

Christine Anderson  
**Musik in Begriffen von Energie denken**  
Zur Orchestermusik von Giacinto Scelsi

Die in den Jahren zwischen 1959 und 1968 entstandenen Orchesterwerke Giacinto Scelsis bilden gemeinsam mit den Streichquartetten das Zentrum seines musikalischen Gesamtwerkes: *Quattro pezzi (su una nota sola)* für Orchester (1959), *Hurqualia* für Orchester (1960), *Aiôn* für Orchester (1961), *Hymnos* für Orgel und zwei Orchester (1963), *Chukrum* für Streichorchester (1963), *Anahit* für Violine und 18 Instrumente (1965), *Uaxuctum* für Soli, Chor und Orchester (1966) sowie *Konx-Om-Pax* für Chor, Orgel und Orchester (1968).

Die Weichen für die umfangreichen Werke dieser Dekade wurden jedoch bereits in den 50er Jahren gestellt: Mit kürzeren kammermusikalischen Werken für Streicher und Bläser bahnte Scelsi sich den Weg zu den großen Besetzungen und zu einer Musik, die ihren Reichtum durch Reduktion entfaltete. Schon 1953/54 hatte Scelsi mit *Art et connaissance*<sup>1</sup> und *Son et musique*,<sup>2</sup> nachträglich transkribierten Gesprächen, ästhetische Überlegungen in dieser Richtung angestellt, die auch für die folgenden Jahrzehnte gültig bleiben sollten.

«[...] Es gibt sicher [...] verschiedene Sphären und Ebenen: von der astralen bis zur höchsten Welt, wo es sein könnte, dass Stille und Klänge nichts darstellen als Form oder Nicht-Form, als Bewegung oder Statik.»<sup>3</sup>

Was der europäischen Musik fehle, beschrieb Scelsi ebenfalls dort: «[...] die klassische abendländische Musik hat [...] vergessen, die Gesetze der Klangenergie zu studieren, die Musik in Begriffen von Energie zu denken [...] Die Melodien gehen von Ton zu Ton, aber die Intervalle sind leere Abgründe, denn den Tönen fehlt Klangenergie. Der Innenraum ist leer.»<sup>4</sup>

In diesem Zusammenhang formulierte Scelsi auch sein Bild vom «Klang als Kugel». Immer wieder betonte er, dass es ihm dabei um die Räumlichkeit, die Tiefendimension des Klanges, gehe. Zudem sei die Kugelgestalt auf einen ruhigen Zustand beschränkt. Gerade ein Klang in Bewegung, so verändere er seine Form.

«Außerdem ist der Klang kugelförmig, aber beim Hören scheint es uns, als besäße er nur zwei Dimensionen: Tonhöhe und Dauer – von der dritten, der Tiefe, wissen wir zwar, dass sie existiert, aber in einem gewissen Sinn entgeht sie uns. Die oberen und unteren Teiltöne [...] geben uns manchmal den Eindruck eines reicheren und komplexeren Klanges, anders als der der Tonhöhe oder der Dauer [...] Übrigens wüsste man nicht, wie man ihn musikalisch notieren sollte. In der Malerei hat man zum Glück die Perspektive entdeckt.»<sup>5</sup>

1957 war Scelsi an der Gründung der Rome–New York Art Foundation unter der Leitung der Amerikanerin Frances McGann beteiligt, die sich die Präsentation und Bekanntmachung der Kunst der internationalen Avantgarde zur Aufgabe gemacht hatte und in den vier Jahren des Bestehens der Stiftung neun Ausstellungen, vorwiegend mit Kunst des Informel ausrichtete, die äußerst gut besucht waren.<sup>6</sup> Weniger bekannt ist, dass diese Stiftung auch musikalische Zielsetzungen verfolgte, an deren Formulierung die Interessen Scelsis deutlich abzulesen sind: «[...] außer Konzerten mit zeitgenössischer Musik, die in Italien noch nicht aufgeführt wurde, sollen Veranstaltungen organisiert werden, bei denen Musik mit Vierteltönen, Tonbänder mit elektronischer Musik, orientalische und afrikanische Musik von besonderem Interesse, alte christliche und koptische Musik, die noch fast unbekannt ist, zu Gehör gebracht wird. Die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen sollen aufgezeichnet werden, um eventuell eine Sammlung von Aufnahmen anzulegen, die für Mitglieder der Stiftung reserviert sein wird.»<sup>7</sup>

Nur wenige Jahre später schlossen sich einige Komponisten und Musiker zur Konzertgesellschaft Nuova Consonanza zusammen, um in Rom ein Forum für die internationale Neue Musik ins Leben zu rufen. Die Festivals von Nuova Consonanza, deren Programm Franco Evangelisti zusammenstellte, waren jahrzehntelang fast die einzige Gelegenheit, Scelsis Musik in Italien zu hören.<sup>8</sup>

#### «Quattro pezzi (su una nota sola)»

Die Kenntnisse über die Entstehung der *Quattro pezzi (su una nota sola)* und anderer groß besetzter Werke waren bisher nur sehr beschränkt: Bekannt ist, dass diese Musik von Scelsi auf dem Klavier oder der Ondiola<sup>9</sup> improvisiert und auf Tonbänder aufgenommen wurde. Diese gingen dann an einen Transkriptor, der das Orchestermaterial ausarbeitete. Diesen Prozess darf man sich jedoch nicht allzu einfach vorstellen. Scelsi besaß in seiner Wohnung zwei Ondiole und zwei Revox-Bandmaschinen und arbeitete an den Tonbandaufnahmen mit ähnlichen Techniken wie die Pioniere der elektronischen Musik in den Rundfunkstudios in Paris und Köln: Er nahm Stellen mehrmals auf, veränderte das Abspieltempo der Bänder, experimentierte mit mehrschichtigen Überlagerungen und nahm rückwärts laufende Bänder neu auf. Bevor Scelsi die Bänder an den Transkriptor weitergab, hörte er sie ab und machte Kommentare zu den Aufnahmen. Er beurteilte die musikalische Qualität der improvisierten Verläufe, notierte Überlegungen

zur Instrumentation der betreffenden Stellen und machte Vorschriften zur formalen Anlage.<sup>10</sup> Gemeinsam mit dem Komponisten, der die Transkription der Aufnahme anfertigen sollte, wurde das Band abgehört, wobei Scelsi genau erläuterte, was er sich vorstellte. Über die darauf folgende Phase ist schon viel spekuliert worden, nachdem einer der Beteiligten, der Komponist Vieri Tosatti, in medienwirksamer Überspitzung das Urheberrecht an den Kompositionen für sich beanspruchte hatte.<sup>11</sup> Tosatti war der wichtigste der bezahlten Transkriptoren,<sup>12</sup> denn nach heutigem Stand der Kenntnisse sind die großen Orchesterstücke der 60er Jahre aus seiner Hand.

Scelsi hatte bereits in den 40er Jahren begonnen, Transkriptoren und Kopisten zu beschäftigen, um seine Skizzen kompositorisch ausführen zu lassen. Schon sein römischer Lehrer Giacinto Sallustio arbeitete in dieser Funktion für ihn, später wurde ohne Sallustios Wissen zusätzlich der Wiener Komponist Walther Klein, der Scelsi in den 30er Jahren mit den Verfahren der Zwölftontechnik bekannt gemacht hatte, mit solchen Aufgaben betraut.<sup>13</sup> An der Geschichte der Kantate *La Nascita del Verbo*, an deren Ausarbeitung vier Personen beteiligt waren, lässt sich ablesen, wie kompliziert am Ende der 40er Jahre der Entstehungsprozess der Kompositionen geworden war.<sup>14</sup>

Seitdem Scelsi seine musikalischen Vorstellungen auf Tonbändern festhalten konnte und auf der präzisen Umsetzung seiner Vorstellungen bestand, wodurch die Transkriptoren zu strukturellen Entscheidungen und sogar zu Experimenten in seinem Sinne gezwungen wurden, war ihre untergeordnete, lediglich ausführende Rolle noch klarer als zuvor festgelegt.<sup>15</sup> Dass weder Vieri Tosatti noch Riccardo Filippini, der später dessen Aufgaben übernahm, sich mit der transkribierten Musik identifizieren konnten und deren künstlerische Qualität in Zweifel zogen, zeigt, dass die Transkriptoren kaum als Urheber der Musik Scelsis bezeichnet werden können, obwohl ihre Phantasie, ihre experimentelle Geduld und ihr kompositorisches Können darin eingegangen sind.

Die *Quattro pezzi* sind nach dem Streichtrio von 1958 die erste Komposition, mit der Scelsi die neuartige Musik «über einen Ton» in großer Besetzung realisierte.<sup>16</sup> Die «kugelförmigen» Klänge erleben dabei eine Aufspaltung und Binnendifferenzierung, wie sie vor Scelsi in Europa nicht denkbar war, und bringen damit einen Reichtum im Detail mit sich, der eine völlig neue Hörwahrnehmung voraussetzt. Eine derart geschärfte Wahrnehmung verweist in gewisser Weise auf die Thematik, mit der sich der französische Dichter und Maler Henri Michaux beschäftigte, als er zwischen 1954 und 1959 unter medizinischer Aufsicht Experimente mit Meskalin durchführte, mit denen er die Grenzen der Wahrnehmung erforschen wollte. Seine Erfahrungen gingen ab 1956 in fünf Bücher sowie in die so genannten «Meskalinzeichnungen» ein (zuerst in das Buch *Misérable Miracle*, 1956). Als zentrales Erlebnis seines Meskalin-Zustands beschrieb er die scheinbare Elastizität von Raum und Zeit sowie die Uneindeutigkeit von Formen und Zeichen. Scelsi stand im Vorfeld der Komposition der *Quattro pezzi* mit Michaux, den er aufrichtig verehrte, in engem Kontakt und beschrieb einen Abend mit ihm so:

«[...] es besuchte uns in Rom Henri Michaux, den ich und auch Francis enorm bewunderten. Und er war auf seine Weise immer ein wenig kühl und distanziert, aber weniger, als er es bei allen anderen war, und dafür müssen wir ihm dankbar sein, mehr konnte man von ihm nicht erwarten. Einmal verbrachten wir mit Michaux einen etwas ... verrückten Abend, denn er war nach Rom gekommen, um Treppen zu fotografieren und zu filmen. Treppen? – ja, Treppen. Es ging darum, einen Film über Meskalin zu drehen. Jeder weiß, dass Michaux Meskalin nahm und auch ein Buch über diese Erfahrung geschrieben hatte – ein sehr interessantes Buch. Es war ihm gelungen, die Droge zu beherrschen und in einem gewissen Sinne ihre Wirkungen zu kontrollieren, so dass es ihm gelang, unter der Einwirkung des Meskalins viele Bilder zu malen und dann von diesen Erfahrungen zu erzählen.»<sup>17</sup>

Henri Michaux wiederum schätzte Scelsi und seine Musik sehr und vermittelte ihm die Uraufführung der *Quattro pezzi* in Paris. Drei Briefe von Michaux an Scelsi haben sich erhalten, die diese Aufführung betreffen. Im zweiten heißt es: «Lieber Freund [...] Endlich kann man dieses einzigartige Werk hören. Ab heute werde ich meine Freunde alarmieren, damit sie diese außerordentliche Sinfonie über nur einen Ton nicht versäumen [...]»<sup>18</sup>

Scelsi erzählte später von den Umständen der Uraufführung und von den Reaktionen des Publikums:

«1960 [sic] fand in Paris die Aufführung meiner *Quattro pezzi (su una nota sola)* statt.<sup>19</sup> Auch dafür, wie für andere Dinge, muss ich Henri Michaux danken. Er war es, der Maurice Le Roux,<sup>20</sup> der dieses Werk dirigierte, davon erzählt hatte. Es wurde im Palais de Chaillot aufgeführt, aber es war, wie bei solchen Aufführungen üblich [...] Es genügt zu sagen, dass die Proben in einem ziemlich kleinen und komplett mit Holz vertäfelten Saal stattfanden, [...] der Palais de Chaillot hingegen ganz aus Zement gebaut ist.<sup>21</sup> Daher waren fast alle Proben umsonst, denn das Orchester und der Dirigent fanden bei der Aufführung völlig andere akustische Bedingungen vor.

Obwohl diese Stücke auf einem Ton basieren, sehen sie außerdem die unteren und oberen Viertelöne vor, woran die Orchester zu jener Zeit nicht gewöhnt waren. Trotz allem hatte die Komposition einen riesigen Erfolg. Es ist schon so, dass Stücke über einen Ton damals eine absolute Novität waren, und nicht nur für Paris. Einige Kritiker sagten: «Also was ist das für eine Musik? Melodie gibt es darin nicht, Rhythmus gibt es darin nicht, was bleibt dann noch?» Es blieb etwas anderes: Es blieb die Synthese aus dem statischen und dem dynamischen Element. Eine Synthese, die es niemals vorher gegeben hatte. Außerdem existierte die Vibration eines einzigen ausgehaltenen Klanges. Später ist es dann kopiert und imitiert worden und andere haben das vielleicht auch besser gemacht als ich. Aber dies war das erste Mal, dass man diese Art von Musik hörte. Manche sagten mir hingegen: «Sie kommen alle zehn Jahre mit einer explosiven Bombe nach Paris, 1930 [sic] mit *Rotative*,<sup>22</sup> dann 1950 [sic] mit *La Nascita del Verbo*,<sup>23</sup> und jetzt 1960 [sic] mit diesen *Quattro pezzi*!»

Zu diesem Konzert waren viele Freunde gekommen, Schriftsteller, Maler und andere, sowie Madame Tézéas, die gemeinsam mit [Jean-Louis] Barrault<sup>24</sup> und Pierre Boulez die «Domaine Musical»<sup>25</sup> gegründet hatte [...] Einige Tage später traf ich Olivier Messiaen, der nicht in meinem Konzert gewesen war, und der zu mir sagte: «Mon cher, vous avez dérangé toute ma classe. (Man muss bedenken, dass er Komposition unterrichtete.) On ne parle que de votre œuvre!» Er sagte das sehr nett, ohne Bösartigkeit. Und Messiaen ist einer der ernsthaftesten und gründlichsten Komponisten.»<sup>26</sup>

In den *Quattro pezzi* lässt sich hörend nachvollziehen, was Scelsi meinte, als er von «Tiefe des Klanges» sprach: die Projektion komplexer musikalischer Vorgänge in eine mikroskopisch kleine Welt. Dabei sind seine Klänge durchaus als Identitäten zu verstehen, die als separat existierende Objekte verschiedenen Prozessen unterworfen werden: Mit einem fast schon leittönig zu nennenden Einsatz der Vierteltöne baut er harmonische Spannungen auf, plötzliches Auf- und Zuklappen von Oktavregistern führt zu Expansionen und Kontraktionen seiner Klang-«Ballons», die dadurch tatsächlich räumlich wirken, durch Zufügen oder Wegnehmen von Mikrotönen trübt oder klärt er Klangfarben, mit abgestuftem Vibrato belebt er liegende Klänge, bevor sie in größere Bewegungen übergehen, gegenläufige Prozesse der rhythmischen Beschleunigung oder Verlangsamung können gleichzeitig ablaufen.

### «Uaxuctum»

Mit dem Titel seines fünfsätzigen Werkes *Uaxuctum* für sieben Schlagzeuger, Pauker, Chor und Orchester (1966)<sup>27</sup> und dem Untertitel «Die Legende der Maya-Stadt, die sich aus religiösen Gründen selbst zerstörte» verweist Scelsi eindeutig auf Uaxactún, eine für ihre Tempelanlagen berühmte Stadt der Maya, die im heutigen Guatemala liegt. Wann er seinem Stück diesen Titel gab, ist jedoch nicht genau festzulegen. Präkolumbianische Kunst Mittelamerikas wurde zwar in den Jahren 1960 und 1962 in großen Sammelausstellungen in Rom gezeigt. Eine Schau mit Kunst der Maya aus den Ausgrabungsorten in Guatemala war allerdings erst 1969 in Rom zu sehen.<sup>28</sup> Welche dieser Ausstellungen Scelsi gesehen hat, ist im Moment nicht festzustellen, letztlich ging es ihm auch stets weniger um konkrete historische Tatsachen als um bestimmte Vorstellungen, die er sich von ihnen machte.

Im Instrumentarium, das in *Uaxuctum* die Gesangssolisten und den Chor begleitet, findet sich neben sechs Kontrabässen, Sistrum,<sup>29</sup> Vibraphon und Ondes Martenot eine Vielzahl von Blasinstrumenten<sup>30</sup> und Perkussionsinstrumenten,<sup>31</sup> mit denen Scelsi sich auf eine andere sehr alte Kultur zu beziehen scheint, die der Buddhisten in Tibet. Deren Klöster unterhalten Orchester mit Langtrompeten und Schlaginstrumenten, die ähnlich dunkle Klangfarben erzeugen. Scelsi kannte diese Ritualmusik gut, denn buddhistische Mönche aus Tibet waren in den 60er Jahren bei ihm zu Gast, er besaß Schallplatten mit ihrer Musik und sogar eine Langtrompete, auf der er hin und wieder improvisierte. Der Tonatz des Orchesters weist zahlreiche Parallelen zu dieser Musik auf, beispielsweise die mikrotonal changierenden, in Quinten gesetzten Töne der sehr tiefen Blasinstrumente.

Die Texte in den Partien der Solisten und des Chores bestehen ausschließlich aus Phonemen. Anders als in den frühen Vokalwerken, in denen Scelsi Gedichte unter anderem von Sibilla Aleramo, Gabriele D'Annunzio, Jean Cocteau und Charles Baudelaire vertonte, setzt er hier die Stimme als Instrument ein. Dies ist zwar in der Vokalmusik der 60er Jahre kein seltenes Phänomen, aber vielleicht lohnt es sich, einer Hypothese nachzugehen, derzufolge Scelsi damit an die Lyrik der französischen Lettristen anknüpft, insbesondere an die phonetischen Gedichte von Gabriel Pomerand, mit dem er viel Zeit verbrachte, als er sich in den Nachkriegsjahren, z. B. im Jahr 1949, in Paris aufhielt.<sup>32</sup>

Die Uraufführung von *Uaxuctum* fand erst mehr als zwanzig Jahre nach der Entstehung statt, mit dem Eröffnungskonzert des IGMM-Festivals 1987 in Köln. An der Generalprobe nahm Scelsi jedoch nicht teil, denn er zog es vor, mit John Cage am Rhein spazieren zu gehen.<sup>33</sup>

In Scelsis Text *Il sogno 101, II<sup>a</sup> parte, Il ritorno* beschreibt ein Ich-Erzähler einen Traum, in dem er Farben «hört» und Klänge «sieht».<sup>2</sup> Gemeinsam ist diesen synästhetisch wahrgenommenen Klängen ihre Fremdartigkeit – sie sind «viel schöner» als die Musik auf der Erde und in diese Schönheit ist das Laute, Tosende, sogar das Erschreckende eingeschlossen. Ihre Eigenschaften seien demnach nicht erschöpfend zu erklären oder zu beschreiben. In dieser Traumerzählung Scelsis finden sich letzte Spuren einer romantischen Ästhetik, die die Verklärung des Erhabenen mit dem Topos des Unsagbaren verknüpft.

Die Bedeutung des Titels *Chukrum* ist noch nicht entschlüsselt. Man könnte annehmen, dass Scelsi sich damit auf das Wort *Chakrum* bezieht, das im Sanskrit «drehende Scheibe» heißt und dort entweder für die zahlreichen Energiezentren im menschlichen Körper verwendet wird oder eine ringförmige, scharf geschliffene Metallwaffe bezeichnet, die von den Kriegern ähnlich wie ein Bumerang geschleudert wurde. Es ist allerdings überliefert, dass Scelsi für seine Stücke gezielt nach fremdklingenden Titeln suchte, für die keine bestimmte Bedeutung überliefert ist.

*Chukrum* für Streichorchester in vier Sätzen entstand im Jahr 1963, also im selben Zeitraum wie das *Streichquartett Nr. 3* (1963) und *Hymnos* für großes Orchester (1963), unmittelbar vor *Xnoybis* für Solovioline (1964) und dem *Streichquartett Nr. 4* (1964).

Wie so oft bei Scelsis Musik dieser dritten Schaffensphase ab 1959 ist auch in *Chukrum* jeder der Sätze auf «einen Ton» ausgerichtet. Dabei handelt es sich jedoch nie um nur einen einzelnen Ton, sondern um Gebilde aus mehr oder weniger mikrotonal deformierten Oktavierungen dieses Zentraltons. Diese Oktavgebilde unterzieht Scelsi verschiedenen Prozessen: der Verdichtung, der Ausdehnung und Kontraktion, der Eintrübung, Klärung oder Aufrauung von Farben oder der Bewegung durch den Raum.

Im ersten Satz über den Zentralton A ist die Intonation, aber auch die Artikulation jeder Schicht des Oktavgebäudes unterschiedlich ausdifferenziert. Formal spiegelförmig angelegt, läuft die Musik ab der Mitte des Satzes rückwärts ab. Diese zentralsymmetrische Anlage zieht eine ebensolche Dramaturgie nach sich: Die Zunahme der Spannung, die mit einer Steigerung mehrerer Parameter zur Mitte einhergeht, läuft ab dem Moment des Erreichens der Spiegelachse mit umgekehrten Vorzeichen ab, bis schließlich der Anfangszustand wieder erreicht ist.

Der zweite Satz beginnt mit einem Cis, das jedoch durch verschiedene Glissando-, Vibrato- und Triller-Techniken als Zentralton des Satzes immer wieder infrage gestellt wird. Zusätzlich findet eine globale Bewegung von den mittleren Registern des Tonraumes zu dessen Rändern statt, bis extrem hohe Klangbänder mit extrem tiefen Einwüfen gekoppelt werden, während die Töne in der Mitte von Klopfgeräuschen verdrängt werden. Der Satz endet überraschend mit einem mikrotonal verlaufenden Aufstieg vom Cis zum E.

Der dritte Satz ist ganz auf die winzigen Veränderungen der rhythmischen Binnenbewegungen der Klänge konzentriert. Im Ganzen durchläuft er eine Aufwärtsbewegung, die mit einem mikrotonalen Cluster abgeschlossen wird. Auf diesem Weg zieht jeder Ton seinen Anhang aus ihm angegliederten Oktaven hinter sich her, allerdings nicht synchron, vielmehr scheinen die einzelnen Schichten dem auferlegten Streben nach oben nur widerwillig und zeitlich versetzt nachzugeben – bis der Satz nach dem Erreichen des Zieltons unvermittelt im dreifachen Fortissimo abreißt.

Der vierte Satz ist als leicht gekürzte Reprise des ersten Satzes angelegt, jedoch reich variiert in der Artikulation der Details und der dynamischen Gewichtung.

Anders als in den nur wenig später entstandenen Kompositionen für Solovioline *Xnoybis* und im vierten Streichquartett, in denen jede Saite der Streichinstrumente in einem eigenen System notiert ist, so dass eine Form von Tabulaturnotation entsteht, ist *Chukrum* relativ traditionell notiert. Obwohl Scelsi hier mit herkömmlichen Mitteln auskommt, die er lediglich um Vierteltöne und das Vibrato erweitert, gelingt es ihm in *Chukrum*, den Klang des Streichorchesters grundlegend zu erneuern.

#### Anmerkungen

- 1 Giacinto Scelsi: *Art et connaissance*, Le parole gelate, Rom/Venedig 1981.  
An dieser Stelle sei Luciano Martinis herzlich gedankt, der mir im August 2005 auf großzügigste Weise Einblick in das Quellenmaterial des Archivs Le parole gelate ermöglichte.
- 2 Giacinto Scelsi: *Son et musique*, Le parole gelate, Rom/Venedig 1982.
- 3 Giacinto Scelsi: *Son et musique*, S. 10f.
- 4 Ebda., S. 4f.
- 5 Ebda., S. 1.
- 6 Diese neun Ausstellungen sind dokumentiert in: *i suoni, le onde...*, *Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, Nr. 3 (Rom 1992), S. 3–25.
- 7 Italienisches Typoskript mit handschriftlichem Zusatz von Scelsi, faksimiliert abgebildet in: Scelsi-Ausstellung Rom 1993, Blatt 21, «Rome–New York Art Foundation», als Abbildung 1.
- 8 Daniela Tortora: *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959–1988)*, Lucca 1990.
- 9 Die Ondiola ist ein tragbares elektronisches Tasteninstrument, ein 1947 erfundener Vorläufer des Analog-Synthesizers. Das Manual hatte einen Umfang von drei Oktaven. Den Tönen konnte man mit verschiedenen Registern Mixturen zufügen, und diese während des Spielens mikrotonal absenken oder anheben, so dass Oktavierungen, Klangfarbenveränderungen, Glissandi und ein konstantes Vibrato unterschiedlicher Weite möglich waren. Das auf der Webseite der Isabella Scelsi-Stiftung in der Rubrik «biografia» abgebildete Foto zeigt keine Ondiola, sondern ein Pianoforte muto, eine tragbare Klaviertastatur, die man auf Reisen mitnahm, um die Geläufigkeit der Finger zu üben. Zwei Fotos einer Ondiola finden sich in einem Artikel von Fabio Carboni, *Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola*, in: *i suoni, le onde...*, *Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, Nr. 13 (Rom 2004), S. 12–13.
- 10 Abbildungen solcher Notizzettel, die den Bandschachteln beigelegt waren, sind zu sehen in Luciano Martinis' Interview mit Frances-Marie Uitti 1994, veröffentlicht unter dem Titel *Le registrazioni di Giacinto Scelsi*, in: *i suoni, le onde...*, *Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, Nr. 13 (Rom 2004), S. 4–8. Dort beschreibt Francis-Marie Uitti auch das Verfahren der Digitalisierung dieser Tonbänder.
- 11 Vieri Tosatti: *Giacinto Scelsi, c'est moi*, in: *Il Giornale della Musica*. Nr. 35 (Jan. 1989), S. 1; deutsch in: *MusikTexte* Heft 28/29 (Köln 1989), S. 111.
- 12 Einen ausgezeichneten Überblick über die Rolle der verschiedenen Transkriptoren gibt Friedrich Jaecker: *Der Dilettant und die Profis, Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, in: *MusikTexte* Heft 104 (Köln 2005), S. 27–40. In überarbeiteter Form auch in diesem Katalog wiedergegeben, siehe Seite 53.
- 13 Über Walther Klein siehe die jüngeren Veröffentlichungen von Luciano Martinis, Stefan Drees und Friedrich Jaecker in den Heften 101, 102 und 104 der Zeitschrift *MusikTexte* (Köln 2004 und 2005).
- 14 Siehe dazu den in diesem Katalog veröffentlichten Text von Luciano Martinis, Seite 213.
- 15 In dieser Hinsicht sind die Äußerungen von Riccardo Filippini sehr wertvoll: «Ich sagte, dass Giacinto durch seine Anwesenheit bei der Bearbeitung hundertprozentig sicher gehen wollte, dass Vieri und ich nichts nichts nichts nichts nichts weglassen: Jedes kleine Geräusch, Tönchen, Klang, Nuance. ... Alles musste in die Partitur übertragen werden.», in: F. Jaecker, a. a. O., S. 33. Dort auch ausführliche Beschreibungen der Transkriptionsverfahren durch Filippini.
- 16 Die Uraufführung fand am 4. Dezember 1961 im Palais de Chaillot mit dem Orchestre Philharmonique de la Radiodiffusion Française statt (nicht 1959, wie in den meisten Werkverzeichnissen angegeben ist). Die Leitung lag bei Maurice Le Roux (Quelle: Programmheft der Uraufführung).
- 17 Aus: Giacinto Scelsi: *Il sogno 101, la parte*, transkribiert nach Aufnahmen aus dem Jahr 1973, unveröffentlichtes Typoskript im Archiv Le parole gelate, S. 586–587. Die Veröffentlichung dieser autobiographischen Erinnerungen Scelsis ist für 2006 im Verlag Salabert geplant.
- 18 Aus einem Brief von Henri Michaux an Giacinto Scelsi vom 19. Oktober 1961, Typoskript, veröffentlicht in: Scelsi-Ausstellung Rom 1993, Blatt Nr. 24, «Henri Michaux» als Abbildung 4; auch in: *i suoni, le onde...*, *Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*, Nr. 1 (Rom 1990), S. 5, Original französisch.
- 19 Hier erinnert Scelsi sich falsch: Vgl. Fn. 14.

- 20 Maurice Le Roux (1923–1992), frz. Komponist und Dirigent, studierte 1946–52 bei Olivier Messiaen und privat bei René Leibowitz, gab aber das seriell orientierte Komponieren in den 50er Jahren zugunsten des Dirigierens auf. Er war in den 60er Jahren Dirigent des Orchestre National de l'ORTF (z. B. erste Einspielung eines Werkes von I. Xenakis und der *Turangalila-Symphonie* von O. Messiaen). Wie Scelsi war er mit Henri Michaux bekannt, aus dessen Buch *Au pays de la magie* (Paris, Gallimard 1941) er Texte für seinen 1951 komponierten Liederzyklus gleichen Namens auswählte.
- 21 Der Palais de Chaillot auf dem Chaillot-Hügel gegenüber dem Eiffel-Turm wurde 1937 anlässlich der «Exposition internationale des arts et techniques» erbaut.
- 22 Hier irrt Scelsi: Die Uraufführung von *Rotative* (1929), Sinfonisches Poem für 3 Klaviere, Blechbläser und Perkussion, fand am 20. Dezember 1931 in Paris in der Salle Pleyel statt, mit dem Orchestre Symphonique de Paris, dirigiert von Pierre Monteux.
- 23 Auch hier irrt Scelsi in der Datierung: Die Uraufführung von *La Nascita del Verbo* fand am 28. November 1949 in Paris im Théâtre des Champs Élysées statt. Vgl. den Artikel von Luciano Martinis zur Entstehung, Seite 213.
- 24 Jean-Louis Barrault (1910–1994), Schauspieler und Regisseur (Film *Les Enfants du paradis*, 1945). Er gründete 1947 mit seiner Frau Madeleine Renaud die Privatbühne Compagnie Renaud-Barrault im Théâtre Marigny.
- 25 Pierre Boulez gründete die Konzertreihe «Domaine musical» 1954 als «Concerts du Petit Marigny/Domaine Musical» am Théâtre Marigny, unterstützt von der Theatertruppe von Jean-Louis Barrault, deren musikalischer Leiter er seit 1946 war, und unter der Präsidentschaft der Mäzenin Suzanne Tézenas, deren Freundeskreis aus dem Hochadel die Veranstaltungen finanziell unterstützte.
- 26 Aus: Giacinto Scelsi: *Il sogno 101, I<sup>a</sup> parte*, transkribiert nach Aufnahmen aus dem Jahr 1973, unveröffentlichtes Typoskript im Archiv Le parole gelate, S. 484–487, Original italienisch.
- 27 «La leggenda della città Maya distrutta da essi stessi per ragioni religiose»
- 28 Arte Maya del Guatemala im Istituto Italo-latinoamericano, Rom 1969.
- 29 Handklapper aus kleinen Glöckchen, die an einem Rahmen befestigt sind. Das Instrument war mit dem Hathor/Isis-Kult der alten Ägypter verbunden.
- 30 Pikkoloklarinette, Klarinette, Bassklarinetten, Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuben, Basstuba.
- 31 U. a. Basstrommel, Pauken, Becken, mehrere Tamtams, Bongos, Tombo, mehrere Metallbleche, ein 200 Liter fassender Ölbehälter, Glocken.
- 32 Der Dichter und Maler Gabriel Pomerand (1926–1972) war eines der ersten Mitglieder und der «Zeremonienmeister» der 1945 von Isidore Isou gegründeten Pariser Gruppe der Lettristen. Seine *Symphonie en K* ist ein phonetisches Gedicht für mehrere Stimmen. Mehr über die Freundschaft zwischen Scelsi und Pomerand findet sich in: Luciano Martinis, *All'essenza dei linguaggi*, Vortrag beim Symposium für Michiko Hirayama «Voce come gesto», Universität «La Sapienza» Rom, Juni 2003, im Druck.
- 33 Hinweis von Reinhard Oehlschlegel, zitiert von Friedrich Jaecker in: Heft 104, S. 37 und S. 40, Fn. 100.
- 34 Giacinto Scelsi, *Il sogno 101, II<sup>a</sup> parte, Il ritorno*, Le parole gelate, Rom–Venedig 1982.

Christine Anderson: Musik in Begriffen von Energie denken. Zur Orchestermusik von Giacinto Scelsi, in: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 86-88 und 123.