

UAXUCTUM

© Friedrich Jaecker

26. Juli 2024

In seinen Lebenserinnerungen schreibt Scelsi:

Die Devas standen mir bei und ich komponierte *Uaxuctum*. Das ist der Name einer Mayastadt, die von ihren eigenen Erbauern zerstört wurde, bevor sie fertig war, wie es scheint aus religiösen Gründen: eine große symbolische, vielleicht zeitlose Geschichte, und sie hat sich wirklich ereignet. Ich habe dieses Werk nie gehört; vielleicht werde ich es nie hören; es ist sehr komplex: für Chöre, die ausschließlich Phoneme singen, und ein riesiges Orchester. Wer weiß, wie es klingen wird?¹

Zum Glück seiner späten Jahre gehörte es, dass Scelsi sein Werk noch hören konnte: Am 23. Oktober 1987 führten das Sinfonieorchester und der Rundfunkchor des Westdeutschen Rundfunks (Chordirektor: Herbert Schernus) unter der Leitung von Hans Zender *Uaxuctum* in der Kölner Philharmonie zum ersten Mal auf.²

Die Komposition für Chor, Orchester und Ondes Martenot (1966) unterscheidet sich in seiner Faktur und seinem Klang von den übrigen Werken Scelsis. Diese Unterschiede erschließen sich schon durch die Partituranalyse und das Hören der eingespielten Interpretationen, noch deutlicher werden sie aber durch Scelsis eigene Tonbandaufnahme.³ Während die Klänge von *Hurqualia* oder *Hymnos* ausschließlich aus Ondiolatönen besteht, sind sie in *Uaxuctum* von ganz anderer Art. Im dritten Satz beispielsweise scheint es sich zunächst um die Klänge eines Klaviers zu handeln, dann hört man ein Blechbläserensemble, und später fühlt man sich an elektronische Klänge erinnert, wie sie in den 1960er Jahren üblich waren. Dieses Klangmaterial wird durch zahlreiche Crescendi und Diminuendi, durch exzessives Fade-in und Fade-out überformt. Auf diese Weise entsteht eine dramatisch aufgeladene Atmosphäre, die einen geradezu erzählerischen Duktus entfaltet, der bis ins Hörspielhafte reicht. So könnte man zum Beispiel meinen, im Schlussteil entfernte Detonationen zu hören. Dass Assoziationen von Gewalt und Zerstörung nicht völlig aus der Luft gegriffen sind, belegt der Untertitel, den Scelsi diesem Werk gab: „La Légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses“ („Die Legende der Stadt der Maya, die aus religiösen Gründen von ihnen selbst zerstört wurde“).

Auch die Harmonik unterscheidet sich von der anderer Werke Scelsis. Als charakteristisches Beispiel soll das Ende von T. 16 im dritten Satz herausgegriffen werden (siehe das folgende Notenbeispiel).⁴ Der Klang erhält sein Gepräge vor allem durch Quinte, Tritonus und Quarte und die daraus resultierende kleine None und große Septime. Ein solcher Klangaufbau ist charakteristisch für Kompositionen in der Nachfolge Webers bis weit in die Fünfzigerjahre hinein. Das war der Schlüssel, mit dem die Herkunft der verwendeten Klänge ausfindig gemacht werden konnte. Scelsi hat sie einem Werk von Edgard Varèse entnommen, nämlich den *Déserts* für 15 Instrumente, Schlagzeug und Tonbandzuspielung (1950–1954). Scelsi verlangsamte die Aufnahme aber vierfach und transponierte sie damit um zwei Oktaven tiefer. Weil die Geschwindigkeit seiner Geräte nicht exakt ist, steht Scelsis Aufnahme nach den

¹ Die Magie des Klangs, Bd. 1, S. 320–321.

² In dem Konzert, das ausschließlich den Werken Giacinto Scelsis gewidmet war, wurden außerdem *Hymnos* (1963), *Hurqualia* (1960) und *Pfhat* (1974) aufgeführt.

³ NMGS0097-558, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 2:42–4:03 (unvollständige Fassung) und 4:24–33:28.

⁴ NMGS0097-558, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 17:20.

Manipulationen ungefähr einen halben Ton höher als die zwei Oktaven. Im folgenden Notenbeispiel kann man die Korrespondenzen sehen (durchgezogene Linien), die Abweichungen sind gering (gestrichelte Linien).⁵ In *Uaxuctum* sind die Töne *H* und *E* chromatisch verwischt, was dem Klang eine besondere Rauheit verleiht.

Edgard Varèse Giacinto Scelsi
Déserts, T. 45 *Uaxuctum*
 3. Satz, T. 15/3+

Akkordvergleich *Déserts* / *Uaxuctum*

Scelsi hat den ersten, dritten und fünften Satz von *Uaxuctum* ausschließlich aus dem Material von *Déserts* zusammengesetzt. Der erste Satz besteht aus einundzwanzig Teilen, wobei Teil c durch zwei Lücken in drei Abschnitte geteilt ist. Der kürzeste Teil ist nur zwei Sekunden lang. Alle Ausschnitte aus *Déserts* hat Scelsi vierfach verlangsamt, mit Ausnahme der Teile d und e, die doppelt so langsam sind wie das Original, und dem Teil r, der nicht verlangsamt wurde.

<i>Uaxuctum</i> , 1. Satz (NMGS0097-558)			<i>Déserts</i> (NMGS0473-445)		
a	T. 1–2/1	2:42–2:49			Verkehrsgerausche Tonbandrauschen
b	T. 2/2–3	2:49–2:57 / 4:24–4:32			
c1	T. 4–14/1	2:57–3:40 / 4:32–5:15	T. 252–257/3	17:32–17:43	
c2	T. 14/3–14/4	3:41–3:43 / 5:16–5:18	T. 257/5	17:44–17:45	
c3	T. 15/2–20	3:45–4:03 / 5:20–5:44	T. 258–262/1	17:46–17:53	
d	T. 21–24	5:44–6:03	3. Interpolation	[21:01–21:11 (zweif. verlangs.)]	
e	T. 25–32/2	6:03–6:30	3. Interpolation	21:28–21:43 (zweifach verl.)	
f	T. 33–38	6:31–6:57	T. 19/4 ⁺ –22/3	0:41–0:49	
g	T. 39–41/4	6:57–7:06	T. 29–30	1:00–1:06	
h	T. 41/4 ⁺ –44/3	7:06–7:15	T. 34/4–35/2	1:12–1:14	
i	T. 44/4–46	7:15–7:27	T. 36–37	1:14–1:19	
j	T. 47–50	7:27–7:40	T. 44/3–46/1	1:33–1:36	
k	T. 50/4 ⁺ –51	7:40–7:45	T. 45/3 ⁺ –46/1	1:35–1:36	
l	T. 52	7:45–7:48	T. 45/4–46/1	1:36–1:36	
m	T. 53–54	7:48–7:55	T. 49/3–50/1	1:45–1:46	
n	T. 55–56	7:55–8:03	T. 51/2–51/4	1:50–1:51	
o	T. 57–69/1	8:04–8:25 / 14:21–14:43	T. 57/2–59/3	2:06–2:12	
p	T. 70	8:27–8:31	T. 64/1–64/3	2:24–2:25	
q	T. 71–73	8:31–8:43	T. 77/2–78/4	2:25–2:29	
r	T. 74/2–76	8:47–8:56	1. Interpolation	[3:46–3:54 (originales Tempo)]	
s	T. 76/4 ⁺ –80/1	8:56–9:10	1. Interpolation	3:09–3:13 (vierfach verl.)	
t	T. 80/1 ⁺ –84/1	9:10–9:25	1. Interpolation	4:23–4:27 (vierfach verl.)	
u	T. 84/2–89	9:25–9:53	1. Interpolation	4:29–4:36 (vierfach verl.)	

⁵ In *Uaxuctum* müsste der zweitobere Ton *h* eigentlich einen halben Ton höher stehen, das dritte Horn gleitet erst kurz vor dieser Stelle vom *c'* zum *h*. Der untere Ton müsste ein *B₁* sein; es sieht so aus, als ob in der Partitur ursprünglich ein *b* stand, das erst nachträglich zu einem Auflösungszeichen geändert wurde.

Es ist nicht bekannt, welche Aufnahme von *Déserts* Scelsi verwendet hat. Auf den bisher untersuchten Bändern gibt es eine Aufnahme von *Déserts*, die von einer Schallplatte überspielt wurde (NMG50473-445, Riv@19_01.R-128.mp3, 0:01–25:20).⁶ An historischen Aufnahmen bis 1966 standen mir zur Verfügung:

Mitschnitt der skandalträchtigen Uraufführung des Orchestre National De France unter der Leitung von Hermann Scherchen am 2. Dezember 1954 in Paris, in: Edgard Varèse, *Création de "Déserts"*. Entretiens avec Georges Charbonnier, Doppel-CD, Frankreich: INA, 2007;

A Sound Spectacular. Music of Edgar Varèse, Vol. 2, Columbia Symphony Orchestra, Leitung Robert Craft, Columbia Masterworks, USA: 1962;

Probe des Orchestre du Domaine Musical unter der Leitung von Bruno Maderna am 23. November 1965, in: *Les Grandes Repetitions. Hommage à Edgard Varèse*, Film von Luc Ferrari und Gérard Patris, DVD, New York: mode records, 2015;

Mitschnitt des Konzerts des Concertgebouw Orchestra unter der Leitung von Bruno Maderna in Amsterdam am 17. April 1966,
<https://www.youtube.com/watch?v=UaTUxEHF5hg> [15.4.2024]

Keine der vier Aufnahmen stimmt mit der von Scelsi überspielten überein. Interessant ist aber, dass sowohl bei Scelsi als auch bei Scherchen eine ältere Instrumentalfassung zu hören ist, denn beiden Aufnahmen hört man eine erweiterte Fassung von T. 40. Der Aufnahme von Robert Craft aus dem Jahr 1962 und den beiden Maderna-Mitschnitten liegt dagegen die revidierte Fassung der gedruckten Partitur zugrunde (New York: Colfranc, 1959).

Große Unterschiede gibt es bei den „Organized Sounds“. Die erste Interpolation ist bei Scelsi und Scherchen gleich, bei Craft aber erheblich modifiziert und auch kürzer. Die zweite Interpolation ist bei Scelsi gegenüber Scherchen erweitert (Einschub 14:11–15:08). Bei Craft ist sie zwar fast so lang wie bei Scelsi, aber stark verändert. Die dritte Interpolation stimmt bei Scelsi und Scherchen bis auf den Schluss überein, während die von Craft anders und auch erheblich kürzer ist. Überraschend sind die Organized Sounds bei Maderna (1966). Zwar stimmt die Länge der ersten Interpolation mit derjenigen Scelsis und Scherchens überein, die Fassung ist aber wiederum eine andere als bei diesen und auch bei Craft. Die zweite Interpolation entfällt ganz, die dritte verwendet Klänge wie bei Craft, ist aber mit 1:35 extrem kurz.

Die Quelle von Scelsis Aufnahme bleibt demnach unbekannt, sie stammt anscheinend aus der Zeit zwischen der Uraufführung 1954 und Crafts Version von 1962. Es könnte sich auch um den Schallplattenmitschnitt eines Konzerts oder einer Rundfunksendung handeln. Bruno Maderna dirigierte *Déserts* noch im Dezember 1954 in Hamburg und Stockholm. In Italien dirigierte Maderna *Déserts* am 18. Mai 1957 in Rom, das Konzert wurde von der RAI direkt übertragen.⁷ Auch in den folgenden Jahren sendete die RAI mehrere Aufführungen unter der Leitung von Frederick Prausnitz (1960), Maderna (1962) und Ettore Gracis (1964 und 1966).

Die Aufschlüsselung der Genese von *Uaxuctum* wird zu allem Überfluss dadurch noch weiter erschwert, dass Scelsi dazu seine eigene Schallplattenüberspielung gar nicht verwendet hat. Dies zeigt der Vergleich seiner Aufnahme von T. 42–50 mit dem Beginn des dritten Satzes

⁶ Anschließend folgt *Ionisation*, ebenfalls von einer Schallplatte überspielt.

⁷ Radiocorriere, Jg. 34, Nr. 19, 1957, S. 45.

von *Uaxuctum*.⁸ Insbesondere das Hornmotiv und die antwortende B-Klarinette in T. 45–46 sowie die Trompeten-Quintole in T. 49 unterscheiden sich in Klang, Tempo und Agogik deutlich voneinander. Mangels einer besseren Alternative beziehen sich in den vorliegenden Analysen die Zeitangaben trotzdem auf Scelsis Überspielung von *Déserts*. Auch die Zuordnung der Organized Sounds bleibt manchmal hypothetisch (in eckige Klammern gesetzt). So gibt es für den sehr prägnanten Abschnitt r des ersten Satzes kein eindeutiges Pendant in den zur Verfügung stehenden Aufnahmen. Dazu kommt noch die schlechte Aufnahmequalität, besonders der extreme Klirrfaktor bei hoher Dynamik.

Scelsis Aufnahme des ersten Satzes von *Uaxuctum* beginnt mit Umweltgeräuschen, insbesondere den Klängen beschleunigender und bremsender Fahrzeuge. Diese wurden in Glissandi übertragen, die in den Teilen a–c, m und r–s von drei Kontrabässen gespielt werden. Über die Transkription von Umweltgeräuschen berichtet Scelsis Mitarbeiter Riccardo Filippini:

Außer den Mängeln eines Tonbands in schlechtem Zustand hörte man Autos, die auf der Straße vorbeifuhren und die Geräusche aus dem Haus! [...] Diese ‚Effekte‘ mussten unbedingt transkribiert werden, und auch sie mussten je nach der Klangfarbe diesem oder jenem Instrument zugewiesen sein.⁹

Teil b besteht nur aus Bandrauschen. Auf dem Tonband, auf dem alle Sätze von *Uaxuctum* vorhanden sind, gibt es drei Versionen des ersten Satzes.¹⁰ Die zweite entspricht größtenteils der Partitur, beginnt aber erst mit Teil b. Die Autogeräusche aus Teil a hört man nur in der ersten Version. Die dritte Version enthält den Teil o ohne Unterbrechungen. Auswahl und Anordnung der Teile folgen einem recht einfachen Weg: Die Teile c–e folgen auch in *Déserts* in der gleichen Reihenfolge aufeinander, ebenso die Teile f–r. Nur die Reihenfolge der abschließenden vier Interpolations-Ausschnitte ist unregelmäßig.

Der dritte Satz von *Uaxuctum* besteht aus zwei größeren Teilen (a und h), die eine Reihe sehr kurzer Teile umrahmen. Beim ersten und letzten Abschnitt ist die Zuordnung eindeutig, bei b–g aufgrund der Kürze der Klangereignisse und der extrem manipulierten Dynamik hypothetisch. Alle Teile sind vierfach verlangsamt.

<i>Uaxuctum</i> , 3. Satz (NMGS0097-558)			<i>Déserts</i> (NMGS0473-445)	
a	T. 1–49	16:46–18:45	T. 42–45	1:28–1:35
b	T. 51–52	18:47–18:52	T. 11/4–12/1	0:22–0:23
c	T. 53	18:52–18:54	T. 12/4 ⁺ –13/1	0:24
d	T. 54/2–55/1	18:55–18:57	T. 12/3 ⁺ –13/1	0:24
e	T. 56/2	19:00–19:01	T. 12/4 ⁺ –13/1	0:24
f	T. 57/1+–57/2	19:02–19:03	T. 13/1–2	0:25
g	T. 57/3+–58	19:03–19:06	T. 13/3–5	0:26–0:27
h	T. 59–69	19:07–19:32	1. Interpolation	3:46–3:53

Der fünfte Satz von *Uaxuctum* ist ähnlich kleinteilig wie der erste. Die Teile a–f sind der ersten instrumentalen Episode von *Déserts* entnommen, die Teile g–q stammen aus der ersten

⁸ Die Aufnahme muss dann um eine Oktave und eine große Septime nach unten transponiert werden (siehe auch die folgende Übersicht über den 3. Satz).

⁹ E-Mail an den Verfasser vom 15. Februar 2004.

¹⁰ NMGS0097-558, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 2:42–4:03 (unvollständig), 4:24–9:53 und 10:36–16:19.

Interpolation. Alle Teile treten konsequent in der gleichen Reihenfolge wie bei Varèse auf. Das Material wurde ausnahmslos vierfach verlangsamt.

<i>Uaxuctum</i> , 5. Satz (NMGS0097-558)		<i>Déserts</i> (NMGS0473-445)	
a	30:17–30:34	T. 1–6	T. 64/3–66/2 2:24–2:29
b	30:34–30:43	T. 6/3–9/2	T. 69/2–70/3 2:35–2:37
c	30:43–30:49	T. 9/2 ⁺ –10	T. 71/3–71/4 2:40
d	30:49–30:54	T. 10/3–12/2	T. 74/1–74/2 2:46
e	30:54–31:01	T. 12/3–14	T. 75/5 ⁺ –76/3 2:50–2:52
f	31:01–31:13	T. 15–18	T. 79/2 ⁺ –80/3 ⁺ 2:57–3:01
g	31:13–31:24	T. 19–23/1	1. Interpolation 3:10–3:13
h	31:24–31:28	T. 23/1 ⁺ –24/2	1. Interpolation 3:18–3:19
i	31:28–31:32	T. 24/3–25	1. Interpolation 3:25–3:26
j	31:32–31:34	T. 26/1–26/2	1. Interpolation 3:29–3:30
k	31:34–31:43	T. 26/3–29	1. Interpolation 3:38–3:41
l	31:34–31:55	T. 30–33/5	1. Interpolation 3:42–3:45
m	31:55–32:22	T. 33/5 ⁺ –43	1. Interpolation 3:46–3:54
n	32:22–32:41	T. 43/3 ⁺ –50	1. Interpolation 3:59–4:03
o	32:41–32:51	T. 50/2 ⁺ –54	1. Interpolation 4:03–4:05
p	33:52–33:07	T. 55–60	1. Interpolation 4:09–4:13
q	33:09–33:28	T. 61–68	1. Interpolation 4:14–4:19

Die Genese des zweiten und vierten Satzes von *Uaxuctum* dürfte sehr schwer zu entschlüsseln sein. Die Aufnahmen sind extrem geräuschhaft und bieten der Analyse nur wenige Anhaltspunkte. Beide scheinen verlangsamt zu sein, der zweite Satz ist außerdem rückläufig. Absolute Spitzenleistungen sind die Partiturfassungen Tosattis, insbesondere die fein ausgearbeiteten Chorpartien, die den Sängerinnen und Sängern freilich eine extreme Präzision abverlangen. Tosatti hat hier für eine schier unlösbar scheinende Aufgabe derartig fantasievolle und elegante Lösungen gefunden, dass man seine abfälligen Äußerungen über die damals zeitgenössische Musik im Allgemeinen und Scelsis Musik im Besonderen aus den späten Jahren nur schwer damit in Übereinstimmung bringen kann.

Im Gegensatz zu Matsudairas *Sa-Mai* wird Varèses Werk durch die extreme Verlangsamung und den um zwei Oktaven tieferen Klang stark verändert, die Manipulationen am Lautstärkereglertun ein Übriges, um den Klangeindruck noch weiter zu verfremden. Und nicht zuletzt wird die Aufnahme in eine Partitur transformiert, die den Klang durch den traditionsreichen Apparat von Chor und Orchester noch weiter überformt. Ein Plagiat wird man daher weder in *Uaxuctum* (1966) noch im dritten Satz des Ensemblestücks *I presagi* (1962 oder später) zu sehen haben, in dem er dieses Verfahren zum ersten Mal anwendete. Dass Scelsi sich für die Musik von Edgard Varèse interessierte, zeigen Mitschnitte von Rundfunksendungen der Werke *Intégrales*, *Hyperprism*,¹¹ *Amériques*, *Poème électronique* und *Arcana*.¹² Er sah in Varèse einen Gleichgesinnten, was das Konzept des Klangs betrifft. In seinem Text *Son et musique* schreibt Scelsi:

¹¹ NMGS0039-686.

¹² Die drei letztgenannten Werke auf dem Tonband NMGS0131-091 wurden in einem Edgard Varèse gewidmeten Konzert vom 8. September 1966 im Rahmen der Biennale in Venedig aufgeführt. Scelsi hat die Rundfunkübertragung im selben Jahr aufgezeichnet, in dem nach seiner eigenen Datierung *Uaxuctum* entstanden ist.

Ja, gewiss studiert man seit einiger Zeit hier in Europa, aber noch mehr in Amerika den Klang und seine Eigenenergie; in dieser Hinsicht hat man sich der östlichen Konzeption angenähert – sagen wir seit Webern und Varèse bis hin zur elektronischen Musik.¹³

Einen Blick in die Kompositionswerkstatt gestattet ein Dialog zwischen Giacinto Scelsi und (vermutlich) Vieri Tosatti. Die Aufzeichnung geht den Aufnahmen von *Uaxuctum* unmittelbar voraus:¹⁴

Tosatti: “Effe e erre, insieme.”

Tosatti /Scelsi: “Fff...”/“Rrr...”

Tosatti: “Contrario.”

Scelsi: “Sì.”

Tosatti /Scelsi: “Rrr...”/“Fff...”

GS: “Ancora una volta, io faccio il soffio.”

Tosatti: “Sì.”

Tosatti /Scelsi: “Fff...”/“Rrr...”

Tosatti: “Acca semplice: hhh..., acca con accento: khhh...”

Scelsi und Tosatti probieren zusammen Phoneme aus, die in den elektroakustisch verstärkten Chorpartien von *Uaxuctum* zur Anwendung kommen. Die Kombination von „f“ und „r“ taucht in der Partitur zum ersten Mal im ersten Satz in T. 39 auf: Sopran und Tenor produzieren das „r“, Alt und Bass das „f“. Den einfachen Hauch „h“ und den mit Explosivlaut beginnenden Hauch „kh“, die Tosatti demonstriert, finden wir schon in T. 2 des ersten Satzes. Das Tondokument zeigt, wie intensiv Scelsi an diesen Details mitgewirkt hat und wie kollegial die Zusammenarbeit der beiden Maestri war.

¹³ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 605.

¹⁴ NMGS0097-558, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 0:16–1:01.