

CANTI DEL CAPRICORNO

© Friedrich Jaecker

11. Dezember 2024

Die *Canti del Capricorno* („Gesänge des Steinbocks“) sind eine Sammlung von 20 Gesängen für Frauenstimme. Die meisten davon sind Solostücke, einige werden von Instrumenten begleitet. Die *Canti* sind laut Scelsi eigenen Werkverzeichnissen zwischen 1962 bis 1972 entstanden.¹ Ein Teil der Notenfassungen wurden von Vieri Tosatti, ein anderer von Riccardo Filippini geschrieben. Zuletzt ließ Scelsi Filippini auch die Tosatti-Transkriptionen abschreiben und erhielt so alle zwanzig *Canti* in einer einheitlichen Handschrift. Scelsi ließ sie in einen blauen Einband binden und schrieb selbst auf das Vorsatzblatt „*Canti del Capricorno*, Giacinto Scelsi“. Aufgrund dessen kann das „Blaue Buch“ als endgültige Fassung betrachtet werden.

Die Noten allein vermitteln aber noch keine ausreichende Vorstellung vom Gehalt der Stücke. Eine notwendige Ergänzung bildet ihre Aufführungstradition, die durch Michiko Hirayama begründet worden ist. Sie hat die Stücke zusammen mit Scelsi erarbeitet, uraufgeführt und auf Tonträger aufgenommen. Fünf der *Canti* wurden den Angaben auf der Schallplattenhülle zufolge zwischen 1972 und 1974 aufgenommen und 1980 auf der Schallplatte Ananda n. 5 veröffentlicht 1980. Die Firma Wergo veröffentlichte 1987 eine Schallplatte, die 1988 auch als CD erschien. Sie enthält neunzehn Stücke, die 1981–1982 aufgenommen wurden, außer dem ersten und letzten Stück, die laut Booklet schon 1969 aufgezeichnet worden sein sollen.² Es fehlen die *Canti* VI und IX–XI, stattdessen sind als Tracks 6, 7 und 10 andere Stücke eingefügt. Der *Canto* II wurde ohne Kontrabass eingespielt. Beim gleichen Label erschien 2007 die erste vollständige Aufnahme in der Reihenfolge des „Blauen Buchs“, nur die *Canti* II und IV wurden vertauscht. Die Aufnahme entstand im Jahr 2006, Michiko Hirayama war zu der Zeit bereits 83 Jahre alt.

„Blaues Buch“ von Filippini	Erste Partitur	Zusätzliche Instrumente	NMGS ³	LP Ananda n. 5 (1980) Track	LP/CD Wergo (1987/1988) Track	CD Wergo (2007) Track
I	Tosatti	Gong	210	1	1 ⁴	1
II	Filippini	Kontrabass	210	-	4	4
III	Tosatti		210	2	3	3
IV	Filippini		210	-	2	2
V ⁵	Filippini		210	-	12	5
VI	Filippini		210	-	-	6
VII	Filippini	Saxophon	210	-	5	7
VIII	Tosatti		210	3	11	8
IX	Filippini		-	-	-	9

¹ Laut einer anderen Quelle soll Scelsi die Entstehung auf den Zeitraum zwischen 1965 und 1982 datiert haben (siehe Daniela Tortora, „Le voci del mondo“. *Genesis, scrittura e interpretazione dei Canti del Capricorno*, in: *Il sagggiatore musicale*, 11. Jg., Nr. 1, Florenz: Olschki, 2004, S. 123, Fußnote 32).

² Beim *Canto* Nr. 1 ist auf der Wergo-Schallplatte die gleiche Aufnahme zu hören wie auf der Ananda-Platte. Eine der Datierungen muss demzufolge unzutreffend sein. Die Aufnahme des *Canto* Nr. 20 ist dagegen eine andere als die auf der Ananda-Schallplatte. Dass sie schon 1969 aufgenommen worden sein soll, scheint aus verschiedenen Gründen mehr als zweifelhaft.

³ Es wird hier nur auf jeweils eine Tonbandaufnahme verwiesen. Weitere Aufnahmen im Verzeichnis *Compositions by Giacinto Scelsi*.

⁴ Die Aufnahme wurde von der Schallplatte Ananda n. 5 übernommen.

⁵ Erste Transkription von Tosatti: *Wo-Ma* für Bass, I (transponiert), spätere Transkription von Filippini: *Canti del Capricorno*, V (originale Tonhöhe).

X	Filippini		210	-	10
XI	Filippini		-	-	11
XII	Tosatti		210	9	12
XIII	Tosatti		210	8	13
XIV	Tosatti		210	13	14
XV	Tosatti	Schlagzeug	210	14	15
XVI	Tosatti		210	15	16
XVII	Tosatti		210	4	16
XVIII	Tosatti		210	17	18
XIX	Tosatti	Schlagzeug	210	18	19
XX	Filippini	Blockflöte	210	5	19
-	?		23	6	-
-	Filippini	Saxophon ⁶	271	7	-
-	?		23	10	-

Die originalen Tonbandaufnahmen Giacinto Scelsis gehören zweifellos zu den interessantesten Tondokumenten des Archivs. Hier treten die verschiedenen Klangquellen in ihrer bunten Vielfalt zutage, während sie ansonsten durch die Verschriftlichung und die Wiedergabe durch eine Interpretin ein Stück weit nivelliert werden. Die Schachtel zum Tonband NMGS0210-159 enthält Scelsis Aufschrift „Capricorno ondiola“, auf dem Band sind bis auf die Nummern IX und XI alle Stücke zu hören. Sechs Stücke (III, V, VI, VIII, 10 und XIII) beruhen auf „melodischen“ Ondiola-Aufnahmen, ähnlich wie viele Solostücke für Bläser oder Streicher. Das Duo für Saxophon und Gesang (VII) geht auf eine Aufnahme von zwei melodisch angelegten Ondiolen zurück. Ein typisches Eintonsstück ist dagegen Nr. XIV; die mikrotonalen Verschiebungen sind hier offensichtlich Nebenwirkungen der verschiedenen Register und des weiten Vibratos. In zwei unbegleiteten Stücken (IV und XII) werden die mikrotonalen Möglichkeiten der Ondiola gezielt eingesetzt. In beiden Stücken hört man bei den Crescendi ein charakteristisches „Kratzen“, das wohl durch einen korrodierten Kontakt am Kniehebel, mit dem die Dynamik gesteuert wird, verursacht ist. Scelsi macht hier also aus der Not eine Tugend, sprich: aus einem technischen Fehler einen musikalischen Effekt. Im *Canto IV* ist dieser entweder rhythmisch ausnotiert oder durch ein Tremolozeichen angegeben, ohne dass die Art der Ausführung näher erläutert würde. Hier erweist sich das Hören der Originalaufnahme als unabdingbare Voraussetzung einer vokalen Interpretation. Im *Canto XII* wird der Effekt durch das Singen auf dem Konsonanten „r“ oder durch schnelles Öffnen und Schließen des Mundes mit der Hand realisiert („Aprire e chiudere velocemente la bocca con la mano“). Im Übrigen ist dieses Stück ein instruktives Beispiel für einen „wandernden“ Klang, der – ähnlich wie im dritten Satz des Violinsolos *Xnoybis* – den Raum einer kleinen Terz durchmisst.



Canti del Capricorno, XII, Klangwanderung (vereinfachte Darstellung)

Eine ganz besondere Aufnahme ist die des *Canto II*. Sie vereint drei Ondiolen: eine Hauptstimme, die in den Gesangspart transformiert wurde, und zwei den Hintergrund

⁶ Ursprünglich mit Trompete, in der Partitur später betitelt als *Go-Örvgo*.

bildende Stimmen, die der Kontrabass darstellt (in T. 24–25 wechseln die Rollen). Der Klanghintergrund besteht im Wesentlichen aus dem liegenden Ton A als Bordunstimme und einer mikrotonalen Parallelstimme im Abstand bis zu einem Halbton. Von T. 54–60 ist das Notensystem für den Kontrabass leer, es enthält weder Noten noch Pausen. In der Wergo-Platte von 1987 führt Michiko Hirayama das Stück ohne Kontrabass aus, und die Takte 54–59 entfallen. In der Wergo-CD aus dem Jahr 2007 füllt der Kontrabass die leeren Takte mit einer freien Improvisation. In der originalen Tonbandaufnahme Scelsis dagegen sind diese Takte keineswegs leer: Riccardo Filippini hat die Transkription schlichtweg nicht vollendet! Eine Transkription könnte wie folgt aussehen, sie beginnt mit T. 53 und endet in T. 61 und ist damit ein Takt kürzer als Filippinis Takteinteilung:

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line starting with a note 'ü' and a fermata. The lower staff is a piano line starting with a note 'ü' and a fermata, followed by a series of notes with dynamic markings 'p' and 'mor.' above, and 'ff sempre' below. The second system also consists of two staves. The upper staff has a vocal line with notes 'ü' and 'vü' and a fermata. The lower staff has a piano line with notes and a fermata, with dynamic markings 'ppp', 'f molto', and 'pp' above, and 'p' below.

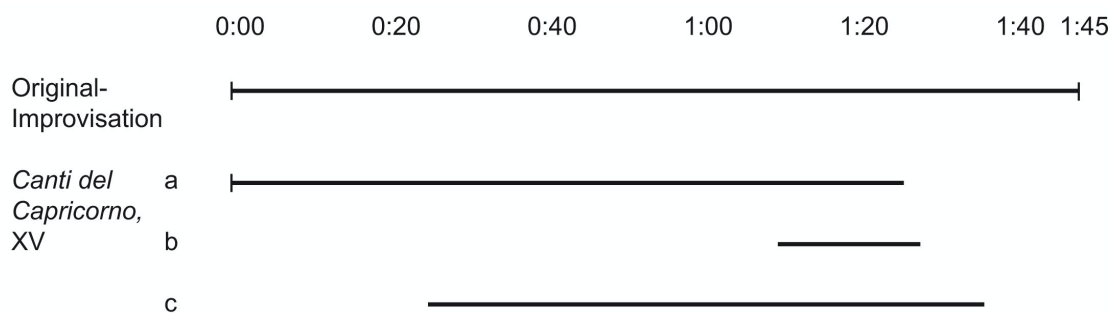
Transkription der fehlenden Takte im *Canto II*.

Die Reihenfolge der *Canti* in Scelsis Originalaufnahme weicht nur bei den Stücken II und IV von derjenigen des „Blauen Buchs“ ab: Beide Nummern sind vertauscht, so dass sich die Reihenfolge I – IV – III – II – V und so weiter ergibt. Auch Michiko Hirayama berichtet, dass Scelsi diese Reihenfolge gewünscht habe. Sie entspricht auch ihrer Interpretation auf der Wergo-CD aus dem Jahr 2007.

Für Sängerinnen ergeben sich aus den originalen Tonbandaufnahmen Scelsis wichtige Hinweise für die Interpretation. So entspricht im *Canto V* das angegebene Tempo ($\text{♩} = 112/120$) nicht dem der Aufnahme, das $\text{♩} = 90$ beträgt. In Michiko Hirayamas Notenexemplar wurde die Tempoangabe handschriftlich auf genau dieses Tempo korrigiert mit der Angabe „moderato cantabile“. In Nr. VI ist der Tempounterschied geringer: Hier gibt die Partitur $\text{♩} = 104/108$ an, während das Tempo der Originalaufnahme $\text{♩} = 96$ beträgt. In Hirayamas Noten wurde die Tempoangabe handschriftlich auf $\text{♩} = 96/104$ korrigiert (darüber steht sogar 76) und „Poco allegro“ durch „moderato con tempo stabile“ ersetzt. Den *Canto XIV* singt Michiko Hirayama in einer stark gekürzten Fassung: Die zweite Seite entfällt nach den Pausen in der zweiten Notenzeile, es geht erst auf der dritten Seite im zweiten Takt der zweiten Notenzeile weiter. Außerdem oktaviert sie einige Passagen und ändert zahlreiche weitere Details. Sehr wahrscheinlich hat sie diese Änderungen im Einvernehmen mit Scelsi

vorgenommen.⁷ Man kann daraus aber nicht schließen, dass sie bindend für andere Interpretinnen sind. In Scelsis Ondiola-Aufnahme ist das Stück jedenfalls ungekürzt zu hören.

Besonders spannend ist die Aufschlüsselung der Klangquellen in den beiden Stücken mit Schlagzeugbegleitung. Die Analyse der Aufnahme des *Canto XV* wird uns dadurch erleichtert, dass es neben der fertig abgemischten Aufnahme⁸ eine weitere gibt, auf der die beiden Bestandteile – der Gesangs- und der Schlagzeugpart – auf zwei Parallelsuren verteilt sind.⁹ Auf der linken Spur hören wir Scelsis Spiel auf der Gitarre, die wie ein Schlaginstrument gespielt wird, so wie wir es auch von *Ko-Tha* und *TKRDG* kennen. An zwei Stellen ist die Aufnahme unterbrochen. Eine genauere Untersuchung ergibt, dass eine Gitarrenimprovisation von einer Minute und vierundfünfzig Sekunden Dauer zugrunde liegt. Diese Original-Improvisation finden wir auf einem anderen Tonband.¹⁰ Aus ihr hat Scelsi drei Teile, hier mit a, b und c bezeichnet, herausgeschnitten. In der folgenden Grafik können wir sehen, dass einige Abschnitte zwei- bzw. dreimal verwendet werden. Dadurch wird die Gitarrenaufnahme auf eine Gesamtdauer von etwa drei Minuten gestreckt. Der Schluss der Improvisation entfällt dagegen.



Dieses Verfahren, das Scelsi des Öfteren verwendet, wirft die Frage nach der musikalischen Logik einer derart zusammengestückelten Strecke auf. Zu welchem Ergebnis man dabei auch kommen mag: Das Verfahren steht in einem ganz offensichtlichen Widerspruch zu Scelsis Diktum vom „inspirierten Wurf“,¹¹ handelt es sich doch um „Komposition“ im wortwörtlichen Sinne, von „Zusammensetzung“ mehrerer Teile. Das perkussive Spiel auf der Gitarre hat Vieri Tosatti für Schlagzeug eingerichtet, das von zwei Spielern auszuführen ist. Die Filippini-Partitur ist eine weitgehend revidierte Fassung der originalen Tosatti-Transkription. Michiko Hirayama benutzte die Version von Tosatti, hat aber in ihrem Notenexemplar zahlreiche Schlagzeug-Takte gestrichen.

Die Melodiestimme, die wir auf der rechten Spur des schon erwähnten Tonbands hören, überrascht einerseits durch ihre pentatonische Struktur, andererseits durch den Instrumentalklang, der an eine primitive Flöte erinnert. Scelsi hat die zugrunde liegende Aufnahme manipuliert, indem er die Abspielrichtung umgekehrt hat. Hört man die Flötenmelodie rückwärts, erkennt man eine ethnologische Musikaufnahme. Es handelt sich um Musik eines Stammes aus dem Amazonasbecken mit dem Titel *Tumuc Humac. Musique de la haute forêt amazonienne*.

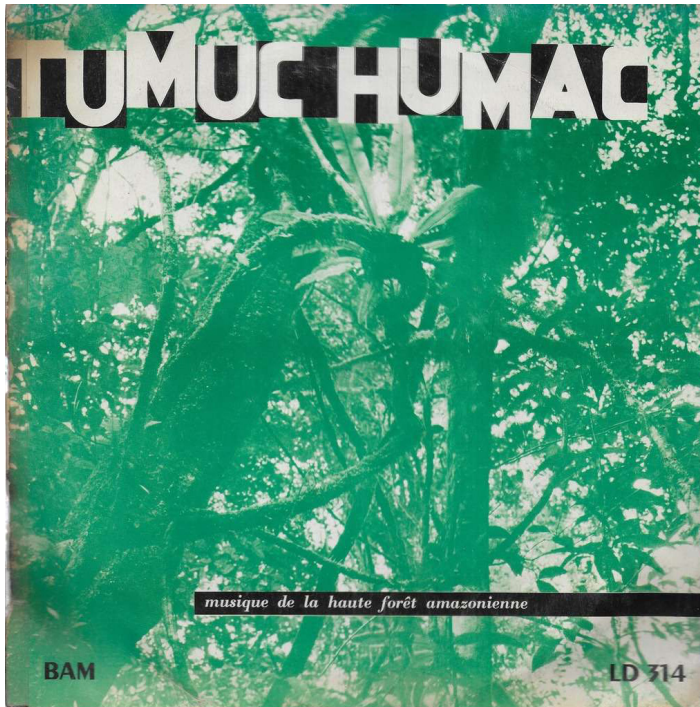
⁷ Das wird von Daniela Tortora auf der Grundlage von Gesprächen mit Michiko Hirayama bestätigt (Tortora, *Capricorno*, S. 136, Fußnote 48).

⁸ NMGS0210-159, Riv@19_02.L-56.mp3, 34:14–37:15.

⁹ NMGS0270-159, Riv@9,5_01.L-56.mp3+Riv@9,5_01.R-56.mp3, 16:49–19:55.

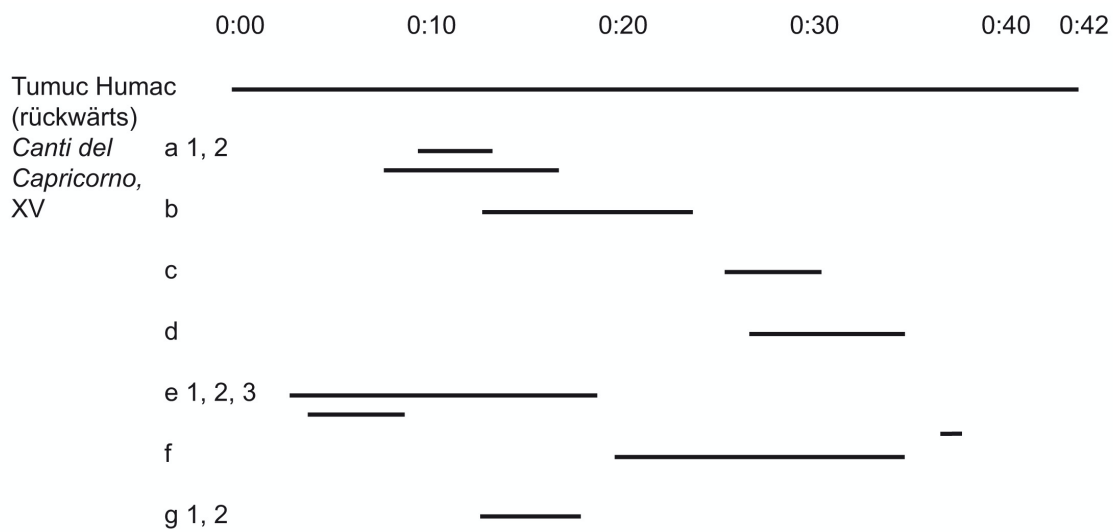
¹⁰ NMGS0335-524, Riv@9,5-RVRS_01.R-128.mp3, 27:16–29:03.

¹¹ *Die Magie des Klangs*, Bd. 1, S. 326.



Schallplatten-Cover Tumuc Humac

Die 1953 in Frankreich erschienene Schallplatte mit Aufnahmen einer Expedition in das Grenzgebiet von Französisch-Guayana und Brasilien von 1951 bis 1952 befindet sich im Nachlass des Komponisten.¹² Der zweite Schallplattentrack in der Gruppe „Le village Indien“ ist mit *Flûte de signal et d'appel* betitelt. Scelsi hat aus der zweiundvierzig Sekunden langen Aufnahme elf Teile herausgeschnitten. In der Grafik sehen wir die Herkunft der Teile aus der Schallplattenaufnahme. Aus den zwischen einer und sechzehn Sekunden langen Teilen hat Scelsi sieben Phrasen gebildet (hier bezeichnet als a bis g), die durch längere Zwischenspiele, in denen nur das Schlagzeug zu hören ist, voneinander getrennt sind.¹³



Wie im Fall des Gitarrenparts wurde der ursprüngliche musikalische Zusammenhang durch eine abstrakte Aneinanderreihung von Fragmenten ersetzt. Man fragt sich, ob „zufällige“ Ereignisse wie der Schnitt zwischen den Teilen a1 und a2 (in der Partitur in T. 6), der

¹² Archiv der Fondazione Isabella Scelsi, Rom, Inventarnummer ADA 44.

¹³ Scelsis Aufnahme enthält übrigens erhebliche Nebengeräusche, die nicht von der verwendeten Platte stammen.

Tonrepetitionen und einen plötzlichen Wechsel vom Piano zum Fortissimo zur Folge hat, einen musikalischen Sinn ergeben. Offen ist auch, ob man die metrische Unkoordiniertheit zwischen der Gitarren- und der Flötenschicht als einen Mangel oder einen besonderen Kunstgriff anzusehen hat. Die überwiegend zweizeitigen Metren beider Schichten verschieben sich von Mal zu Mal. Ist das zunächst durchaus von einem gewissen Reiz, so verliert sich dieser mit abnehmender Differenzierung des Gitarrenparts, und beide Schichten laufen beziehungslos nebeneinander her. Wie noch zu zeigen sein wird, leiden auch die *Quattro Incantesimi* unter einer ähnlichen Problematik.

Die *Canti XV* und *XIX* haben mehr als nur die instrumentale Begleitung durch zwei Schlagzeuger gemeinsam. Die Gitarrenimprovisation als Grundlage des Schlagzeugsatzes ist nämlich in beiden Stücken dieselbe. Es gibt nur zwei Unterschiede. In *XIX* kommen die ersten vier Sekunden doppelt vor, weil die Überspielung abgebrochen und noch einmal gestartet wird. Außerdem fehlen hier weitere Schnitte, denn die Gitarrenimprovisation läuft einfach bis zum Schluss durch.¹⁴ Daher endet die Übereinstimmung bei 2:15 (T. 46). Bis zu dieser Stelle entsprechen sich die Schlagzeugpartien weitgehend, in den Details gibt es aber viele Unterschiede.¹⁵

Auch die Melodiestimme beruht in beiden Stücken auf der rückwärts abgespielten Aufnahme einer volkstümlichen Flöte. In *XIX* ist es eine Panflöte, und man hört der äußerst expressiven Melodie an, dass sie von einem Meister dieses Instruments gespielt wird. Es handelt sich um niemand Geringeren als Gheorghe Zamfir, der ein *Bocet*, einen rumänischen Klagegesang, spielt. Die Aufnahme des Schweizer Musikethnologen Marcel Cellier wurde 1970 auf der Schallplatte *Les flûtes Roumaines* bei dem Pariser Label Arion veröffentlicht.¹⁶ Scelsi verwendet nur einen Ausschnitt aus der zweiten Hälfte des Tracks.



Schallplatten-Cover *Les flûtes Roumaines*

¹⁴ Siehe die Originalaufnahme NMG50335-524, Riv@9,5-RVRS_01.R-128.mp3, 27:16–29:03.

¹⁵ *Canto XV*: | 1 | 2/1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8/1–2 | 9 | 10 | ... | 19 |
Canto XIX: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | – | 7 | 8 | 9/1–2 | 9/3–4, 10/1–2 | 10/3–4, 11/1–2 | ... | 19/3–4 |
Canto XV: | 20 | 21 | 22 | ... | 46/1 |.
Canto XIX: | 20/1–2, 20/3–4 | 21 | 22 | ... | 46/1 |.

¹⁶ Inventarnummer ADA 88.

Wie dem *Canto XV* liegt auch hier der abgemischten Fassung (Band Nr. 210) eine zweikanalige Aufnahme zugrunde, die wir auf dem Band Nr. 185 hören.¹⁷ Man könnte die beiden *Canti XV* und *XIX* daher als Parallelversionen bezeichnen. Riccardo Filippini hat auch die Tosatti-Partitur von *XIX* bearbeitet. Während im ersten Schlagzeugpart nur Details verändert sind, ist der zweite radikal vereinfacht: Von den ursprünglich drei Instrumenten ist nur die Conga („Tumbo“) übriggeblieben.

Über die Verwendung ethnologischer Musikaufnahmen hat sich Scelsi anscheinend nie explizit geäußert. Es existiert aber ein verrätseltes Text, den man als Andeutung der damit verbundenen Ideen lesen kann. Der Kölner Rundfunkredakteur Wilfried Brennecke berichtet über ein Gespräch mit dem Maestro:

„Erzählen Sie mir etwas über Ihr Werk oder vielmehr, wie Sie sagen, über die Botschaften, die Sie überbringen.“ „Ich kenne die Inhalte nicht“, antwortete er, aber ich weiß etwas über sie durch die Briefmarken, die auf sie aufgeklebt sind. Sie vermögen sie nicht zu sehen, aber ich kann das. Da sind Marken von überall her: Marken aus dem Osten, aus Afrika, aus Mittelamerika und so weiter. Das ist alles, was ich über sie sagen kann.“¹⁸

Aus Tibet, dem frankophonen Afrika und Amazonien stammen auch die von Scelsi verwendeten Aufnahmen. Ging es ihm darum, die spezifische Aura dieser Musik einzufangen? War er der Meinung, dass ihre archaische Atmosphäre von seinen eigenen Werken vermittelt wird, obwohl der Hörer ihre Quellen nicht erkennen kann („Sie vermögen sie nicht zu sehen, aber ich kann das“)? Oder hatten diese nur für ihn selbst eine gewissermaßen private Bedeutung? Die Vereinnahmung außereuropäischer Kunst durch die westliche Avantgarde war seinerzeit nicht neu. Auch die Pioniere der *Musique concrète* haben Fremdaufnahmen verwendet, aber diese bleiben prinzipiell kenntlich, handelt es sich doch um elektroakustische Musik.¹⁹ Weil Scelsi seine Tonbandaufnahmen aber stets in Partituren übertragen ließ, ist die Herkunft der von ihm verwendeten Klänge in diesen nicht mehr erkennbar. Das ist nur durch das Hören der Originalaufnahmen möglich.

Im *Canto XVI* erreicht Scelsis analoges Sampling-Verfahren seinen Höhepunkt. In der Aufnahme²⁰ hört man nicht weniger als 32 „Schnitte“, will sagen Stopps und Neustarts. Das Klangmaterial besteht aus vokalen Improvisationen Michiko Hirayamas, die auf einer anderen Aufnahme festgehalten ist.²¹ Hier hören wir den Anfangs-„Schrei“ (Klangtyp A, 39:14–39:15) und das „zweite Thema“ (Klangtyp B, 38:39–38:48) in der Originalform. Scelsi greift nur selten in die Improvisationen ein, aber wenn, dann sind seine Anweisungen sehr charakteristisch. So fordert er Michiko Hirayama auf: „Fai lo strillo!“ („Mach den Schrei!“) oder „Fai una cosa violenta“ („Mach etwas Heftiges“).

Die gesamte Aufnahme des *Canto XVI* ist rückläufig. Auf einem anderen Tonband kann man zwei unvollständige Vorfassungen hören, die zweite davon in der originalen Abspielrichtung.²² Die Endfassung ist vollständig verhallt, die erste Vorfassung zum großen Teil, die zweite gar nicht. Michiko Hirayama hat das Stück stets mit elektronischem Hall

¹⁷ NMGS0185-352, Riv@9,5_01.R-56.mp3+Riv@9,5_01.L-56.mp3, 55:20–57:13.

¹⁸ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 672–673.

¹⁹ Scelsi begibt sich mit den *Canti del Capricorno XV* und *XIX* in eine gewisse Nähe zu Pierre Schaeffers *Variations sur une flûte mexicaine* (1949), in der ebenfalls eine volkstümliche Flöte von perkussiven Klängen begleitet wird.

²⁰ NMGS0210-159, Riv@19_02.L-56.mp3, 37:19–41:32.

²¹ NMGS0305-584, Riv@9,5_01.L-128.mp3, 31:22–44:23.

²² NMGS0146-243, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 44:09–45:54 und Riv@19_02.R-56.mp3, 20:36–22:53.

aufgeführt und eingespielt. Der *Canto* beginnt mit einem kurzen steigenden Glissando in hoher Lage (A1). Im Urzustand, das heißt fallend und ohne Hall, ist es auf dem Tonband mit den Vorfassungen ebenfalls erhalten.²³ Beim zweiten Mal (ab T. 4) schließt sich eine Phrase aus fünf kurzen Glissandi an, von denen das letzte nicht transkribiert wurde (A1+2). Nun folgen Wiederholungen und Varianten dieser Klangereignisse, bis in T. 33 ein kontrastierender Teil B beginnt, ein kehliger („gutturale“), perforierter Klang in tiefer Lage mit einem doppelten Glissandoabschluss. Eine ähnliche Klangaktion finden wir auch auf dem Band mit den Vorfassungen, nur wiederum vorwärts und ohne Hall.²⁴ Beide Klangtypen wechseln sich das ganze Stück über ab, so dass sich der folgende Formaufbau ergibt:

A – B – A' – B – A'' – B' – A''' – B'' – A''''

Für die Tonbandaufnahme sind laute Geräusche beim Stoppen und Starten des Bands sowie abrupte Wechsel von starkem Rauschen und völliger Stille charakteristisch. Aber gerade diese unbeabsichtigten Begleiterscheinungen üben einen starken Reiz aus, der bei einer konzertanten Aufführung naturgemäß fehlt.

Welche Klangquelle Scelsi im *Canto XVII* verwendet hat, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen.²⁵ Die Abspielrichtung lässt sich auch aus den Umweltgeräuschen nicht erschließen, da die Aufnahmen anscheinend hin- und her kopiert wurden. Außerdem ist alles stark verhallt. Auch über die Bandgeschwindigkeit kann man nur Vermutungen anstellen. Möglicherweise handelt es sich um eine falsettierende Männerstimme, die liegende Töne und kleine Glissandi in der Art heulender Wölfe singt. Fast möchte man an ein schamanisches Ritual denken. Aus diesem Material hat Scelsi ein Stück aus acht Abschnitten (a–h) komponiert. Abschnitt f bringt Abschnitt c in rückläufiger Richtung. Das Stück geht vom Ton E4 aus, erweitert den Tonraum nach unten und besonders nach oben und kehrt zum Schluss wieder zum Ausgangston zurück. Insofern haben wir es mit einer traditionellen Bogenform zu tun.

Zu diesem Stück gibt es sechs Vorfassungen. Die Vorfassung A unterscheidet sich nur dadurch von der endgültigen Version, dass die Abschnitte f und h vertauscht sind.²⁶ Auf zwei anderen Tonbändern befinden sich die Vorfassungen B und C²⁷ sowie D und E.²⁸ Besonders rätselhaft ist die Vorfassung F.²⁹ Sie gliedert sich in vier Gruppen zu je einem bis vier Abschnitten. Die erste und dritte Gruppe unterscheiden sich durch das halbe Tempo von den beiden anderen. Zwischen der zweiten und dritten Gruppe befinden sich drei Abschnitte mit Vogelstimmen, die Ausschnitte einer längeren Schallplattenüberspielung auf einem anderen Tonband sind.³⁰ Einen Berührungspunkt der Tierstimmen zu den vokalen Aufnahmen kann man in ihrem repetitiven Duktus sehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Scelsi die hier als Vorfassung F bezeichnete Aufnahme einschließlich der Vogelstimmen als eigenes Werk konzipiert hat. Die Tonbandschachtel trägt von seiner Hand die Aufschrift „Esorcismi“ („Exorzismen“), die Schachtel mit den Vorfassungen D und E ist mit „esorcismi per basso“ („Exorzismen für Bass“) beschriftet. Eine Notenfassung des ganzen Komplexes scheint es aber nicht zu geben.

²³ NMGS0146-243, Riv@19_02.R-56.mp3, 20:10–20:11.

²⁴ NMGS0146-243, Riv@19_02.R-56.mp3, 19:45–20:07.

²⁵ NMGS0210-159, Riv@19_02.L-56.mp3, 41:42–45:04.

²⁶ NMGS0146-243, Riv@19_02.L-56.mp3, 12:21–15:39.

²⁷ NMGS0147-134, Riv@9,5_01.R-56_stretched_to_19_in_reverse.MP3, 0:45–2:20 and 4:06–5:49.

²⁸ NMGS0185-352, Riv@19_01.L-56.mp3, 0:08–3:57 and Riv@9,5_01.R-56.mp3, 59:26–1:03:40.

²⁹ NMGS0196-020, Riv@19-RVRS_09.R-56.mp3, 0:26–6:57.

³⁰ NMGS0185-352, Riv@9,5_01.R-56.mp3, 34:01–42:44.

Michiko Hirayama hat in ihrem Handexemplar die letzte Note E4 durch ein D4 ersetzt. In der Ananda-Aufnahme singt sie den letzten Ton einen Halbton tiefer als den ersten, in der Wergo-Aufnahme von 2007 folgt sie aber der ursprünglichen Partiturangabe, die auch Scelsi eigener Aufnahme entspricht. Michiko Hirayama zufolge soll Scelsi davon überzeugt gewesen sein, dass nur das Hören der Aufnahme die Substanz des *Canto XVII* vermitteln könne, die Noten seien dazu nicht ausreichend.³¹

Ein exzessives Sampling liegt auch dem *Canto XVIII* zugrunde. Die Bandaufnahme besteht aus zwanzig Teilen:³²

a	45:10 (Auftakt zu T. 1)	A	
b	45:21 (T. 5)		
c	45:49 (T. 16)	B	
d	45:54 (T. 18)		
e	46:10 (Auftakt zu T. 25)	A	
f	46:32 (T. 33)	B	
g	46:40 (Auftakt zu T. 37)	A	
h	46:44 (Auftakt zu T. 39)	B	
i	46:52 (T. 42)		(Pause)
j	46:55 (T. 43)	A	
k	46:59 (T. 45)	B	
l	47:03 (T. 46)	A	
m	47:12 (T. 50)		(Pause)
n	47:13 (T. 51)	B	
o	47:24 (T. 55–56)	A	(Viertelnote <i>des</i> ² nicht transkribiert)
p	47:36 (T. 61–62)		(Beckenschlag)
q	47:37 (T. 62)	B	
r	47:40 (T. 63)		
s	47:46 (T. 67)	A	
t	48:02–48:03 (T. 74)		(Rauschen)

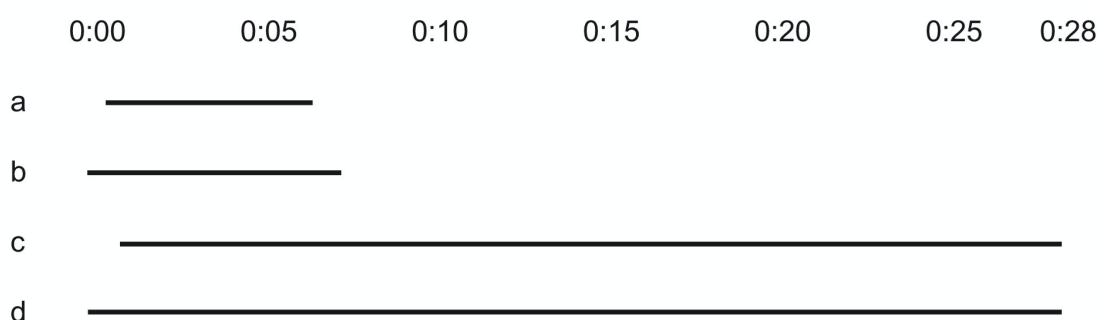
Dabei wechseln sich immer zwei Klangquellen ab. Klangquelle A ist die Schallplatte *Tumuc Humac. Musique de la haute forêt amazonienne*, die wir schon vom *Canto XV* kennen. Es handelt sich hier um den vorletzten Track in der Gruppe „Le village Indien“ mit dem Titel *Flûte d’amour*. Auch dieser Track wird rückwärts abgespielt. Aus der ca. 70 Sekunden langen Aufnahme wurden verschieden lange Teile ausgeschnitten. Der längste ist Abschnitt b mit ca. 26 Sekunden, die kürzesten sind die Abschnitte g und j mit je ca. 4 Sekunden Dauer. Die pentatonische Flötenmelodie beschränkt sich auf die Töne *e*¹, *fis*¹, *a*¹, *h*¹ und *d*², wobei Tosatti Spielnuancen akribisch als mikrotonale Abweichungen oder Vorschlagsnoten notiert. Die Klangquelle B, die ebenfalls wie eine Flöte klingt, konnte bisher noch nicht identifiziert werden. Aus einer 21 Sekunden langen Aufnahme hat Scelsi 8 Teile ausgeschnitten. Der längste Abschnitt ist d mit 17 Sekunden, der kürzeste q mit gut 2 Sekunden Dauer. Die pentatonische Skala *des*², *fes*², *ges*², *as*², *ces*³ und *des*³ ist instabil und rutscht manchmal um einen halben Ton nach unten.³³

³¹ Tortora, Capricorno, S. 139.

³² Der Analyse liegt die Aufnahme auf dem Tonband NMGS0210-159 zugrunde (Riv@19_02.L-56.mp3, 45:10–48:03). Dass es sich hier um eine Kopie handelt, kann man an dem angeschnittenen Anfang leicht erkennen. Vollständige Aufnahmen sind auf den Tonbändern NMGS0112, Riv@9,5-RVRS.R-56.mp3, 36:23–39:08 und NMGS0342-611, Riv@9,5_02.L-128.mp3, 44:15–47:00 zu hören, eine weitere angeschnittene auf NMGS0416-405, Riv@19_01.L.mp3, 24:24–27:17.

³³ Das *fes*² notiert Tosatti stets als *e*², die Töne *des*² und *ges*² je nach dem Zusammenhang auch als *cis*² und *fis*².

Canto XX besteht ausschließlich aus der Wiederholung des Kleinterzklangs B3 – Db4, dazu kommen die um einen Halbton höheren Vorschlagsnoten im ersten Takt. Obwohl das Stück zweistimmig ist, schreibt die Notenausgabe für die Ausführung nur „Voce“ („Stimme“) vor. In Michiko Hirayamas Handexemplar lesen wir jedoch den – anscheinend von Scelsi selbst – handgeschriebenen Zusatz „con flauto dolce basso“ („mit Bassblockflöte“). In der Tat singt die Interpretin in den Aufnahmen und Aufführungen in eine Bassblockflöte hinein. Der Klang ist dem von Scelsis Originalaufnahme sehr ähnlich, einschließlich des starken Halls. Man darf also annehmen, dass Scelsi hier, ebenso wie im *Canto XVI*, eine Aufnahme verwendet, die er in Zusammenarbeit mit Michiko Hirayama erstellt hat. Scelsis Version ist aus vier Teilen zusammengesetzt, die alle ungefähr an der gleichen Stelle beginnen. Die ersten beiden Teile (in der Notenausgabe ab T. 1 bzw. T. 3) dauern nur 6 bzw. 7 Sekunden, die anderen (ab T. 5/3⁺ bzw. 17) 27 bzw. 28 Sekunden. Vor und nach dem vierten Teil sind noch Fragmente einer früheren Aufnahme zu hören.



Beim Vergleich des Tempos der Aufnahmen und der Noten sind überraschende Diskrepanzen festzustellen:

Noten bzw. Aufnahmen	Vortragsbezeichnung	Metronomisches Tempo ³⁴	Dauer in Sekunden ³⁵
Noten Filippini	Moderato	♩ = 112/116	[66/64]
Noten Hirayama	Largo	♩ = 50	[74]
NMGS0210-159		[♩ = 106]	70
Wergo 1987		[♩ = 90]	82
Ananda n. 5		[♩ = 66]	112
Wergo 2007		[♩ = 62]	120

Scelsi hat die neue Vortragsbezeichnung und die korrigierte Metronomangabe (♩ = 50 ca') handschriftlich in Michiko Hirayamas Handexemplar eingetragen. Dieses Tempo entspricht ungefähr seiner Originalaufnahme, während die Aufnahme auf der Ananda-Schallplatte fast doppelt so langsam ist.³⁶ War der Grund hierfür, dass das langsame Tempo den gewünschten Ausdruck „dolce e misterioso“ besser trifft?

Ein Kuriosum stellt die Aufnahme des *Canto I* dar. Die Ondiola ertönt mit einer eigenartigen Verbindung von Melodik und Mikrotonalität vom Band, der Gong aber wird von einem Musiker aus den Noten zu der Bandaufnahme gespielt. Man hört, wie die Noten –

³⁴ Das metronomische Tempo der Aufnahmen wurde aus der Aufnahmelänge errechnet.

³⁵ Die Aufführungsdauer der Notenausgaben wurde aus den Metronomangaben errechnet.

³⁶ Die Aufnahme auf der Schallplatte Ananda n. 5 kann man auch auf dem Tonband NMGS0072-521, Riv@19_01.L-56.mp3, 0:03–1:57 hören.

anscheinend von Scelsi selbst – umgewendet werden. Von Seite drei auf vier geschieht das nicht rechtzeitig, denn man hört den Schlagzeuger „quattro“ sagen. Gelegentlich hört man auch Scelsi leise zum Schlagzeuger sprechen. Hat Scelsi die Originalaufnahme mit seinem eigenen Gongspiel nicht mehr gefunden und nun auf diese „hybride“ Art das Stück rekonstruiert, um die vollständige Reihe der *Canti del Capricorno* vom Band hören zu können?

In der folgenden Übersicht sind die unterschiedlichen kompositorischen Ansätze der einzelnen *Canti* zusammengestellt:

I	Gong	mikrotonal (von wechselnden Tönen aus)
II	Kontrabass	mikrotonal (mit Bordun)
III		melodisch
IV		mikrotonal
V		melodisch
VI		melodisch
VII	Saxophon	melodisch (beide Stimmen)
VIII		melodisch
IX		melodisch
X		melodisch
XI		melodisch
XII		mikrotonal
XIII		melodisch
XIV		Ein-Ton
XV	Schlagzeug	Samples (ethnologische Schallplatten- und Gitarrenaufnahme)
XVI		Samples (Stimme)
XVII		Samples (Stimme)
XVIII		Samples (ethnologische Schallplattenaufnahme)
XIX	Schlagzeug	melodisch (ethnologische Schallplatten- und Gitarrenaufnahme)
XX	Bassblockflöte	Samples (Stimme mit Bassblockflöte)

Scelsis Œuvre zeugt von einer unermüdlichen Suche nach neuen Klängen und Kompositionsverfahren, einer schier unerschöpflichen Experimentierlust. Die Bedenkenlosigkeit, mit der er Musik anderer Ethnien und sogar Werke zeitgenössischer Komponisten als Material benutzte, mag man als irritierend empfinden. In dieses Bild passt auch, dass er seine Mitarbeiter zwar als musikalische Handwerker respektierte, sie aber nicht als wahre Künstler ansah und als „Kopisten“ abqualifizierte.³⁷ So verwirklichte Scelsi die Idee eines gewissermaßen totalen Künstlertums, dem alles und alle zu dienen haben, dem die ganze Welt Klang wird.

³⁷ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 225.