0129-87, Riv@19_01.L-56.mp3, 9:05–9:09 beziehungsweise 12:26–12:27. Wahrscheinlich handelt es sich um Reste einer längeren Aufnahme, die später zum großen Teil überspielt worden ist.

²¹ Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 328–330.

²² NMGS0111-410, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 13:46–17:29 und 17:46–23:20.

Aufnahme spielen und nimmt das dreistimmige Resultat auf.²³ Gegen Ende (etwa ab 15:50) manipuliert er die Aufnahme so, dass die Töne ins Schwanken geraten und immer höher werden.²⁴ Dadurch gewinnt das Ende einen gewissen absurden Reiz. Es ist aber kaum anzunehmen, dass Scelsi darin mehr als ein Experiment gesehen hat, denn letztlich hat er nur die beiden Improvisationen von Victoria Parr und ihm selbst am Klavier der Transkription für würdig befunden, die er unter dem Titel *To the Master* veröffentlichte.

²³ NMGS0245-421, Riv@9,5-RVRS_02.R-56.mp3, 9:59–20:17.

²⁴ Scelsis letztes Tonbandgerät, die Revox A77, ermöglicht es, den Druck der Gummirolle an die Capstan-Welle durch die Betätigung des Cutterhebels zu lockern oder ganz aufzuheben.