

Umsturz und Ekstase

Der italienische Komponist Giacinto Scelsi und seine verstörende Musik

War er nun ein Komponist oder nicht? Lange Zeit war das die zentrale Frage, wenn es um Giacinto Scelsi ging. Das Œuvre des 1905 geborenen, 1988 verstorbenen Italiensers ist aber zu vielschichtig, als dass es einzig in diesem Licht betrachtet werden könnte.

Edu Haubensak

Ohne die Kenntnis der musikalischen Sprache des Orients lässt sich Giacinto Scelsis Musik ab 1950 kaum verstehen. Die Reisen nach Indien und in andere asiatische Länder veränderten Scelsis Wahrnehmung von Klang und Zeit, beeinflussten in der Folge seine Suche nach einem differenteren musikalischen Ausdruck und erneuerten seine Musik radikal. In dem geografisch mehr als die halbe Welt umfassenden Gebiet Asien gibt es eine Vielfalt von Musikformen: von balinesischen Gamelans zu arabischen Maqamat, von den indischen Ragas bis hin zu der traditionellen japanischen Hofmusik des Gagaku.

Bote zwischen Kosmos und Welt

Wie wichtig die Kenntnis dieser wunderbaren Musikformen auch heute noch ist. Hören wir beispielsweise mönchische Musik aus Tibet, die langen Naturtrompeten, die Kegelboen, die Muschelhörner, die Klappertrommeln, die Zimbeln, allerlei Glöckchen im Zusammenspiel mit einem buddhistischen Chor, sind wir der Musik von Giacinto Scelsi schon sehr nah. Die von Generation zu Generation überlieferte asiatische Musiktradition betont das Eintauchen in den Moment des Klanges und die Ausbreitung dieses Klanges in der Unendlichkeit. Diese entscheidende spirituelle Erfahrung veränderte Scelsis Lebenshaltung, und er fand einen anderen Zugang zu seinem Komponieren.

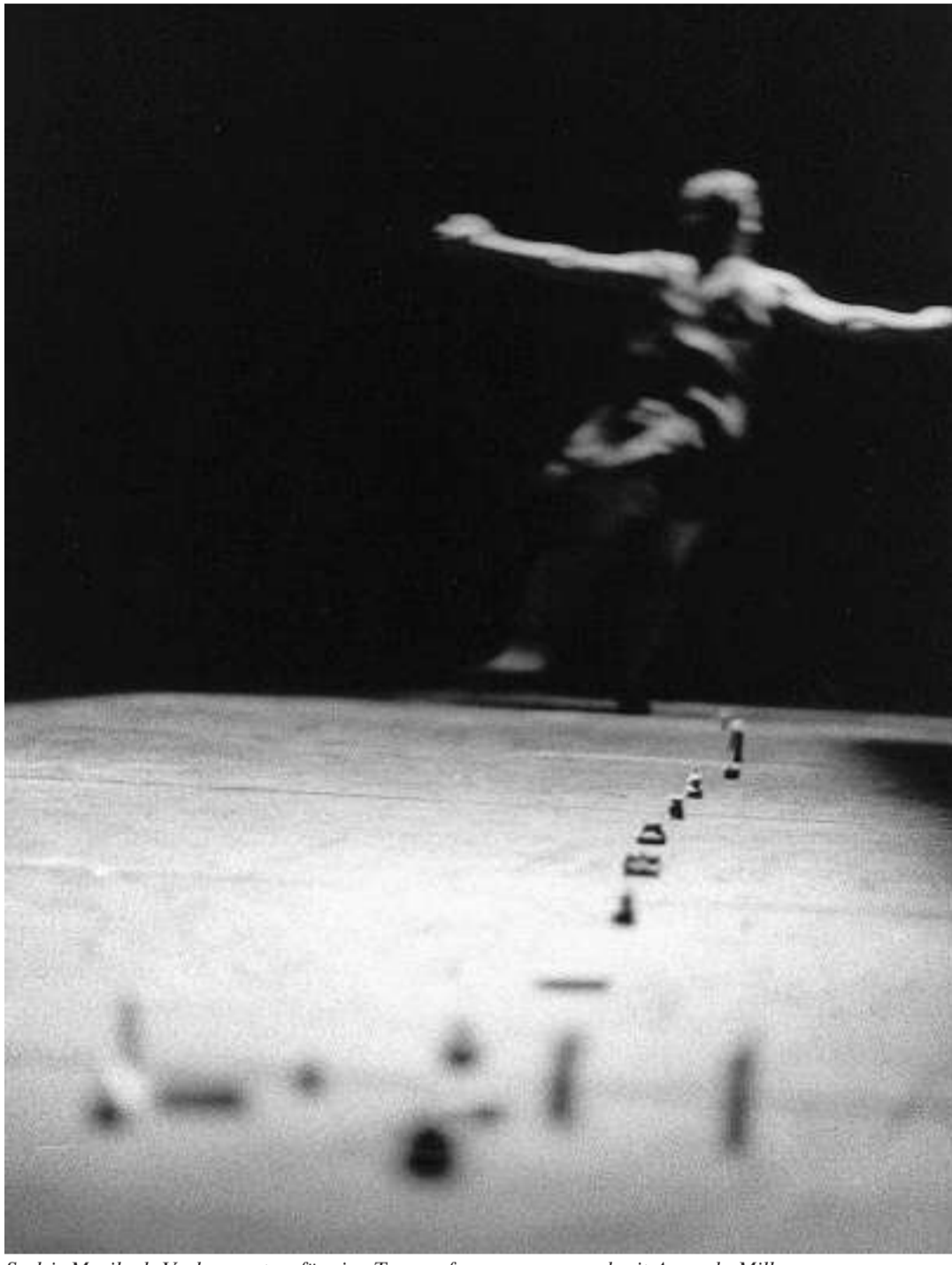
Komponieren?
Nein, ein Komponist wollte er nicht mehr sein. Etwas zusammensetzen war ihm fremd geworden, einen strategischen Plan, eine Architektur, eine musikalische Form zu gestalten, das war westliche Verfahrensweise. Seine Musik sollte sich nicht bemessen lassen, sie sollte sich selbst genug sein, was immer das auch bedeuten mag. Durch das Verwerfen des konstruktiven Elementes eines komponierenden Ichs verwandelte sich seine Identität in die eines Vermittlers oder Boten zwischen kosmischen und weltlichen Energien.

Basis seiner Musik war die Improvisation am Klavier und an der Ondiola, einem frühen elektronischen Instrument, das Glissandi und Mikrotöne erzeugen konnte. Hunderte von Tonbändern existieren mit Scelsis eigenen Improvisationen, die als Basis von Transkriptionen dienten. Es entstanden Partituren in allen denkbaren Besetzungen: Orchester, Chor, Gesang, Streichquartett, Elektronik, Klavier und viele Werke für ein einziges Instrument. Seine Partituren schrieb er allerdings nicht selbst. Er arbeitete eng mit anderen Musikern zusammen und liess die auf Band gespeicherten Vorlagen in Notenschrift transkribieren.

Seine aristokratische Herkunft erlaubte es Giacinto Scelsi, mehrere Transkriptoren für ihn arbeiten zu lassen und – seinen Vorstellungen entsprechend – die auf Band gespeicherten Improvisationen zu instrumentieren. Dieses Verfahren gab Anlass zu heftigen Polemiken: Ist Scelsi nun der Autor dieser Werke oder vielmehr ein dilettantischer Scharlatan, der seine Musik von anderen schreiben liess? Ohne Zweifel ist Scelsi der Autor, genauer der Bote einer Musik, die in Echtzeit am Klavier entstand. Ohne Zweifel haben aber auch die vielen Interpretinnen und die Transkriptoren ihren Anteil als Urheber am musikalischen Resultat.

Seine Herkunft ist süditalienischer und spanischer Adel. Dieses Erbe ermöglicht ihm eine lebenslange finanzielle Unabhängigkeit. Giacinto Scelsi wird 1905 in der Nähe von La Spezia in einem familieneigenen, burgartigen Anwesen in der italienischen Provinz Ligurien geboren. Später geniesst er gemeinsam mit seiner Schwester Isabella privaten Hausunterricht in Sizilien mit einem Schwerpunkt in den klassischen Disziplinen Fechten, Schach und Latein. Mitte der zwanziger Jahre hält sich Scelsi in Paris auf, und 1927 bereist er erstmals Ägypten; später nimmt er Unterricht in Zwölftonmusik bei Walter Klein in Wien.

In Rom organisiert Scelsi auf eigene Rechnung Konzerte mit in Italien unbekannter zeitgenössischer Musik – etwa des jüdischen Arnold Schönberg –, kommt mit dem Rassenhass des Faschismus in Konflikt und muss aufgeben. 1940 heiratet Scelsi eine englische Adelige, wird mit ihr im Buckingham-Palast in London empfangen, und nachdem die Ehe früh gescheitert ist, erleidet er eine schwere Sinn- und Lebenskrise, die verschiedene Klinikaufenthalte in der Schweiz nach sich zieht. Nach diesen konfliktreichen Jahren im Zweiten Weltkrieg er-



Scelsis Musik als Vorlage – etwa für eine Tanzperformance von und mit Amanda Miller.

KLAUS FRÖHLICH

scheint seine Musik vollkommen verwandelt und geläutert. Danach wird der Klang selbst zentral.

Allerdings sollte man Scelsis umfangreiches Frühwerk nicht unterschätzen. Das Werkverzeichnis umfasst eine Periode vom Ende der zwanziger bis in die Mitte der vierziger Jahre und umfasst Orchesterwerke, eine sinfonische Dichtung, Präludien, Fugen, Klaviersonaten und Kammermusik in unterschiedlicher Besetzung. Sein erstes Streichquartett, es stammt aus dem Jahre 1944, bildete einen Höhepunkt und zugleich einen Endpunkt dieser ersten Schaffenszeit. Scelsi komponiert hier im Stil der Zweiten Wiener Schule: zwölftönig, expressiv, spätromantisch, lyrisch, aber auch mit einer Verve und einer rhythmischen Prägnanz, die an Bartók erinnert. Die chromatischen Motive und der kanonisch aufgebaute vierte Satz werden melodisch erweitert und äusserst unerwartet und überraschend in ein älteres Segment der abendländischen Musik geführt. In dieser barocken Coda klingt Scelsis Musik klar tonal, und die ruhig geführte und einfache Melodik ist nun innig, introvertiert und retrospektiv.

Da scheint sich die Wende anzubahnen, und ein Suchen nach einer Musik früherer Kulturen kommt in Gang, ein Suchen nach einem radikaleren Ansatz und ein Sichabwenden vorgestellter musikalischer Strukturen in Form von geplanten Proportionen und ausgedachten Partituren. Die schriftliche Fixierung von Musik existiert eigentlich nur im Abendland, und das erwachende Bewusstsein des Künstler-Ichs beschleunigte in der Romantik übersteigerte Empfindungen des Selbst. Im 20. Jahrhundert zersetzte sich die Tonalität, und die Suche nach Erneuerung der musikalischen Ausdrucksformen erzeugte neue Dogmen. Erst heute werden einzigartige Erscheinungen wie Giacinto Scelsi ihrem musikalischen Wert entsprechend wahrgenommen.

Klingende Säulen

Die «Quattro pezzi per orchestra, ciascuno su una nota sola» («Vier Orchesterstücke, jedes über eine einzige Note») sind alles andere als ein Zelebrieren eines einzigen Tones. Da werden mit den sechsundzwanzig Musikern im Orchester mächtige Klangskulpturen errichtet, es entstehen klingende Säulen von unterschiedlich zusammengesetzten Spektren in schillernder Intensität. Jeder Ton des vier-

sätzigen Werkes bleibt in gespannter Bewegung am Ort und wird durch plötzliche Oktavstürze in die Höhe oder in die Tiefe instrumental umgefärbt.

Da ist Dramatik und Pathos gemischt mit meditativer Ruhe. Die Musik strömt organisch dahin und verschärft allmählich die Wahrnehmung der Zeit bis zum Punkt des abrupten Wechsels der Spannung, so wie sich im Winter ein Ast mit nassem Schnee urplötzlich von seiner Last befreit. Melodien gibt es in diesem Orchesterwerk traditionell betrachtet nur wenige, Oktavsprünge gelten als bestätigende Repetition derselben Tonhöhe. Aber heute wissen wir die Wirkung der Oktaven als imposante Gesten im Raum zu schätzen.

Die zweite formbildende Melodiespannung in den «Quattro pezzi per orchestra» ist die kleine Sekunde: Der zentrale Hauptton wird lange mit vielen Mikrofärbungen etabliert und allmählich zum oberen Halbton geführt, als ob eine unsichtbare Hand den Hauptklang nach oben stemmen würde. Von diesem neuen Terrain des oberen Halbtons aus wird der Prozess nun umgekehrt: Die langsame Entspannung nach unten ist ein langer Weg mit vielfältigen Mikromelodien, bis der zentrale Ton, später dann ausgedünnt, erreicht wird.

Offene Fragen

Als ich Giacinto Scelsi im Januar 1985 in seinem Haus in Rom besuchte, öffnete er zunächst einmal die Balkontüre mit Blick auf das Forum Romanum und den Palatin. Die archäologischen Grabungen direkt vor dem schmalen, nur schwach beheizten Haus waren beeindruckend, und wir blickten über die römischen Trümmer hinweg in Richtung Osten. Kaum eine Ahnung aber hatte ich von Scelsi selber, obwohl er bereits als Geheimtipp galt. Die Bibliothekarin am Istituto Svizzero di Roma, wo ich wohnte, gab mir ein Exemplar der damals noch raren Schallplatten mit Scelsis Musik. Da ich aber keinen Plattenspieler hatte, ging ich ohne Hörprobe und aus purer Neugierde zu ihm auf Besuch. Natürlich wollte ich als junger Komponist herausfinden, was er denn von meiner eigenen Musik halte, und er meinte: «It must be danced.»

In diesen Jahren setzte eine breitere Rezeption seiner Musik und auch seiner Person ein. Da Scelsi keine Fotos in der Öffentlichkeit duldet und stattdessen nur das heilige, buddhistische Zeichen Om zuließ – dargestellt wird ein Kreis mit horizonta-

lem Strich –, wurden Spekulationen um die geheimnisvolle Figur herumgereicht. Nach meiner Visite bin ich Scelsi noch öfters begegnet, diesem kleinwüchsigen, achtzigjährigen Mann mit der charakteristischen asiatischen Mütze. Ein Einsiedler war er in dieser Zeit nicht, oft war er an Konzerten mit neuer Musik und den anschliessenden Partys anzutreffen. Giacinto Scelsi starb im August 1988, und seine Schwester gründete danach in seinem Haus eine Stiftung mit dem Namen «Fondazione Isabella Scelsi». Da befindet sich auch der gesamte Nachlass, und da sind auch die Tonbänder mit den Improvisationen Scelsis gelagert und harren der Veröffentlichung. Nur langwierige Studien werden Licht in die vielen offenen Fragen der Prozesse von den Improvisationen bis zu den teilweise komplex notierten Partituren bringen.

Schaut man in die Noten, zum Beispiel in die von «Yliam» für Frauenchor a cappella (1964), mit je zwei Solostimmen im Sopran und im Alt, so bemerkt man die vielen Triller, die Tremoli und die weiten Vibrati, die langsamen Glissandi, die gehaltenen Tonhöhen auf Phonemen und die Notation von Vierteltönen. Diese Mikroharmonik ist aber nicht im Sinne eines Tonsystems zu verstehen und hat auch theoretisch nichts mit dem Denken der französischen Spektralistin zu tun (allerdings kann man Scelsi als klanglichen Vorläufer dieser Gruppe betrachten).

In allen seinen Werken sind die Abweichungen von den zwölf Halbtonen einzig auf ein Amalgam von Klängen gerichtet. Es werden eng geschichtete Klangstränge gebildet, die sich in ständiger Binnenbewegung befinden und nur periodisch wechseln. Keinen Text gibt es in «Yliam», nur Texturen von Konsonanten und Vokalen, geflüsterten F, gehauchten H und gerollten R, manchmal mit der Hand am Mund abgeschattet. Die graduellen Transformationen der Vokale verändern die Farbigekeit der statischen Harmonien; wir hören ein Kontinuum von wechselnden Intensitäten einer pausenlosen, gleissend weissen Musik.

Intensiv farbig sind dann die grossen Orchesterwerke, die zwischen 1960 und 1974 entstanden: «Hurqualia», «Aion», «Hymnos», dann «Uaxuctum», «Konx-Om-Pax» und «Pfhath». Da werden Klänge als fließende Lava wahrgenommen, wie der Dirigent Jürg Wyttenbach einmal treffend bemerkte, der diese Werke Ende der achtziger Jahre für das Label Accord aufgenommen hat. Andere Begriffe wie Turbulenz, Taumel, Panik, Abgrund, Umsturz und Ekstase umschreiben diese Musik, die auch oszillierende Nuancen kennt. Das bringt Giacinto Scelsi in die Nähe von Alexander Skrjabin oder Edgard Varèse, beide Komponisten haben exzessive Orchestermusik geschrieben, und der Russe ist, wie Scelsi, ein bekennender Mystiker.

Dunkel und hell zugleich

Die japanische Sängerin Michiko Hirayama, die zwischen 1962 und 1972 mit Scelsi in Rom an den grossartigen «Canti del Capricorno» gearbeitet hat, ist eine Interpretin mit einer umfangreichen Palette von asiatischen und europäischen Gesangstechniken. Gemeinsam haben sie diese neunzehn Sologesänge entwickelt, wiederum auf der Basis von Phonemen. Erweitert wird die archaische Klanglichkeit in einigen Nummern durch Schlagzeug oder Saxofon. Die japanischen Schreie mit Perkussion erschüttern unsere westliche Gemütslichkeit, und im finalen, ruhigen Gesang auf einem Ton bläst die Sängerin gleichzeitig in eine Bassblockflöte im Terzabstand und erzeugt damit einen gedeckten, gebrochenen Klang.

Das Werk «Okanagon» mit der ausgefallenen Besetzung Harfe, Kontrabass und Tamtam (asiatischer Gong) habe ich neben anderer Musik von Scelsi 1985 in der Villa Medici in Rom erstmals hören können. Die Klänge sind dunkel und hell zugleich: Die Harfe lässt die klingenden tiefsten Saiten durch eine Stimmgabel in metallische Vibration setzen – eine typische Technik von Scelsi, Töne einer verzerrenden Resonanz auszusetzen. Die Szenerie war zusätzlich durch einen transparenten Vorhang in ein fahles Licht gehüllt und evozierte mit dem magischen Pochen und Klingeln einen antiken Ritus.

Weitere wichtige Werke Giacinto Scelsis sind seine Streichquartette, die das Arditti-Quartett eingespielt hat, oder die Klavierwerke, welche teilweise als Uraufführungen, von Ivar Mikhašoff, Frederic Rzewski, Marianne Schroeder und vielen anderen gespielt worden sind. Nicht vergessen sollte man «Anahit», die Musik für Solovioline und Kammerorchester, ein schillerndes, in allen Mikrofarben klingendes, der Liebesgöttin Venus gewidmetes lyrisches Poème und ein zartes, erregend melancholisches und vegetativ verästeltes Gebilde.

Giacinto Scelsi wurde seinerzeit von den Kollegen als Dilettant beschimpft. Heute ist diese Musik eine für Liebhaber.