

KLAVIERSTÜCKE

© Friedrich Jaecker
12. Dezember 2024

In einem Radiointerview schildert Scelsi seinen musikalischen Werdegang:

Im Alter von drei bis vier Jahren habe ich angefangen, auf dem Klavier zu improvisieren. Das ging so vor sich [...]: Ich stürzte mich auf jedes vorhandene Klavier und schlug drauf, mit den Fäusten und sogar mit den Füßen. Aber niemand hat mir jemals gesagt: „Was machst du denn da, du machst ja das Klavier kaputt. Hör doch auf!“ Die Leute kamen und waren viel zu perplex, um mich vom Klavier wegzureißen. Der einzigen Person, die das jemals getan hat, einer Gouvernante, habe ich den Kopf, den Schädel eingeschlagen, mit einem großen Stock. Sie musste ziemlich lange im Krankenhaus bleiben. Weil sie mich vom Klavier weggezerrt hatte. Ich hatte einen fürchterlichen Schock. Ich wusste überhaupt nicht, was ich tat. Ich war in Trance, außer mir. Das wusste sie nicht.

Später wurde ich dazu gezwungen, Musik zu studieren. Man sagte zu mir: „Schließlich musst du veröffentlichen, du hast doch Talent“, und so weiter. Ich bin sogar in Wien gewesen, um die Zwölftontechnik zu studieren, bei Walther Klein, einem der Schönberg-Schüler. Sogar das habe ich getan, und dann bin ich krank geworden. Natürlich, das war die ganz normale Folge. Wenn jemand stundenlang am Klavier sitzen kann, ohne zu wissen, was er tut, und doch etwas zustande bringt, dann heißt das, dass er von einer außergewöhnlichen Kraft beseelt wird, die ihn durchströmt. Aber wenn das blockiert wird, weil er an einen Kontrapunkt oder an eine Septimenauflösung oder an ähnliche Sachen denken muss, ist das sinnlos, so kommt man zu gar nichts. Das hat mich krank gemacht, vier Jahre lang. Ich dachte zu viel. Seither habe ich nie wieder gedacht. Meine ganze Musik und meine Dichtung sind entstanden, ohne zu denken.¹

Giacinto Scelsi überwand seine große Lebenskrise, die zwischen 1948 bis 1952 ihren Höhepunkt erreichte, indem er sich auf seine Anfänge als Klavierimprovisator besann. Seine angestaute Kreativität löste sich in einer wahren Flut von Improvisationen, die er auf Tonband aufzeichnete. Sie sind von sehr unterschiedlicher Eigenart. So hört man Stücke, die an romantische Musik erinnern;² Genrestückchen, die Außermusikalisches schildern;³ zarte, sensible Miniaturen;⁴ wilde, entfesselte Klangkaskaden⁵ und konzentrierte, meditative Exerzitien.⁶ Diese unterschiedlichen Stilistiken in eine zeitliche Ordnung zu bringen, ist schwierig, weil niemand weiß, ob Scelsi mit seinen Datierungen den Zeitpunkt der Improvisation oder den der Transkription meint oder ob er ganz anderen Gesichtspunkten folgt. Scelsis Klavierspiel beeindruckt einerseits durch Differenziertheit und Klangsensibilität, andererseits durch undomestizierte Energie und instrumentale Virtuosität. Auch wenn er nie eine Beethoven-sonate gespielt haben sollte, belegen seine Aufnahmen, dass er ein hervorragender Pianist war.

¹ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 685–687.

² Einige Improvisationen hat Scelsi selbst als „romantisch“ charakterisiert. So schreibt er zum Beispiel auf die Tonbandschachtel zu NMGS0088-646 „romantica“. Wahrscheinlich bezieht er sich auf die Aufnahme Riv@9,5_01.L-56.mp3, 49:00–56:40.

³ Man denke etwa an die *Suiten n. 5 „Il circo“* und *n. 6 „I capricci di Ty“* oder an das Tryptichon *Hispania*.

⁴ Unter anderem wäre hier der dritte Satz der *Quattro Illustrazioni* (1953) zu nennen. Besonders reizvoll ist auch der zehnte Satz der unveröffentlichten *Paralipomena* (identisch mit dem siebten Satz der *Suite n. 11 (B)*), NMGS0149-496, Riv@19_01.L-56.mp3, 2:43–4:39.

⁵ Vor allem in den *Cinque Incantesimi* (1953) und der *Action music* (1955).

⁶ Zum Beispiel die *Suite n. 9 „Ttai“* (1953).

Wie hat man sich nun die Entstehung seiner zahlreichen Klavierzyklen vorzustellen? Betrachten wir zunächst die *Quattro Illustrazioni* (1953). Scelsi hat die vier Sätze allem Anschein nach in einem Zug eingespielt.⁷ Insofern kann man hier durchaus von einem Musterbeispiel improvisierter Musik sprechen. Für Scelsi war das aber nur der erste Schritt auf dem Weg zu einem „Werk“, denn die Aufnahme sollte in Notenschrift übertragen werden und von einem Pianisten reproduziert werden können. Die „Transkription“ lässt die Substanz der Musik aber nicht unberührt. Vor allem die rhythmische Notation und die Takteinteilung (oder der Verzicht auf eine solche) formen ein Notenbild, das bestimmte Interpretationsmuster suggeriert. Auch wenn die Transkriptionen Vieri Tosattis bewundernswerte Höchstleistungen sind, ist das Hören von Scelsis originalen Improvisationen für den heutigen Interpreten eine unschätzbare Hilfe. Das gilt, nota bene, auch für die Wahl des Flügels: Der schlanke, transparente Klang von Scelsis Instrumenten unterscheidet sich erheblich von den großen Konzertflügeln, auf denen seine Werke heute zuweilen eingespielt werden.⁸

Die Implikationen einer Verschriftlichung von Musik können hier nur angedeutet werden, es sollen aber noch weitere Aspekte zur Sprache kommen. Im Gegensatz zu den *Quattro Illustrazioni* hat Scelsi seine anderen mehrsätzigen Werke aus einzelnen Stücken zusammengestellt. Er hat kritisch geprüft, welche seiner Improvisationen gut genug für eine Transkription sind und seine Beurteilung auf die Kartonschachteln oder beigelegte Zettel geschrieben. Danach hat er die überwiegend kurzen Stücke zu Gruppen zusammengefasst und betitelt. Während der Improvisierende seine Entscheidungen im Augenblick des Improvisierens trifft, handelt es sich hier um Ergebnisse von Überlegungen, die später, manchmal sogar nach langer Zeit, erfolgt sind.

Werktitel waren für Scelsi von besonderer Bedeutung, verweisen sie doch auf die „Idee“ hinter dem Werk. In vielen Partituren ist der Titel das Einzige, was Scelsi mit eigener Hand schrieb. Die *Quattro Illustrazioni* tragen im Salabert-Katalog den Untertitel „Quatre illustrations sur la Métamorphose de Vishnu“, die einzelnen Sätze sind in der gedruckten Ausgabe mit den Namen verschiedener Inkarnationen dieser hinduistischen Gottheit überschrieben. Ursprünglich hatte Scelsi den Klavierzyklus „Vis-chon“ genannt, und der erste Satz hieß „Musicien“.⁹ Später nannte er ihn „Shésa – Shàyí Vishnu“, eine Darstellung der Weltenschlange, auf der Vishnu vor Beginn der Schöpfung ruht. Auch in den weiteren Sätzen verschiebt sich die Bedeutung der Titel mehr oder weniger.

Aber nicht nur Titel werden nachträglich verändert, sondern auch die Musik selbst. In den *Quattro Illustrazioni* geschieht das an einer einzigen Stelle: Der Schlusston des ersten Satzes entfällt in der Transkription. Der Schlusssatz der *Suite n. 8* dagegen wurde in der

⁷ Auch die ersten drei Sätze der *Suite n. 10* „Ka“ hat Scelsi zusammen mit dem fünften Satz der *Suite n. 8* „Bot-Ba“ offensichtlich in einem Zug eingespielt (NMGS0090-347, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 25:34–36:55; auf demselben Band befinden sich auch die *Quattro Illustrazioni*). Das zeigt mit aller Deutlichkeit, dass viele Zyklen erst nachträglich aus Stücken zusammengestellt wurden, die zu verschiedenen Zeitpunkten improvisiert worden sind.

⁸ In Scelsis Wohnung in der Via di San Teodoro steht ein kleiner Bechstein-Flügel. In der Familienwohnung in der Viale Mazzini befand sich ein Steinway-Flügel, der 1995 der Amerikanischen Akademie in Rom geschenkt wurde (Martin Brody [Hg.], *Composition at the American Academy in Rome*, Rochester: University of Rochester Press, 2014, S. 80–81 und S. 121, Anmerkung 48).

⁹ Notenfassung: Archiv der Fondazione Isabella Scelsi, Archivnummer GS.1.III.1.181. Auch auf die Tonbandschachtel zu NMGS0090-347 und NMGS0167-238 schrieb Scelsi den Titel „Vis-chon“.

Transkription um ganze zwanzig Sekunden gekürzt. Im vierten Satz der *Suite n. 9* wird das Tonbandgerät vier Mal stoppt und wieder gestartet.¹⁰ Bei der ersten Stelle hört man, wie Scelsi zum Klavier geht und seine Improvisation wieder aufnimmt.¹¹ Hier wird also nicht nur nachträglich gekürzt, sondern sogar die Improvisation selbst unterbrochen. „Schnitte“ können wir also schon in den der ersten auf Improvisation beruhenden Stücke Scelsis feststellen. Diese Technik entwickelte er zu einem gängigen Verfahren, man liest auf vielen seiner Tonbandschachteln den Vermerk „con tagli“ („mit Schnitten“). Sie beruhen auf Akten nachträglicher Reflexion, die zwar die vorausgehende Improvisation zur Voraussetzung haben, sie aber in einem zweiten Schritt überformen.

Man kann darin Schritte auf dem Weg von der Improvisation zur Komposition sehen. Bekanntlich betrachtete sich Scelsi selbst nicht als Komponisten: „Ich bin kein Komponist. Komponieren heißt: etwas mit etwas anderem zusammenzufügen, ‚com-ponere‘. Das tue ich nicht.“¹² Nicht wenige Werke Scelsis lassen indes eine planvolle Zusammenfügung erkennen. Ein einleuchtendes Beispiel hierfür ist die neunsätzliche *Suite n. 9*. Ihr Untertitel „Ttai“ bezieht sich auf das elfte Bildzeichen „Tai“ des „I Ging“, des chinesischen „Buchs der Wandlungen“ (in der italienische Ausgabe, die Scelsi besaß, wird das Wort mit doppeltem T geschrieben). „Tai“ bedeutet „Der Friede“. Dem Notentext der gedruckten Ausgabe schickt Scelsi die folgende Bemerkung voraus: „Diese Suite muss mit der größten inneren Ruhe gehört und gespielt werden: nichts für nervöse Leute.“¹³ In einem Brief an den amerikanischen Pianisten Yvar Mikhashoff¹⁴ geht Scelsi noch weiter: „Was ‚Ttai‘ betrifft, so frage ich mich, ob das wirklich ein Stück für ein Konzertprogramm ist; nicht nur wegen seiner Länge, sondern auch wegen seines besonders meditativen Charakters, der immer vorherrschend ist: Es erfordert vierzig Minuten lang ununterbrochene Konzentration des Publikums!“¹⁵ Doch vielleicht gerade wegen seiner Strenge und Innerlichkeit hat das Werk eine wachsende Hörerschaft gefunden. Auch zeigt eine genauere Betrachtung, dass die Sätze durchaus differenziert und zu einem stringenten Aufbau zusammengefügt sind. Scelsi charakterisiert sein Werk als „eine Folge von Episoden, die abwechselnd die Zeit (oder genauer: Zeit in Bewegung) und den Menschen, wie er durch Kathedralen und Klöster sinnbildlich dargestellt ist, durch den Klang des heiligen ‚Om‘“ ausdrücken.¹⁶ Tatsächlich wechseln sich im Verlauf der neun Sätze zwei Improvisationsmodelle regelmäßig miteinander ab. In den Sätzen mit ungeraden Ordnungszahlen werden schon in den Spielanweisungen Ausdruckslosigkeit und Gleichmäßigkeit der Bewegung betont. Eine kontinuierliche ruhige Achtelbewegung und die Bevorzugung der tiefen und mittleren Klavierlage rufen eine Atmosphäre meditativer Versenkung hervor. In den übrigen Sätzen wechseln kontrastierende Teile miteinander ab, die eine größere Vielfalt an Bewegungsmustern und Registerfarben mit sich bringen.

Ein Musterbeispiel für das erste Modell ist gleich der erste Satz, der mit „calmo, senza espressione“ („ruhig, ausdruckslos“) bezeichnet ist. In der rechten Hand wird fortwährend das kleine *b* entweder repetiert oder chromatisch umspielt. Zur Mitte des Satzes hin wird dieser Ton zum Bestandteil eines Akkordes, der bis zur Mitte der eingestrichenen Oktave reicht. Gleichzeitig wird die durchlaufende Achtelbewegung durch Triolen beschleunigt, die Dynamik steigert sich zum „poco f[orte]“. Gegen Ende kehrt das *b* wieder als oberer Ton zurück, die Bewegung wird ruhiger, die Dynamik wird bis zum Verschwinden

¹⁰ In der Notenausgabe auf S. 16, 3. Akkolade, S. 17, letzte Akkolade, S. 18, erste und letzte Akkolade.

¹¹ NMGS0160-460, Riv@9,5_02.L-56.mp3, 59:37–59:41.

¹² Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 715.

¹³ In französischer und englischer Sprache. Notenausgabe der Éditions Salabert, Paris, 1988.

¹⁴ Yvar-Emilian Mikhashoff (1941–1993) gehörte zum Freundeskreis um Scelsi. Er lehrte von 1973 bis zu seinem Tod an der State University of New York in Buffalo.

¹⁵ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 773.

¹⁶ Druckausgabe der *Suite n. 9*, Paris: Salabert, 1988.

zurückgenommen. Der Satz folgt also einer einfachen, leicht nachvollziehbaren Dramaturgie, wie sie in Scelsis Werk häufig zu finden ist. In seinen Mitteln noch reduzierter ist der dritte Satz. Die Oberstimme besteht aus einer „uguale“ („gleichförmig“) zu spielenden ununterbrochenen Pendelbewegung $e-f$ in der eingestrichenen Oktave, während die Mittelstimme bis auf wenige Ausnahmen zwischen a und b in der kleinen Oktave pendelt. Sehr ähnlich ist auch der fünfte Satz gestaltet, während im siebten erstmals chromatische Melodiephrasen gebildet werden. Im letzten Satz schließlich spielt die rechte Hand ein nur selten unterbrochenes viertöniges Ostinato im Rahmen einer verminderten Quinte. Die Begleitung wird zunächst immer reduzierter, bis die linke Hand einige grundlegende Akkorde beisteuert und am Schluss durch Übergreifen für eine gewisse Aufhellung des Klangs sorgt.

Das zweite Improvisationsmodell wird im zweiten Satz exponiert. Schematisch lässt es sich auf die Formel $A - B - A' - B' - A''$ bringen, wobei die A-Teile aus „lentissimo“ („sehr langsam“) gespielten leisen Tönen bestehen, deren Verklingen gleichsam nachgelauscht wird. Es ist wohl nicht falsch, hier die mantrische Silbe „Om“ zu assoziieren. Die Varianten der A-Teile sind unterschiedlich gestaltet: In A' wird der Einzelton zu Akkorden ausgeweitet, die auch dynamisch und in der Oktavlage angehoben werden, während A'' noch reduzierter als A gestaltet ist. Die B-Teile bestehen dagegen aus lebhaften Tonrepetitionen, Tremoli und Trillern und bilden auch durch die hohe Lage einen überaus starken Kontrast. Ähnlich sind auch der kurze sechste und der achte Satz gestaltet. Eine gewisse Sonderstellung nimmt der vierte Satz ein, der – wie der zweite Satz – bis auf sehr wenige Ausnahmen rein pentatonisch ist. Der Anfang mutet in seiner schlichten Einstimmigkeit folkloristisch an, ebenso die später folgende bordunartige Grundierung. Der kontrastierende Mittelteil steigert sich zu wildem Gestikulieren im „schrillen“ Fortissimo („stridente“), bevor der Schluss ruhig und leise verklingt.

Die Zusammenstellung anderer Suiten Scelsis wirkt weniger stringent, aber auch sie enthalten vielfältige Improvisationstypen und -muster. Der erste Satz der *Suite n. 8* wird von einem Klang getragen, der vorwiegend aus verminderten und reinen Quinten gebildet ist. Tremoli, Tonrepetitionen und Triller lassen den Klang ständig schillern und vibrieren. Der zweite Satz folgt dagegen dem oben erwähnten zweiten Modell der *Suite n. 9*. Er ist – ähnlich wie in einer klassischen Rondoform – in kontrastierende Abschnitte gegliedert, die bei jedem neuen Auftreten variiert werden. Im dritten Satz wechseln sich zwei Klangtypen ab: Der erste ähnelt demjenigen des ersten Satzes, während der zweite aus einer sich beschleunigenden Tonrepetition in tiefster Lage besteht, zu der sich ein hartnäckig wiederholter hoher Ton gesellt („come xilofono“, „wie ein Xylophon“). Der vierte Satz ist zweigeteilt. Im ersten Teil wechseln sich Klänge in tiefer und hoher Lage ab, während der zweite mit verhaltenen Staccato-Akkorden beginnt, die sich zu einer durchlaufenden Bewegung steigern und klanglich expandieren. Gegen Ende verklingt der Satz in leisen Tonrepetitionen, in die noch einmal die Staccato-Akkorde eingefügt sind. Auch hier gelingt es Scelsi, seiner Improvisation bei aller Freiheit eine gerundete Form zu geben: Das Stück beginnt und endet auf dem Kontra- H ; die Staccato-Akkorde sind am Anfang wie am Schluss ähnlich aufgebaut, und auch das große E , auf dem die Akkorde des zweiten Teils zunächst aufgebaut sind, kehrt am Schluss, eine Oktave höher, als leises Echo zurück. Der überwiegend ruhige fünfte Satz wird von einem durchgehaltenen Orgelpunkt getragen. Die engschrittige Oberstimmenmelodie bildet Phrasen, deren Schlüsse in entspannte Oktaven münden. Der sechste und letzte Satz besteht aus drei Teilen. Die stockenden Akkorde des ersten Teils, die harmonisch an den ersten Satz erinnern, bewegen sich in der oberen Lage des Klaviers, während der zweite Teil in der unteren Mittellage und der dritte in der tiefen Lage ansetzen. Der zweistimmige zweite Teil bewegt sich in eigenartig gehemmten Achteltriolen, während der ausgedehnte letzte Teil

in fast ununterbrochener Sechzehntel-Motorik auf den Schluss zutreibt und dabei eine enorme klangliche und dynamische Steigerung erfährt.

Der Untertitel „Bot-Ba“ bezieht sich auf Bod oder Bot als Name Tibets, Bot-Ba bedeutet „tibetisch“.¹⁷ Auf Tibet verweist auch der Zusatz, den die Suite bei der Veröffentlichung im Verlag Salabert erhielt: „Eine Evokation Tibets mit seinen Klöstern im Hochgebirge – Tibetische Rituale – Gebete und Tänze“.¹⁸ Mit tibetischer Ritualmusik hat Scelsis Klaviersuite allerdings nichts zu tun. Zwar besaß er mindestens eine Schallplatte mit musikethnologischen Aufnahmen aus Tibet und hat einen Teil daraus sogar in eine eigene Komposition eingebaut.¹⁹ Das geschah aber erst in einer wesentlich späteren Schaffensphase. Scelsi hat oft seine geistige Nähe zur östlichen Philosophie beschworen, etwa mit seinem vielzitierten Ausspruch, sein Haus stehe auf der Grenze zwischen der westlichen und östlichen Hemisphäre. In einem Interview ein Jahr vor seinem Tod spricht er von einer Indienreise.²⁰ Tatsächlich beantragte Scelsi Ende 1949 bei der indischen Botschaft in Rom ein Visum, scheint die Reise jedoch nie angetreten zu haben. In seinen Lebenserinnerungen schreibt er: „Sicher ist es ein Privileg, nach Indien reisen zu können, an die heiligen Orte, zu den großen Meistern, und einige haben auch die Möglichkeit, das zu tun; aber vergessen wir nicht, dass Indien überall ist, in uns, denn Indien steht als das Symbol für etwas Hochgeistiges, das man suchen und finden muss.“²¹

Der „innere Orient“ als spiritueller Bezugspunkt kommt auch im Untertitel „Ka“ der *Suite n. 10* zum Ausdruck. „Das Wort ‚Ka‘ hat verschiedene Bedeutungen; seine Hauptbedeutung meint ‚Wesen‘, ‚Essenz‘.“²² Im Sanskrit ist „Ka“ ein Interrogativpronomen, bedeutet also „wer“ oder „was“. Es verweist auf das Unnennbare, Unaussprechliche, das sich hinter allen Erscheinungen verbirgt. Der erste der sieben Sätze beginnt mit einer lang ausgesprochenen einstimmigen Melodielinie, die zwischen dem dreigestrichenen und dem zweigestrichenen *c* pendelt. Scelsis Geschicklichkeit als Klavierimprovisator zeigt sich, wenn etwas Unvorhergesehenes passiert: Er greift (wohl mit dem Daumen der rechten Hand) zu dem unteren *c* zusätzlich ein *h*, er „verspielt“ sich. Nach einer ganzen Weile aber tauchen in der einstimmigen Linie vereinzelt weitere Sekundklänge auf, verschwinden wieder und werden schließlich in einem kontrastierenden Abschnitt in hoher und in einem weiteren in tiefer Lage motivisch entwickelt. Scelsi bleibt damit der von ihm empfangenen „Botschaft“ treu. Auch die tonale Anlage wirkt alles andere als willkürlich, denn der Ton *c* bleibt stets als Zentrum wirksam. Ab dem mit „*marcato*“ bezeichneten Teil (der verdächtig nach Bartók klingt) tritt er als Quinte zu *f* auf, wird zum Schluss aber wieder zum Grundton. Auch das Tonmaterial wirkt gut ausbalanciert. Während die Melodielinie des Anfangs vollständig a chromatisiert ist, kommt der „*Marcato*“-Teil bis auf eine Ausnahme mit den Stammtönen und einem zusätzlichen *ges* aus, während der Schlussteil ausschließlich auf den weißen Tasten gespielt wird. Rhythmisch wirkt der Satz durch die nur gelegentlich unterbrochene Achtelbewegung sehr einheitlich.

¹⁷ Julius von Klaproth, Schreiben des Hrn. Jul. V. Klaproth an Hoffmann über Timkowski's Reise nach Peking, in: Hertha, Zeitschrift für Erd-, Völker- und Staatenkunde, Band 6, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1826, S. 149.

¹⁸ Sharon Kanach (Hg.), Giacinto Scelsi. 1905–1988, [Paris:] Éditions Salabert, 2005, S. 30.

¹⁹ Serge Bourignon, *Musique Tibétaine du Sikkim*, Paris: Collection Musée de l'homme, 1956. Scelsi hat den „Eintritt der zwölf Tänzer“ aus einer Neujahrszeremonie im dritten Satz seiner *Quattro Incantesimi* für Bläser, Chor, Schlagzeug und Klavier verwendet, einer Instrumentierung der *Cinque Incantesimi* für Klavier (siehe S. ???).

²⁰ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 693.

²¹ Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 255.

²² “‘Ka’ has several different meanings; the principal one is ‘Essence’.” G. Schirmer Inc., New York, 1979.

Der zweite Satz ist um ein repetiertes *E* als Zentralton herum gebaut. Es gibt ein großes Crescendo mit dichten und lauten Akkorden; der sich anschließende Rückgriff auf die Zartheit des Anfangs erzeugt eine geschlossene Form. Der dritte Satz greift wieder auf die „Bartók“-Motivik zurück und ist ebenso als Steigerungsform angelegt wie der vierte Satz, der sich zu einem wilden Tremolo steigert. Mit „squillante“ („grell“) ist der fünfte Satz bezeichnet. Die gleiche Bezeichnung trägt auch der sechste Satz, hier setzt Scelsi noch „pungente“ („stechend“) hinzu. Scelsis Pedaltritte, die auf der Originalaufnahme deutlich zu hören sind, hat Vieri Tosatti genau in die Noten übertragen. Einen fulminanten Schlusspunkt setzt Scelsi mit dem siebten Satz, der „violento, come fendenti di sciabola“ („heftig, wie Säbelhiebe“) gespielt werden soll. Eine knappe Geste wird mit kleinen Varianten fortwährend wiederholt. Das allgegenwärtige *ges* beziehungsweise *fis*, in welches der Satz am Ende auch ausläuft, bildet trotz aller chromatischer Entfaltung eine stabile tonale Achse. Der Komponist soll dazu gesagt haben, das „Stück stelle den klassischen chinesischen Schwertkampf dar, der in völliger Dunkelheit stattfindet (Zen).“²³ In den Kampfkünsten des Zen ist der Gegner nicht ein anderer Mensch, sondern die eigene, noch nicht vom Geist durchdrungene Natur. Für Giacinto Scelsi war Kunst immer auch ein Schulungs- und Entwicklungsweg, ein Weg zum Geistigen. Insofern zählten für ihn nur die Quellen der Inspiration, die „nicht von links oder rechts [kommen], also sozusagen horizontal, sondern vertikal. Höhere Mächte von oben“²⁴ übermitteln Botschaften, die der Künstler empfangen und weitergeben soll. „Man braucht nur Instrument zu sein und die Eingebung zu akzeptieren und dabei so wenig wie möglich die eigene Person ins Spiel zu bringen.“²⁵ Diese Sichtweise behält Scelsi bis an sein Lebensende bei. Und doch gewinnt die Bearbeitung seiner Improvisationen mit Hilfe technischer Verfahren immer mehr an Bedeutung, und zwar in einem solchen Maße, dass die improvisierten Klänge letztlich nur noch als „Material“ benutzt werden. Davon wird im Zusammenhang mit seiner auf der Ondiola eingespielten Musik noch ausführlich zu sprechen sein.

Die *Suite n. 11* ist insofern ein Sonderfall, als Scelsi sie erst spät zusammengestellt zu haben scheint, zumindest in ihrer endgültigen Fassung. Der erste Satz²⁶ beginnt und endet – ähnlich dem vierten Satz der 8. Suite – mit einem wiederholten Kontra-*E*, und auch hier kommen als zweites Element marschartige Staccato-Akkorde ins Spiel. Der zweite Satz schließt tonal mit gläsernen Akkordbrechungen in e-Moll an den ersten Satz an und steigert sich erst später in aggressive Klanggesten hinein, bevor er den Anfangsgestus wieder aufnimmt und äußerst zart schließt („come campane lontane“, „wie ferne Glöckchen“). Der dritte Satz ist mit „Barbaro“ überschrieben und erinnert mit seiner rauen Achtel-Motorik tatsächlich an Bartóks Allegro barbaro. Kurzatmige Motivgruppen wechseln mit längeren Achtel-Strecken ab. „Velato“ („verschleiert“) ist der vierte Satz zu spielen. Der leise Schlussteil („misterioso“, „geheimnisvoll“) lässt den halben Noten in der rechten Hand Viertel in der linken nachschlagen: ein veritabler Trauermarsch. Der lange Mittelteil ist wie im vorherigen Satz weitgehend durch Achtelmotorik mit einer groß angelegten Steigerung geprägt. Der fünfte Satz verbindet zunächst pedalisierte Glissandi mit heftig geschlagenen Klängen, während der zweite Teil einen grotesk hinkenden Marsch darstellt. Ähnlich mutet der sechste Satz an. Eine seltsam verrutschte Melodie in der rechten und Staccato-Akkorde in der linken Hand suggerieren eine desolante Stimmung, die nur selten durchbrochen wird. Solche Ausbrüche gibt es auch im siebten Satz, der von nachzitternden Tremolo-Klängen getragen wird. Mit

²³ Yvar Mikhashoff im Programmheft zum Konzert vom 8. Januar 1980 im Kopenhagener Rundfunkhaus, Yvar Mikhashoff Archive der Universität Buffalo/New York.

²⁴ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 671.

²⁵ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 669.

²⁶ Die Sätze werden hier entsprechend der Uraufführungs-Fassung gezählt, mit dem ersten Satz ist also der zweite Satz der Druckfassung gemeint.

seinen geschlagenen Akkorden knüpft der achte Satz an den fünften an. Im zweiten der sechs Abschnitte folgt eine Art von Trauermarsch mit tamtamartiger Begleitung, der durch unruhige, schnelle Figuration in tiefer Lage und eine an den Anfang erinnernde Episode unterbrochen wird. Dann aber entlädt sich eine ungeheure Cluster-Eruption mit langem Nachklang im Pedal, durch die der Satz eher aufgerissen als beendet scheint. Der Buddhismus kennt eben nicht nur Bodhisattvas der Weisheit und des Mitgefühls, sondern auch wilde, zornige oder dämonische Gottheiten.

Während der Schluss des achten Satzes wie ein extremer Gefühlsausbruch wirkt, machen die Cluster im letzten Satz einen abstrakteren Eindruck. Sie werden dort durch schnelle Tonrepetitionen in den Extremlagen unterbrochen oder angereichert. Nicht nur die Notation erinnert an den ersten Satz aus Scelsis *Action music*, deren Titel sich auf die Richtung des abstrakten Expressionismus in der amerikanischen Malerei bezieht. Dass dies kein Zufall ist, zeigt eine Kopie des Stücks aus dem Nachlass des amerikanischen Pianisten Yvar Mikhashoff, der eine Zeit lang eng mit Scelsi zusammenarbeitete. Mikhashoff schrieb über die Noten: „This is a sort of ‚spillover‘ of ACTION music . . . Scelsi“. Demnach habe Scelsi dieses Stück als eine Art von „Überschuss“ der Action music bezeichnet, ein Stück also, das er nicht in diese Sammlung aufnahm und das darum übrigblieb. Es war zunächst gar kein Bestandteil der *Suite n. 11*, denn in der kompilierten Tonbandaufnahme fehlt es, und auch in den Noten wurde es erst später den anderen Sätzen hinzugefügt.

Die Klavierwerke Giacinto Scelsis wurden erst lange nach ihrer Entstehung in Konzerten präsentiert. Der amerikanische Pianist Frederic Rzewski, der Scelsi als Stipendiat der Amerikanischen Akademie in Rom kennenlernte, hob dort 1972 erstmals die *Cinque Incantesimi*, 1976 die *Suite n. 9* und 1977 die *Suite n. 10* aus der Taufe. Im selben Jahr, am 26. Juni 1977, spielte der australische Pianist Geoffrey Douglas Madge die Uraufführung der *Suiten n. 8 „Bot-Ba“* und *n. 6 „I Capricci di Ty“* im niederländischen Middelburg. Auf dem Festival Nieuwe Muziek Zeeland wurden in jenem Jahr schwerpunktmäßig Werke von George Crumb und Giacinto Scelsi aufgeführt. Im Dezember desselben Jahres führte Yvar Mikhashoff die *Quattro illustrazioni* und im Februar 1979 in London die *Sonata n. 2* zum ersten Mal auf. Die Anerkennung Scelsis als eines bedeutenden Komponisten vollzog sich über solche Aufführungen ausländischer Interpreten, während er in Italien und besonders in Rom weitgehend als präventiöser Dilettant galt.

Die *Suite n. 11* wurde erst am 12. Oktober 1988, also kurze Zeit nach Scelsis Tod, von der schweizerischen Pianistin Katharina Weber in Perugia uraufgeführt. Ihr Notenexemplar schließt mit dem beschriebenen Cluster-Stück.²⁷ Im darauffolgenden Jahr erschien die Suite in den Éditions Salabert im Druck – mit dem Cluster-Stück am Anfang. Mikhashoff hatte dagegen über seine Notenkopie geschrieben: „Last MVT of Suite no. 11“ („Letzter Satz der Suite Nr. 11“). Es ist unwahrscheinlich, dass sich Scelsi für eine Umstellung des Stücks entschieden haben könnte, ohne die Uraufführungsinterpretin darüber zu informieren. Als Schlusssatz greift es den emotionalen Klangausbruch des vorangehenden Satzes auf und lässt ihn gleichsam abkühlen. Offensichtlich war es ein längerer Prozess, in dem Scelsi seine Suiten zusammenstellte. Auch die verbindende Idee der Stücke brachte er erst im Nachhinein

²⁷ Die Veranstalter der Quaderni Perugini di Musica Contemporanea, die Cellistin Ulrike Brand und der Maler Alfonso Fratteggiani Bianchi hatten die Noten von Scelsi bekommen (E-Mail von Katharina Weber an den Verfasser vom 24.1.2019). Die Seiten sind von 1 bis 43 fortlaufend durchnummeriert, dann folgt nach einer Leerseite das Cluster-Stück, das die Seitenzahlen 1 bis 8 trägt, als letzter Satz. Auch der Musikwissenschaftler Wolfgang Thein, der den Programmheft-Text zur Uraufführung schrieb, besitzt eine solche Version. Sein Text erschien auf Deutsch unter dem Titel „Überwindung des Klavierklangs. Neun Evokationen“ in der Zeitschrift MusikTexte, Heft 81/82, Dezember 1989, S. 93–95.

durch Untertitel zum Ausdruck. Doch dazu ist es bei der *Suite n. 11* – wohl durch Scelsis plötzlichen Tod – nicht mehr gekommen.

RÜCKDATIERTE KLAVIERWERKE

Schon lange vor der Öffnung des Scelsi-Archivs in Rom hatte ich die Behauptung gewagt, dass Scelsi die Klavierwerke, die er auf die Jahre von 1930 bis 1941 datiert hat, in Wirklichkeit erst viel später entstanden sein konnten:²⁸

Werk	Datierung Scelsis	Editionsvermerk Scelsis
<i>Suite n. 2</i>	1930	1959 Edizioni dell'autore
<i>Suite n. 5</i>	1935	1960 Edizioni dell'autore
<i>Suite n. 6</i>	1938–39	1960 Edizioni dell'autore
<i>Suite n. 7</i>	1939	–
<i>Hispania</i>	1939	1959 Copyright Giacinto Scelsi
<i>Sonata n. 2</i>	1939	1959 Edizioni dell'autore
<i>Sonata n. 3</i>	1939	1960 Edizioni dell'autore
<i>Sonata n. 4</i>	1941	1963 Copyright by G. Scelsi

Meine Vermutung beruhte auf zwei Beobachtungen. Zum einen zeigen diese Stücke den gleichen improvisatorischen Duktus wie die Klavierwerke der Jahre 1952 bis 1956, während sie sich erheblich von den an Alban Berg und Anton Webern orientierten Kompositionen *Poemi* (1934/1937) und *Variazioni e Fuga* (1940–43) unterscheiden. Zum andern wurden die Noten offensichtlich von Vieri Tosatti geschrieben, der erst 1947 für Scelsi zu arbeiten begann. Da Heimtonbandgeräte erst seit Ende der Vierzigerjahre hergestellt wurden, entfällt auch die Möglichkeit, dass die oben aufgelisteten Werke zwischen 1930 und 1941 aufgenommen und dann später von Tosatti transkribiert worden sein könnten. Und wenn Tosatti nun ältere Stücke nur ins Reine geschrieben hätte? Bloße Kopistendienste geleistet zu haben, hat er vehement bestritten, was man freilich glauben kann oder nicht.²⁹

Ein weiterer Einwand gegen meine These könnte sich darauf stützen, dass Scelsi auch ein Schallplattenaufnahmegerät besessen hat. Dieser „Graveur“ (in der italienischen Exportversion „Incisore“) der Marke Voxia wurde von der Firma Hurm et Duprat in Paris vertrieben (siehe die folgende Abbildung). Scelsis Schwester Isabella soll ihrem Bruder den Schallplattenrekorder 1939 geschenkt haben.³⁰ Insofern wäre es für Scelsi durchaus schon vor der Ära der Tonbandgeräte möglich gewesen, Improvisationsaufnahmen zu machen. Die zahlreichen von Scelsi bespielten Schellackplatten sind der Forschung bisher nicht zugänglich. Er hat jedoch viele Plattenaufnahmen auf Tonband überspielt. Man kann sie unschwer am Aufsetzen der Nadel und dem typischen Knistern und Rauschen erkennen.

²⁸ Friedrich Jaecker, „Der Dilettant und die Profis.“ Scelsi, Tosatti & Co., in: MusikTexte, Heft 104, Köln, Februar 2005, S. 30.

²⁹ Vieri Tosatti, Caso Scelsi: il dilettante e i „professionisti“, in: Il Giornale della Musica Nr. 37, März 1989, S. 31.

³⁰ Luciano Martinis, La prima edizione discografica di Giacinto Scelsi: il “Quatuor à cordes”. Cronaca di una ricerca, in: i suoni, le onde..., Nr. 27, Rom: Fondazione Isabella Scelsi, Zweites Halbjahr 2011, S. 4 und S. 7, Anmerkung 1.



Scelsis Schallplattenaufnahmegerät

Welche Erkenntnisse über die behauptete Zurückdatierung ergeben sich nun durch das Abhören der Bänder? In der folgenden Liste stehen hinter den jeweiligen Sätzen die Kürzel T (Tonbandaufnahme ohne Schallplattengeräusche) beziehungsweise S (Tonbandaufnahmen mit Schallplattengeräuschen).

Suite n. 2 "I profeti minori"

1. Satz	T, T, T, T, T	S
2. Satz	T, T	S, S
3. Satz	T, T, T	S
4. Satz	T, T, T, T	S
5. Satz	T, T	S
6. Satz	T	S
7. Satz	–	S
8. Satz	–	S
9. Satz	T	S
10. Satz	T	S
11. Satz	–	S

12. Satz – S

Suite n. 5 “Il circo”

1. Satz T, T
2. Satz T, T
3. Satz T, T
4. Satz T, T
5. Satz T, T
6. Satz T, T
7. Satz T
8. Satz T, T
9. Satz T, T
10. Satz T, T

Suite n. 6 “I capricci di Ty”

1. Satz S, S, S, S, S, S, S, S
2. Satz S, S, S, S, S, S, S
3. Satz S, S, S, S, S, S, S, S
4. Satz S, S, S, S, S, S, S
5. Satz S, S, S, S, S, S, S
6. Satz T S, S, S, S, S, S, S, S
7. Satz S, S, S, S, S, S, S, S
8. Satz T S, S, S, S, S, S, S, S, S
9. Satz S, S, S, S, S, S, S
10. Satz – –
11. Satz T S, S, S, S, S, S, S, S, S
12. Satz S, S, S, S, S, S, S
13. Satz S, S, S, S, S, S, S, S
14. Satz S, S, S, S, S, S, S, S
15. Satz S, S, S, S, S, S, S

Suite n. 7

1. Satz S, S
2. Satz S
3. Satz S
4. Satz S
5. Satz S
6. Satz – –

Hispania

1. Satz T, T, T, T, T, T
2. Satz T, T, T, T, T
3. Satz T, T, T, T

Sonata n. 2

1. Satz T, T, T, T, T, T, T
2. Satz T, T, T, T, T, T, T
3. Satz T S, S, S, S, S, S, S

Sonata n. 3

1. Satz T, T, T, T, T, T, T S

2. Satz	T, T, T, T, T, T
3. Satz	T, T, T, T, T, T, T

Sonata n. 4

1. Satz		S
2. Satz	T, T	S
3. Satz	–	–

Von 31 der 55 einzelnen Sätze gibt es demnach Tonbandaufnahmen ohne Plattengeräusche. Ausnahmen bilden elf Sätze der *Suite n. 6*, fünf Sätze der *Suite n. 7*, der erste Satz der *Sonata n. 4* sowie die sieben Sätze, von denen bisher gar keine Aufnahmen gefunden worden sind. Damit ist der Nachweis erbracht, dass die Datierung der übrigen Werke nicht den Tatsachen entspricht. Für die anderen Sätze kann man aufgrund der musikalischen Faktur annehmen, dass die entsprechenden Tonbandaufnahmen ebenfalls existieren oder existiert haben.

Aber warum hat Scelsi Tonbandaufnahmen auf Schallplatten überspielt? Auf einigen Tonbandschachteln vermerkt Scelsi „da fare il disco“ („Schallplatte machen“)³¹ oder „disco fatto“ („Schallplatte gemacht“).³² Offensichtlich besaß Sergio Cafaro, der etwa ein bis zwei Jahre lang – um 1955 bis 1956 – als Transkriptor für Scelsi tätig war, kein Tonbandgerät. In einem Gespräch mit dem Verfasser hat Cafaro immer nur von „dischi“, also Schallplatten, und nie von Tonbändern gesprochen.³³ Ab wann Vieri Tosatti, der Cafaro ablöste, mit einem Tonbandgerät arbeitete, ist nicht bekannt. Dokumentiert ist nur, dass Tosatti spätestens im Sommer 1961 ein Tonbandgerät benutzte.³⁴ Das letzte Werk Scelsis, von dem eine Bandaufnahme mit Schallplattengeräuschen vorliegt, datiert aus dem Jahr 1955.³⁵

Dass Scelsi Bandaufnahmen auf Schallplatten überspielte, um sie dann transkribieren zu lassen, wird durch ein auf Tonband mitgeschnittenes Gespräch bestätigt, in dem Scelsi einer älteren Dame, wahrscheinlich einer Verwandten, seine Arbeitsweise erklärt:

Scelsi: „Comincia ... uno si suona il pianoforte. Poi viene ripreso da questo nastro. Poi dal nastro devo far fare i dischi. E poi dai dischi allora ...“ Frau: „... di note scritte.“ Scelsi: „Gia ... Poi ... copista ...“³⁶
 („Scelsi: „Es beginnt damit ... dass jemand Klavier spielt. Dann wird das auf Band aufgenommen. Dann muss ich vom Band Platten machen lassen. Und von den Platten dann ...“ Frau: „... geschriebene Noten.“ Scelsi: „Genau ... Dann ... Kopist ...“)

Und warum hat Scelsi viele Plattenaufnahmen später erneut auf Tonband rücküberspielt? Möglicherweise hängt das damit zusammen, dass Scelsi seine improvisierten Stücke erst im Nachhinein zu zyklischen Werken zusammenstellte. Dazu musste er die Aufnahmen einzelner Sätze überspielen. Das in Scelsis Musikschrank eingebaute Tonbandgerät hat einen Drehknopf, um die Klangquellen Schallplatte, Radio und Mikrofon auszuwählen (siehe die folgende Abbildung). Das Überspielen von Plattenaufnahmen auf Tonband war dadurch bequemer als das von Tonband zu Tonband.

³¹ NMGS0024-113, NMGS0045-107, NMGS0081-556, NMGS0086-25B und NMGS0211-177.

³² NMGS0054-22B.

³³ Telefongespräch vom 30. 11.2004.

³⁴ Siehe Tosattis Briefe an Scelsi vom 19.7., 28.7., 2.8. und 6.8.1961, in: Sandro Marrocu, *Il regista e il demiurgo*, S. 222–225.

³⁵ *Ixion*, I bzw. *Divertimento n. 4*, I (NMGS0007-01B, Riv@19.L-56.mp3, 14:56–18:53).

³⁶ NMGS0199-M0154, Riv@19_03.L-56.mp3, 0:11–3:31.



Zählwerk und Eingangswahlschalter an Scelsis Tonbandgerät

Dass die genannten Werke rückdatiert sind, wird auch durch die von Scelsi selbst erstellten Werkverzeichnisse bestätigt. Das Typoskript „Œuvres de Giacinto Scelsi“ enthält Werke von 1929 bis 1948, nach Gattungen geordnet.³⁷ Folgende Klavierwerke sind darin aufgeführt: *Scherzo* (1930), *Rotative* (Klavierauszug, 1930), *Danse* (1931), *Toc[c]ata* (1934), *Capriccio* (1935), *4 poèmes* (1937), *24 préludes* (1936–1940), *Sonate* (1941–1942) und *16 variations et fugues* (1943). Von den „frühen“ Suiten, dem *Hispania*-Tryptichon und den Sonaten Nr. 2 bis 4 keine Spur! Im Anhang zu dem Typoskript „Elenco delle opere dal 1952 al 1974“ werden erstmals sechs nicht näher bezeichnete Suiten und vier Sonaten für Klavier erwähnt – also erst im Jahr 1974.³⁸ Im 1978 erschienenen Katalog des Verlags Schirmer schließlich sind dann die *Suite n. 6* „*Capricci di Ty*“, *Hispania*, die *Sonata n. 2* und die *Sonata n. 3* aufgelistet.³⁹

Warum hat Scelsi die Stücke rückdatiert? Seine Mitarbeiterin Sharon Kanach schreibt: „Es sollte allgemein bekannt sein, dass Giacinto seinen Spaß daran hatte, Musikologen in die Irre zu führen, indem er Daten erfand.“⁴⁰ So einfach scheint es wohl doch nicht zu sein, denn die Datierung der meisten späteren Werke ist – von Ausnahmen abgesehen – durchaus plausibel. Scelsi scheint nach der großen Krise von einem wahren Schaffensrausch erfasst worden zu sein. Aber schon bald tritt die Ondiola zum Klavier in Konkurrenz, und nach 1956 hört die Produktion von Klavierstücken für lange Zeit auf. Sollten die Aufnahmen auf Tonband wirklich erst 1954 oder sogar 1955 begonnen haben, muss Scelsi die meisten seiner Klavieraufnahmen in nur zwei oder drei Jahren eingespielt haben. Dazu kommen noch zahlreiche Aufnahmen, die nicht transkribiert wurden oder zumindest keinen Eingang in sein „Werk“ gefunden haben. Aber eine solche Unmenge an Stücken innerhalb von zwei Jahren: das würde alle Vorstellungen über Komposition im 20. Jahrhundert sprengen. Wollte Scelsi im Gegensatz zu späteren Aussagen doch als Komponist im herkömmlichen Sinne angesehen werden und sollte das der Grund gewesen sein, seine Stücke über die Jahre zu verteilen?

³⁷ GS.2.III.3.2.2.

³⁸ Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks Köln, Archivnummer 10.741.

³⁹ GS.2.III.3.2.2.

⁴⁰ Sharon Kanach, *Der Mensch – die Musik*, in: *MusikTexte*, Heft 26, Köln, Oktober 1988, S. 25.