

Friedrich Jaecker  
«Der Dilettant und die Profis»  
Scelsi, Tosatti & Co.

«Es hieß, er habe einen ›Neger‹ (einen Ghostwriter)», begann der Nachruf auf Giacinto Scelsi in der italienischen Musikzeitschrift *Il Giornale della Musica*.<sup>1</sup> Als dieselbe Zeitschrift einige Monate später ein Interview mit dem reißerischen Titel *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»* veröffentlichte, war der Skandal da.<sup>2</sup> In diesem Interview behauptet Tosatti, er selbst habe die meisten Stücke im Auftrag und nach den Angaben Scelsis komponiert. Er teilt außerdem seine Tätigkeit in verschiedene Phasen ein und nennt weitere Mitarbeiter: Einen Unbekannten, der vor seiner Zeit für Scelsi gearbeitet habe, Sergio Cafaro, der ihn, Tosatti, vorübergehend abgelöst habe, und Riccardo Filippini, dem er die Arbeit schließlich übergeben habe. Dieses Interview löste eine Welle von kontroversen Stellungnahmen aus, die die Spalten der Zeitschrift in den nächsten Monaten füllten. Zunächst erscheint eine Verteidigungsschrift von Aldo Brizzi, einem Komponisten und Dirigenten aus dem Kreis um Scelsi.<sup>3</sup> In der nächsten Ausgabe offenbart sich der Komponist Roman Vlad als Scelsis unbekannter erster Mitarbeiter.<sup>4</sup> Außerdem meldet sich erneut Tosatti zu Wort und spitzt seinen Standpunkt noch einmal polemisch zu. Sein Leserbrief trägt den Titel *Caso Scelsi: il dilettante e i «professionisti»* («Der Fall Scelsi: Der Dilettant und die ›Profis‹»).<sup>5</sup> Den vorläufigen Abschluss bildet ein umfangreicher Leserbrief des Scelsi-Apologeten Harry Halbreich.<sup>6</sup>

### Vieri Tosatti

Wer war Vieri Tosatti?<sup>7</sup> Er wird am 2. November 1920 in Rom geboren, studiert am dortigen Conservatorio di Santa Cecilia und erwirbt 1942 das Diplom in Klavier und Komposition. Sein prominentester Kompositionslehrer ist Goffredo Petrassi. Bis 1945 schließt sich ein Aufbaustudium an der Accademia di Santa Cecilia bei Ildebrando Pizzetti an. 1948 heiratet er die Pianistin und Schauspielerin Valeria Ravot. Aus der Ehe gehen zwei Kinder hervor. Als Komponist schreibt er zunächst Werke für Chor und Klavier sowie Lieder und Kammermusik. Mit seinen fünf Opern wird er dann rasch bekannt. *Il Sistema della Dolcezza* (1948–49) hat seine Premiere 1951 in Bergamo, *Il Giudizio universale* 1955 gar an der Mailänder Scala. Es folgen *L'Isola del Tesoro* (1956–58, Premiere Bologna 1958), *La Fiera delle Meraviglie* (1959–61, Premiere in Rom 1963) und *Il Paradiso e il Poeta* (1964–65), dessen konzertante Uraufführung Tosatti 1971 in einem Rundfunkkonzert in Turin selbst dirigiert. Doch auf dem Höhepunkt seiner Karriere beginnt sich das Blatt zu wenden. Nach der Scala-Premiere von *Il Giudizio universale* erscheinen schlechte Kritiken, Tosatti sieht sich als Opfer einer Kampagne. Die «experimentelle» zeitgenössische Musik beginnt sich auch in Italien durchzusetzen, Tosattis Kompositionen gelten bald als veraltet. Aber auch sein Stil ändert sich: Das Grotesk-Phantastische, die parodistische Überzeichnung, die in seinem frühen *Concerto della Demenza* (1946) («Schwachsinn-Konzert»), der szenischen Kantate *Partita a Pugni* (1952) (ein «Boxkampf» in drei Runden) und in vielen seiner Opern zu finden sind, weichen einer abgeklärten, oft auch kraftlos wirkenden Schreibart. Es entstehen das *Requiem* für zwei Solisten, Chor und Orchester (1963), Konzerte für Bratsche (1966) und Klarinette (1970) sowie ein Streichquartett (1968). Nach der *Deutschen Sonate* für Klavier (1970) gibt Tosatti das Komponieren auf. Nur im Jahre 1977 entstehen noch zwei «postume» Werke, wie er sie ironisch nennt. Tosatti widmet sich nunmehr der literarischen Produktion. Es entstehen Gedichte in deutscher Sprache, zwei Sammlungen von Erzählungen, ein Essayband und ein Roman.<sup>8</sup>

Im Jahre 1966 zieht Tosatti mit seiner Familie nach Monte Caminetto außerhalb von Rom. Zur gleichen Zeit beginnt er eine intensive Lehrtätigkeit. Von 1966–1986 unterrichtet er Komposition und Instrumentation am Pontificio Istituto di Musica Sacra, der päpstlichen Kirchenmusikschule in Rom, und von 1973–1980 Komposition am Konservatorium Santa Cecilia, an dem einst seine Musikerlaufbahn begann.

Tosattis Leben ist geprägt von einer ständig bedrohten Gesundheit. Neben einer schweren Tuberkulose mit achtzehn Jahren, Ischiasbeschwerden und immer wiederkehrenden Koliken sind vor allem die Augen angegriffen. Seit jeher stark kurzsichtig, erkrankt er am grünen Star und verliert im März 1980 endgültig das Augenlicht. Völlig zurückgezogen lebt er in seiner Villa im Kreis seiner Familie. Am 22. März 1999 stirbt er an einem Schlaganfall.

Tosatti stand am Anfang seiner Karriere, als Scelsi ihn im Jahre 1947 für eine Mitarbeit gewinnen konnte. Es beginnt die «zwölftonale Phase», die Tosatti so schildert: «Er legte mir eine Gruppe mit sieben, zwölf Notenköpfchen vor und sagte zu mir: ›Das könnte eine Reihe geben.‹ Warum nicht, antwortete ich. Und ich fügte einige Vorzeichen, einige Bs und Kreuze hinzu, damit diese Noten wirklich eine Reihe ergaben, wonach man damit beginnen konnte, sie mittels der vier möglichen Verfahren zu transformieren. Dies war Scelsi bekannt, er wusste, dass es vier Formen gab,

mit einer Reihe umzugehen. Ich stellte ihn also zufrieden und schrieb ihm das Stück. Auf diese Weise schrieb ich ihm das *Primo Quartetto*, während ich eine berühmte Kantate, wenn auch nicht komponierte, so doch fertig stellte, *La Nascita del Verbo*, die vermutlich schon von jenem ersten Mitarbeiter begonnen worden war.»<sup>9</sup>

## Roman Vlad

Roman Vlad erinnert sich an diese Vorarbeiten: «Im Winter 1946–47 fragte mich Scelsi, ob ich Zeit für ihn hätte: Er wolle sich unter meiner Anleitung in der Zwölftontechnik üben, um sich besser mit den Errungenschaften der Wiener Schule vertraut zu machen. Er wünschte auch, Ratschläge zur Instrumentation zu erhalten. [...] Er brachte mir kleine Zettelchen, auf denen kurze Anfangstakte notiert waren: jeweils zwei oder drei Takte. Er bat mich, solche Anfangstakte als Unterrichtsmodelle auszuarbeiten. Als die Anzahl solcher Modelle einen gewissen Umfang angenommen hatte, bat er mich, sie in einer Art von Kantate einzurichten, für welche er einen Text mit dem Titel *La naissance du verbe* lieferte. Nach einiger Zeit kam mir der Verdacht, dass er die Absicht haben könnte, sich meine «Modelle» zunutze zu machen, um sie als seine Musik in Umlauf zu bringen. Unter einem Vorwand unterbrach ich die Arbeit [...] und erfand später Ausreden, um die «Lektionen» nicht wieder aufzunehmen.»<sup>10</sup> 1950 fällt Vlad in Paris die fertige Partitur in die Hände: Das Stück ist von der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik für deren Musikfest ausgewählt worden, während die offiziellen Einsendungen der italienischen Sektion abgelehnt worden waren. Vlad bricht darauf den Kontakt zu Scelsi ab.

Wie der nahezu gleichaltrige Tosatti war er damals ein vielversprechender junger Mann von kaum dreißig Jahren. Roman Vlad wurde 1919 geboren.<sup>11</sup> Von rumänischer Herkunft, war er nach einem Klavierstudium 1938 nach Rom gekommen, um seine Ausbildung bei Alfredo Casella zu vervollkommen und durch ein Universitätsstudium zu ergänzen. Fortan blieb er in Italien und wurde 1951 italienischer Staatsbürger. Er konzertierte als Pianist und trat mit eigenen Kompositionen hervor. Unter anderem schrieb er drei geistliche Kantaten (zwischen 1940 und 1953), eine *Sinfonietta* (1941), für die er 1942 den Enescu-Preis erhielt, und die *Studi dodecafonici* für Klavier (1943). Seine Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik schlug sich auch in einem Buch über die «Geschichte der Dodekaphonie» nieder.<sup>12</sup> Vor allem als Filmmusikkomponist wurde er sehr erfolgreich. So schrieb er 1948 die Musik zu «Die letzten Tage von Pompeji» (Regie: Marcel L'Herbier) und erhielt 1950 das «Silberne Band» für seine Filmmusiken. Später bekleidete er wichtige Posten im Musikmanagement und wurde so zu einer der einflussreichsten Gestalten des italienischen Musiklebens.

Die Darstellungen Tosattis und Vlads stützen sich gegenseitig. Ob sie uneingeschränkt zutreffen, muss dahingestellt bleiben, ihr abwertender Stil muss hier nicht kommentiert werden.

## Walther Klein

Ein Experte für Zwölftontechnik soll auch Walther Klein gewesen sein. Ein Schüler Arnold Schönbergs, wie Scelsi behauptete,<sup>13</sup> ist er wohl nicht gewesen,<sup>14</sup> mit Alban Berg stand er aber in Verbindung.<sup>15</sup> Er wurde 1882 im damals österreichischen Brünn geboren, lebte ab 1900 in Wien und starb 1961 im kalifornischen San Anselmo.<sup>16</sup> Scelsi suchte Klein zwischen 1934 und 1937 einige Male auf, um sich von ihm unterrichten zu lassen.<sup>17</sup> Auch nach Kleins Emigration 1939 in die Vereinigten Staaten riss die Verbindung nicht ab. In Kleins Nachlass, der in der Universitätsbibliothek in Berkeley aufbewahrt wird, befinden sich vier Briefe von Scelsi an ihn und drei Musikmanuskripte.<sup>18</sup> Das erste ist eine *Toccata* für Klavier, anscheinend von Scelsi selbst geschrieben.<sup>19</sup> Sie besteht aus zwei Teilen, einem *Largo* und einem aus weitgespannten Arpeggien bestehenden *Lento espress.[ivo]*. Nach zweieinhalb Seiten bricht sie mit dem Vermerk *ecc.* («und so weiter») ab. Das zweite Manuskript ist ein Stück für Violine und Klavier von sechseinhalb Seiten Länge in der Handschrift Kleins, das dritte eine Skizze dieses Stücks, ebenfalls von Klein. Es beginnt mit einem *Pesante* überschriebenen Teil für Klavier allein (nur am Anfang war wohl eine kurze Violinpassage vorgesehen), in dem er Akkorde aus Scelsis *Largo* zu toccatenhaften Spielfiguren entwickelt hatte. Klein schickte die Noten an Scelsi, der sie mit wenigen Korrekturen (er ersetzte englische Tempoangaben durch italienische) und einigen Anmerkungen wieder an Klein zurücksandte. Unter anderem schrieb Scelsi: «Wie könnte man Ihrer Meinung nach dieses Stück nennen? Es scheint mir im Grunde ein kleines «poème» zu sein, aber ich liebe diese Bezeichnung nicht sehr.»<sup>20</sup> Scelsi veröffentlichte 1947 vier *Poemi* für Klavier, deren viertes die Widmung *alla memoria di Alban Berg* trägt.<sup>21</sup> Der erste Abschnitt (Takt 1–12) stimmt weitgehend mit dem *Largo* der *Toccata* überein, nur wurden einige Akkordgruppen umgestellt und sequenziert. Auch die Rhythmik wurde leicht verändert. Dieser Anfangsteil wird in dem mit 131 Takten sehr breit angelegten Poem variativ entwickelt. An den Rand des *Largo* sei-

ner *Toccata* schrieb Scelsi: «Introduktion zu einer umfangreichen Entwicklung in großer Form». Kleins *Pesante*, die Ausarbeitung von Scelsis *Largo*, ist im vierten Poem aber nicht enthalten. Entweder schrieb Scelsi das Poem selbst, möglicherweise durch Kleins Version angeregt, oder Klein nahm einen zweiten Anlauf, um die «Entwicklung in großer Form» zur Zufriedenheit Scelsis zu gestalten.

Auf der dritten Seite von Kleins Manuskript schließt sich ein mit *Not fast* und *expressivo* bezeichneter Teil an, der auf Scelsis *Lento espressivo* beruht. Klein hat zu Scelsis Klaviersatz eine Violinstimme geschrieben und zunächst vereinzelt, später auch größere Gruppen von Takten eingefügt, in denen die Violine allein spielt oder mit einer freien Klavierbegleitung versehen ist. Auf einem beiliegenden Notenblatt hat Klein für Scelsi aufgelistet, welche Takte er übernommen und welche er eingefügt hat. Am 21. November [1940] schreibt Scelsi in einem Brief an Klein: «Ich schicke Ihnen diese Arpeggien, sie sind das, was ich «expressive Atonalität» nenne. Mit den anderen Noten, die noch zur Verfügung bleiben, bilden sie immer alle 12 Töne. Wenn man sie schnell spielt, bilden sie Arabesken und eine *Toccata*-Bewegung, langsam gespielt werden sie sehr ausdrucksvoll und nehmen einen schönen Klangwert an. Akkordisch gespielt bilden sie interessante Fortschreitungen, und darüber hinaus bleiben noch Noten übrig, mit denen man eine Art von Melodie konstruieren kann. Glauben Sie, dass Sie mir daraus eine schöne «*Toccata*» machen können? [...] Wenn eine solche Form der Komposition für Klavier Sie nicht reizt und Sie die Sonatenform bevorzugen, habe ich nichts dagegen, aber ich glaube, dass es in diesem Stil noch komplizierter ist; in diesem Falle könnte es für Violine und Klavier weniger schwierig sein als für Klavier allein.» In den Noten seiner *Toccata* hat Scelsi die erwähnten *notes libres* für jeden Takt angegeben. Klein greift diese Töne in seiner Violinstimme auf und setzt sie frei fort.<sup>22</sup>

Aus all dem entsteht die Momentaufnahme einer Zusammenarbeit, die offensichtlich weit über ein Schüler-Lehrer-Verhältnis hinausging. Natürlich bezahlte Scelsi Klein für seine Dienste: «Wenn Sie einverstanden sind, könnte Ihnen meine Schwester eine Summe von zwanzig englischen Pfund schicken (wenn Sie das als ausreichend erachten), das macht ungefähr hundert Dollar.»<sup>23</sup> Scelsi weist in dem Brief vom 21. November [1940] auch auf den schlechten Zustand seiner Augen hin, der ihm nur ein minutenweises Lesen ermögliche. Seine gesundheitlichen Probleme waren wohl aber vor allem Symptome einer Depression: «Ich kann überhaupt nicht mehr lesen – und Sie wissen selbst, was das bedeutet – und noch weniger Musik lesen oder arbeiten. Ich sehe keine Fortschritte seit sieben Monaten. Auf der anderen Seite habe ich hier niemanden, der mir helfen kann. [...] Alles, was mich umgibt, ist schrecklich und depressierend und ich weiß nicht, auf was ich mich stützen kann, um standzuhalten. Es gibt nur die Musik, die mich retten könnte, aber meine Augen erlauben mir nicht, auch nur irgendetwas zu machen.» Scelsi zog sich schließlich in das *Hôtel de la Paix* in Lausanne in der Schweiz zurück, aus dem er Klein im Mai 1941 schreibt: «Meine Gesundheit ist immer noch sehr schlecht und ich werde, solange ich kann, in der Schweiz bleiben. Da Sie sich offensichtlich nicht mit dem Musikstück beschäftigen konnten, bitte ich Sie, mir dieses Thema und die Skizzen zurückzuschicken, die ich Ihnen letztes Jahr zugeschickt habe. Es kann sein, dass ich eines Tages etwas daraus machen kann. Ich bedaure das sehr, da ich auf Ihre Hilfe zählte, die mich zu dieser Zeit moralisch sehr unterstützt hätte.»

Klein scheint also Scelsis Wünschen nicht immer im erhofften Umfang nachgekommen zu sein. Ihr Kontakt blieb aber erhalten. Am 9. Januar 1948 schreibt Klein an Scelsi: «Unter diesen Umständen war ich nicht in der Lage – und bin es noch immer nicht – die Aufzeichnungen jener musikalischen Ideen wieder aufzunehmen, die ich entwickelt hatte, als ich an Ihren Skizzen arbeitete.»<sup>24</sup> Scelsi hatte zu diesem Zeitpunkt gerade einen Ersatz für Klein gefunden: Vieri Tosatti.

### **Improvisation am Klavier – Sergio Cafaro**

«Zweite Phase. Die Improvisationsphase am Klavier. Scelsi setzte sich ans Klavier und spielte, das heißt, er klimperte, wie ein Kind klimpert, es kam, wie es kam. Zunächst strich ich die Segel. Ich sagte nein, es ist unmöglich, ich höre nichts aus diesem Durcheinander heraus (er spielte und nahm es auf Tonband auf), und ich gab vor, dass man für solche Dinge ein besonderes Gehör brauche ... Ich nannte ihm den Namen von Sergio Cafaro, der ein unglaubliches Gehör hatte ... So kam es, dass Cafaro für eine bestimmte Zeit diese Dinge vom Tonband transkribierte. Aber Scelsi hielt die Transkriptionen von Cafaro nicht für besonders gelungen, und so machte ich es schließlich, um ihn zufrieden zu stellen, auf andere Weise ... In diesem Fall war die Zusammenarbeit allerdings von geringerer [Freiheit], darüber gibt es keinen Zweifel, denn es gab als Ausgangspunkt immerhin diese Improvisationsgrundlage.»<sup>25</sup>

Der erwähnte Sergio Cafaro wurde 1924 in Rom geboren, studierte am Conservatorio di Santa Cecilia Klavier bei Rodolfo Caporali und Komposition bei Goffredo Petrassi, der auch Tosattis Lehrer war.<sup>26</sup> Er gewann den Internationalen Klavierwettbewerb in Genf und konzertierte solistisch und als Klavierbegleiter. Als Professor an den

Konservatorien in Pesaro und Rom wurde er ein gefragter Klavierlehrer. Später machte er sich auch als Herausgeber von Klavierwerken Gioacchino Rossinis einen Namen. Als Komponist schrieb er Werke für Orchester, Kammermusik und Klavierstücke.

Cafaro erzählte mir, er habe etwa ein bis zwei Jahre lang, um 1955–56, mit Scelsi zusammengearbeitet.<sup>27</sup> In dieser Zeit habe er viele Stücke transkribiert, die Scelsi auf dem Klavier improvisiert und ihm als Tonaufnahme gegeben habe. Auf die Frage, ob er die Transkriptionen zusammen mit Scelsi korrigiert und mit ihm über die Stücke gesprochen habe, antwortete er: «Wir haben gesprochen in dem Sinne, dass ich es ihm am Klavier hören ließ und er «bravo, bravo» sagte, dass ich alle diese Noten geschrieben habe, weil es sehr schwierig war, das zu machen, die Aufnahme anzuhören und in Noten aufzuschreiben.» Cafaro meinte, es könne eine Art von Suite gewesen sein, die Stücke hätten aber damals keine Titel gehabt. Die Titel der einschlägigen Werke Scelsis aus jener Zeit waren ihm unbekannt. Über das Ende der Zusammenarbeit mit Scelsi berichtete er: «Aber später bin ich ans Konservatorium Rossini [nach Pesaro] gegangen, um zu unterrichten, und weil ich viel unterwegs war, konnte ich die Arbeit nicht fortsetzen. Dann hat die Arbeit ziemlich viele Jahre lang Tosatti gemacht, weil Tosatti immer in Rom war.»

Auf die Frage, um welche Stücke es sich bei seinen Klaviertranskriptionen handele, hatte Tosatti geantwortet: «Um fast alle Stücke für Klavier.»<sup>28</sup> Tatsächlich zeigen alle veröffentlichten Klavierzyklen aus den 50er Jahren die Handschrift Tosattis.<sup>29</sup> Wenn es zutrifft, dass Tosatti die Transkriptionen Cafaros nicht nur abgeschrieben hat,<sup>30</sup> so könnte er sie bearbeitet oder aber die Tonbandaufnahmen völlig neu transkribiert haben («... und so machte ich es schließlich [...] auf andere Weise ...»). Vielleicht sind die Stücke aber auch gar nicht veröffentlicht worden. Dass Scelsi seine Zyklen erst nachträglich aus einem Vorrat transkribierter Stücke zusammenstellte und diese Zusammenstellung in mindestens einem Falle sogar noch nach der Uraufführung veränderte, ist bekannt.<sup>31</sup> Selbst die Nummerierung der Klaviersuiten stand nicht in jedem Fall von vornherein fest.<sup>32</sup> Möglicherweise waren die Stücke für eine *Action Music n° 2* vorgesehen, deren Veröffentlichung dann doch nicht zustande kam.<sup>33</sup>

Ein Vergleich der Schriftbilder führt noch zu weiteren Überlegungen. Er zeigt nämlich, dass auch das bisher bei Schirmer und Salabert veröffentlichte Frühwerk Scelsis für Klavier zum größten Teil von Tosatti geschrieben worden ist.<sup>34</sup> Tosatti hatte seine Arbeit für Scelsi aber erst 1947 begonnen. Dass die frühen Stücke Transkriptionen von Tonbändern sind, die zwischen 1930 und 1941 bespielt worden sind, ist unmöglich, denn die Produktion von Heimtonbandgeräten begann erst um 1950.<sup>35</sup> Kaum anzunehmen ist aber auch, dass Tosatti Scelsis Manuskripte nur ins Reine geschrieben hat.<sup>36</sup> Unter dieser Voraussetzung ist nur eine Schlussfolgerung möglich: Scelsi hat sich durch Rückdatierung ein umfangreiches «Frühwerk» zugelegt. Folgt man seiner Mitarbeiterin Sharon Kanach, so setzte er solche Falschangaben nicht ohne Augenzwinkern ins Werk: «Es sollte allgemein bekannt sein, dass Giacinto seinen Spaß daran hatte, Musikologen in die Irre zu führen, indem er Daten erfand.»<sup>37</sup> Aber nicht nur das Schriftbild, sondern auch die musikalische Faktur der Stücke spricht für eine spätere Entstehungszeit. So liegt die Verwandtschaft zum Beispiel der zweiten Klaviersuite, die 1930 entstanden sein soll, mit den Klavierwerken der Jahre 1952 bis 1954 auf der Hand, während sie Welten von der impressionistisch angehauchten Harmlosigkeit des *Chemin du cœur* für Violine und Klavier von 1929 entfernt ist.<sup>38</sup> Zum «wirklichen» Frühwerk gehören die zu Anfang der 30er Jahre bei Ricordi und gegen Ende der 40er Jahre bei De Santis gedruckten Werke.<sup>39</sup>

## Ondiola

«Dritte Phase. Die Phase der elektrischen Tastaturen. Scelsi kaufte zwei so genannte «Ondiolinen». Das sind elektrische Tastenapparate, die einen einzigen Ton hervorbringen können. Mit diesen «Ondiolinen» erzeugte er kleine Variationen in der Intonation oder der Klangfarbe, indem er eine Taste drückte und ein Rädchen drehte. Da ihm dies zu unbedeutend schien, führte er uns dasselbe [auf Tonband] rückwärts gespielt vor und sagte darauf zu mir: «Könnte dies deiner Meinung nach ein Konzert für Violine und Orchester sein?» ... Tatsache ist, dass wir aus diesem einen Ton die *Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola)* hervorgebracht haben, und auf diese Weise sind praktisch alle großen Partituren entstanden: Er drückte seinen Finger auf die «Ondioline», und den ganzen Rest habe ich mir ausgedacht.»<sup>40</sup>

Das von Tosatti beschriebene Gerät heißt Ondiola und ist ein italienisches Modell der Ondioline bzw. Clavioline, die 1947 in Frankreich konstruiert wurden.<sup>41</sup> Es handelt sich um eine Art Keyboard mit vorne angebrachten Registerklappen für die Einstellung der Klangfarbe, Reglern für die Geschwindigkeit und Weite des Vibratos sowie Schaltern, mit denen man den Ton mehrfach oktavierern kann. Mit einem Drehknopf, der eigentlich zum Stimmen des Geräts gedacht ist, kann man die Tonhöhe stufenlos verändern. Die Lautstärke wird mit einem Kniehebel geregelt. Dazu gehört eine separate Box mit Verstärker und Lautsprecher. Scelsi besaß zwei verschiedene Modelle der Ondiola, die man auch heute noch in seinem Wohnzimmer sehen kann. Eine von ihnen ist mit Metallklammern an

der Unterseite des Flügels befestigt, die andere ruht auf einem Gestell aus Metallrohren. Wann Scelsi diese Geräte kaufte und welches die ersten Stücke sind, die er darauf einspielte, ist unbekannt. Die zwischen 1953 und 1957 datierte Gruppe aus zehn Werken für solistische Blasinstrumente und zwei Bläserduos lässt darauf nur bedingt Rückschlüsse zu. Vierteltönige Erhöhungen und Erniedrigungen, Glissandi und Tremoli werden in einigen Stücken intensiv, in anderen gelegentlich und in manchen gar nicht verwendet. Auch Stücke, die zu einem Zyklus zusammengefasst wurden, sind in dieser Hinsicht uneinheitlich. So ist das zweite der *Quattro pezzi* für Horn (1956) schon ein richtiges Eintönstück, während in den anderen Sätzen ein erheblich größerer Tonraum durchgemessen wird.

Auch unter den acht Werken für solistische Streichinstrumente, die ungefähr im gleichen Zeitraum wie die Bläserstücke entstanden, gibt es «konventionellere» Stücke wie die *Divertimenti* für Violine (1954 bzw. 1955). Aber schon in den Cellostücken *Triphon* (1956) und *Dithome* (1957) wird der Weg ins «Innere des Klangs» beschritten. Die Konzentration auf wenige oder äußerstenfalls nur einen Ton bei größter Differenzierung des Klangs wird in der 1958 beginnenden Reihe der Duos, des Trios und der Quartette für Streicher vorangetrieben und erreicht ihren Höhepunkt 1964 mit dem *Quatuor n° 4* und dem Solostück *Xnoybis* für Violine. In beiden Werken wie auch in *Ygghur* für Violoncello (1965) ist das einzelne Instrument auf bis zu vier Notensystemen notiert. So kann exakt dargestellt werden, auf welcher Saite ein Ton gespielt werden soll, und der Klang wird auf eine bis dahin unerreichte Weise nuanciert. Mit dieser neuen Notationstechnik wurden möglicherweise schon früher aufgenommene Improvisationen nachträglich transkribiert. Auffällig ist jedenfalls, dass auch *Manto* für Viola (1957) wie *Ygghur* und *Xnoybis* notiert ist, mit dessen Entstehungszeit es Scelsi anscheinend ernst war,<sup>42</sup> während bis dahin nur *Dithome* und der erste Satz von *Triphon* auf zwei Systemen, alle anderen Stücke aber in herkömmlicher Weise auf nur einem System notiert sind. Bei Datierungen muss man berücksichtigen, dass Scelsis Werke jeweils zwei verschiedene Entstehungsdaten haben, das der Aufnahme der Improvisation und das der Transkription, und dass diese Daten weit auseinander liegen können.

Die auf Ondiola-Improvisationen beruhenden Werke Scelsis werfen technische und mehr noch ästhetische Fragen auf. Schon zwei übereinandergeschichtete Linien konnte Scelsi nicht mit einer Ondiola in einem Arbeitsgang produzieren. Er kann aber auch nicht auf beiden Geräten gleichzeitig gespielt haben, denn will man die mikrotonalen Abweichungen regulieren, braucht man außer der einen Hand für das Spiel auf den Tasten die andere für das Drehen des Knopfes. Scelsi benutzte jedoch zwei Revox-Tonbandgeräte (auch bei diesen handelte es sich um verschiedene Modelle), mit denen er im Playback-Verfahren zwei- oder mehrschichtige Aufnahmen herstellen konnte.<sup>43</sup> Je komplexer Scelsis Werke aber werden, umso mehr stellt sich die Frage nach der Funktion und Bedeutung des Transkriptors. Die Notation einer Klavieraufnahme ist weitgehend ein «handwerklicher» Vorgang. Die Transkription eines Ondiola-Stücks in eine Streichquartettpartitur, die in bis zu dreizehn Notensystemen notiert ist,<sup>44</sup> bietet dem Transkriptor schon einen erheblichen Gestaltungsspielraum. Die Frage, welchen Einfluss Scelsi auf den Transkriptionsvorgang genommen hat, stellt sich erst recht bei den Ensemble- und Orchesterkompositionen, in denen die Klangfarbe durch die Instrumentation noch weiter differenziert wird. Die Entstehung der großen Werke für Orchester bzw. Chor und Orchester schilderte Tosatti später so: «Und hier war es wirklich schwierig für mich. Denn hier musste ich fast alles alleine tun. Die Angaben Scelsis waren minimal, manchmal wirklich rein gar nichts. Ich erkläre Ihnen das mal. Scelsi gab mir bestenfalls ein Tonband, auf dem er eine Note aufgenommen hatte, die er auf einem elektronischen Instrument, genannt Ondiola, erzeugte. Aus dieser etwas schwankenden Note und nur aus dieser schwankenden Note und sonst nichts musste ich dann eine Komposition für Orchester erzeugen. Sie können sich also vorstellen, in welchem Verhältnis die Partitur zu diesem schwankenden, unbestimmten Ton stand. Manchmal beschränkten sich die Angaben Scelsis einfach auf «Ach, jetzt möchte ich ein schönes Crescendo, jetzt möchte ich eine Steigerung in höhere Regionen, in die höheren Bereiche des Seins». Es handelte sich um ganz unbestimmte Angaben. Praktisch hatte ich allein die Arbeit. Ich erstellte zunächst eine Art Formablauf, und dann verfasste ich die eigentliche Partitur.»<sup>45</sup> Führt man sich die beeindruckende Reihe der Orchesterwerke von den *Quattro pezzi (su una nota sola)* (1959) bis zu *Uaxuctum* für Chor und Orchester (1966) vor Augen, möchte man schon wissen, ob Scelsi wirklich nur «seinen Finger auf die «Ondioline» drückte und Tosatti sich «den ganzen Rest ausgedacht» hat.

## Riccardo Filippini

Seltsamerweise hat nie jemand denjenigen gefragt, der die Arbeit Tosattis fortsetzte, nämlich Riccardo Filippini. Es war ein langwieriges Unterfangen, ihn ausfindig zu machen, ist er doch als Pianist und Klavierlehrer an dem kleinen Konservatorium Ottorino Respighi in Latina über seinen engeren Umkreis hinaus wenig bekannt. Er wurde 1950 in Rom geboren, hat am dortigen Konservatorium Santa Cecilia Klavier studiert und 1971 sein Diplom erworben.<sup>46</sup> Neben seiner Klavierausbildung studierte er auch Komposition bei Barbara Giuranna und Vieri Tosatti. Er entfaltete eine intensive Konzerttätigkeit als Klaviersolist, Kammermusiker und Klavierbegleiter im Lied- und Opernbereich. Seit 29 Jahren unterrichtet er Klavier an verschiedenen Konservatorien Italiens.



Über den Beginn der Zusammenarbeit mit Scelsi schreibt Filippini: «Ich habe 1965 begonnen, bei Tosatti Komposition zu studieren, und schon damals sah ich ihn sehr beschäftigt mit einer komplizierten Arbeit, die mit der Musik Giacinto Scelsis zu tun hatte. Ich wusste nicht genau, um was es sich handelte, aber ich sah ein großes Hin und Her mit Tonbändern, Revox und Orchesterpartituren. [...] Eines Tages zeigte er mir, was genau er mit der Musik von Giacinto machte, damit ich ihn mit der Zeit ersetzen könnte.

Giacinto sagte immer, dass seine Krankheit ihm nicht erlaubte, Partituren zu schreiben und er daher jemanden brauchte, der sich um diese Kompositionsphase seiner Musik kümmerte. [...] Giacinto improvisierte auf der Ondiola Tonfolgen, die [...] auf einer [...] Revox, Modell G, aufgenommen wurden. Natürlich verstand es Giacinto, die Revox zu benutzen, um Überspielungen, Effekte, Echos, Verzögerungen und anderes zu erzeugen. Er schuf also ein Stück mit Ondiola und Revox, und wenn er meinte, dass es fertig für die «Transkription» war, händigte er es Vieri aus, der mit einer außerordentlichen Fertigkeit und Geduld diese schwierige, komplizierte und außergewöhnliche Arbeit begann: das ganze Stück zu rekonstruieren und aufs Papier zu übertragen, Note für Note. Je nach den Klangfarben, die man auf dem Band hörte, wurde dieses oder jenes Instrument gewählt, um sich dem «originalen» Klang so weit wie möglich anzunähern. Das geschah sowohl bei den Solostücken als auch bei jenen für großes Orchester.

Ich erinnere mich, dass ein für Giacinto sehr wichtiges Stück (ich glaube *Konx-Om-Pax*, aber es könnte auch *Okanagon* sein) eins der letzten war, das vollständig von Vieri transkribiert wurde: Danach, zur Zeit der *Canti del Capricorno*, begann ich es zu übernehmen (unter der Anleitung Vieris), und im Lauf von ein paar Jahren überließ mir Vieri den Platz [...]. Es wird um 1970 gewesen sein, als ich zwanzig Jahre alt war. [...] Die Methode der Transkription ist immer jene gewesen, die ich Ihnen gerade erklärt habe: Giacinto gab mir die Bänder, wir hörten sie zusammen an, er erklärte mir genau, wie er sie realisiert haben wollte (er war extrem pedantisch, manchmal verlangte er das Unmögliche, und es war nicht leicht, ihm verständlich zu machen, dass bestimmte Instrumente bestimmte Dinge machen können, aber andere absolut nicht!!!), und nach und nach, wie die Transkription voranging, legte ich ihm die Partitur vor und wir prüften zusammen das Ganze. Wenn nötig, planten wir Änderungen, Kürzungen oder Ergänzungen. Manchmal (zum Glück sehr selten) überlegte er es sich anders und vernichtete alles, das Band und die Partitur.»<sup>47</sup> Das «kam aber nur vor, wenn Giacinto schon von Anfang an nicht von dem Stück überzeugt war.»<sup>48</sup>

Auf meine Frage, ob Scelsi in der Lage gewesen sei, den Klang eines Stückes durch das Lesen der Partitur zu kontrollieren, antwortet Filippini: «Nein. Die Partitur gab ihm eine ungefähre Vorstellung, aber er diskutierte nicht über unsere Arbeit: Er konnte uns so präzise VORHER das verständlich machen, was genau er wollte und wie er es wollte, dass er der beendeten Partitur gegenüber nie Einwände erhob.»<sup>49</sup> «Ich muss sagen, dass die Vorlage der Partitur (eine Sache, die ihm musikalisch nicht viel sagte) eher dazu diente, ihm zu zeigen, wie die Arbeit «voranging», in welcher Geschwindigkeit sie voranschritt und eventuell, wenn wir Zweifel über irgendetwas hatten, was wir nicht richtig verstanden.»<sup>50</sup>

«In Wirklichkeit kümmerte sich Giacinto nicht um den technischen Teil der Schreibtischarbeit (Instrumentation, Ausführung, Partitur, Bearbeitung, Instrumentalbesetzung etc.), doch folgte er hauptsächlich den IDEEN, die er mit der Ondiola, Revox und anderen sonderbaren Dingen sehr suggestiv auf das Band übertragen konnte. Unnötig zu sagen, dass es fast immer sehr schwierig war, etwas Aufführbares zu realisieren, das mehr oder weniger denselben Höreindruck wie das zugrunde liegende Band erweckte. Aber Vieri und ich hatten viel Geduld und Phantasie ... Darum: Ja, es ist wahr: Scelsi «komponierte», indem er improvisierte, aber er folgte einer ganz genauen Idee und Linie, niemals aufs Geratewohl. Er schuf ein Band und dann machten Tosatti oder ich «den ganzen Rest», aber es ist ebenso wahr, dass Giacinto eine sehr präzise Vorstellung von seiner Musik hatte und sich daher in der Phase der Bearbeitung seiner Kompositionen tatsächlich um alle musikalischen Details kümmerte.»<sup>51</sup>

«Ich sagte, dass Giacinto durch seine Anwesenheit bei der Bearbeitung hundertprozentig sichergehen wollte, dass Vieri und ich nichts nichts nichts nichts nichts weglassen: Jedes kleine Geräusch, Tönchen, Klang, Nuance ... ALLES musste in die Partitur übertragen werden. Angesichts der Tatsache, dass er nicht sehr fähig war, diese Arbeit außer durch das Hören während des Abspielens des Tonbands zu machen, ist das der Grund, warum wir zusammen die Partitur prüften. Die etwaigen Kürzungen oder Hinzufügungen waren fast immer durch irgendwelche Meinungsänderungen von ihm über den Aufbau des Stücks bedingt. Zum Beispiel: «Diese Episode von Takt 8 bis 20 würde besser am Ende passen als hier», oder «dieser Laut «ki» wäre besser «ghi».»<sup>52</sup>

Filippinis Transkriptionen kann man leicht an dem charakteristischen Violinschlüssel erkennen. Im Schriftbild der *Canti del Capricorno* sind sie sofort von denjenigen Tosattis zu unterscheiden. Filippini hat die Stücke Nr. 2, 4, 5, 7, 12 und 19 transkribiert (nach einer älteren Nummerierung Nr. 4, 2, 7, 10, 5 und 20), während Tosatti Nr. 1, 3, 8, 9, 11 und 13–18 übertragen hat (nach der älteren Nummerierung Nr. 13, 12, 8 und 14–19). Ein weiteres Werk von Scelsi, an dem sowohl Tosatti als auch Filippini gearbeitet haben, ist *Konx-Om-Pax* (1968). Der Großteil des Stücks ist von Tosatti geschrieben, der Anfang des ersten (S. 4–10) und der Schluss des zweiten Satzes (S. 34–36) dagegen von Filippini. Wahrscheinlich sind diese Teile nachträglich überarbeitet worden.<sup>53</sup> Die Partituren der beiden Streicherduos *Dharana* für Violoncello und Kontrabass und *Kshara* für zwei Kontrabässe (beide Stücke 1975) sind von Filippini geschrieben,

während die beiliegenden Instrumentalstimmen von Tosatti stammen. Die größte veröffentlichte Partitur, die vollständig von Filippini geschrieben wurde, ist *Pranam I* für Stimme, 12 Instrumente und Tonband (1972). Ansonsten hat er hauptsächlich Solo- oder Duostücke transkribiert.<sup>54</sup> An die Transkription des 5. *Streichquartetts* (1984) kann er sich nicht genau erinnern.

### Fläche, Textur, Pasticcio

Durch Scelsis primitives Playback-Verfahren lassen sich zwar mehrere Melodielinien übereinander schichten, doch nimmt die Tonqualität mit jedem neuen Arbeitsgang erheblich ab. Komplexe Klangflächen, wie man sie vor allem aus den beiden großen Werken für Chor und Orchester *Konx-Om-Pax* (1968) und *Pfhat* (1974) kennt, lassen sich auf diesem Wege nicht erzeugen. Im ersten Satz von *Konx-Om-Pax* (Ziffer [11], Seite 12) gibt es einen Cluster aus 99 Tönen, zu denen noch das Geräusch des Sistrums und das Glissando der zweiten Harfe kommen. Sein instrumentationstechnisch geschickter Aufbau lässt an die berühmten Klangflächenkompositionen jener Zeit wie Ligetis *Atmosphères* (1961) denken. Durch die mikrotonale Differenzierung übertrifft er sie sogar an Komplexität. Nicht nur die Grenzen der Tontechnik, die Scelsi zur Verfügung stand, sprechen für eine kompositorisch-handwerkliche Ausdifferenzierung der transkribierten Tonbänder, sondern auch die interne Strukturierung statischer und bewegter Flächen. Schon bei oberflächlicher Betrachtung der aufwändigen Texturen im zweiten Satz von *Konx-Om-Pax* wird deutlich, dass diese nicht bloß Ergebnis der Notation eines Tonbands sein können, sondern dass sie in einem nachfolgenden Arbeitsgang am Schreibtisch elaboriert worden sein müssen. Die fünfzehntönigen Klänge, mit denen der erste Satz von *Konx-Om-Pax* beginnt, bestehen zwar aus weniger Tönen, bilden aber in ihrer symmetrischen Struktur und planmäßigen Verschiebung ein Musterbeispiel für eine «komponierte» Struktur.<sup>55</sup> Durch die unkonventionelle Aufteilung der Instrumente (die Violinen oben, die übrigen Streicher unten, die Bläser, das Sistrum und die Harfen in der Mitte) wird die Symmetrie auch im Partiturbild deutlich.

Die Vermutung, dass Scelsi die strukturelle Ausarbeitung der Klänge seinen Mitarbeitern überlassen hat, wird von Filippini bestätigt: «Die Klänge aus 15 oder 99 Tönen waren eine «Erfindung» von Vieri oder mir, insofern die Bänder oft sehr arm an Informationen waren und daher eine kleine Besetzung ausgereicht hätte, das neu zu bilden, was aufgenommen war. Und so erfanden Vieri oder ich Lösungen (auch sehr gewagte), um eine sonst zu einfache oder banale Partitur komplex zu gestalten.»<sup>56</sup>

Orchestrale Klangflächen gehen wohl überwiegend auf transkribierte Klaviercluster zurück. In kleiner Besetzung kann man das am 5. *Streichquartett* (1984) studieren, das eine Bearbeitung des Klavierstücks *Aitsi* (1974) ist.<sup>57</sup> Spielt man einen Klaviercluster auf dem Tonbandgerät rückwärts ab, ergibt sich ein plötzlich abreißender Crescendo-Klang. Das zu Scelsis Lebzeiten nicht veröffentlichte *Elohim* für Streichquartett, zwei Soloviolen und je zwei elektrisch verstärkte Violinen und Violoncelli baut ganz auf diesen Effekt. Fünfzehnmal wird der gleiche Crescendo-Akkord vom Streichquartett gespielt, gefolgt von zarten Echos oder kräftigeren Klanggesten. Auch in *Pfhat*<sup>58</sup> und *Konx-Om-Pax*<sup>59</sup> findet man ähnliche Stellen. Dazu wieder Filippini: «Ich erinnere mich, dass Scelsi in diesem Stück wollte, dass die Cluster des Klaviers mit einem «Rückwärts»-Effekt realisiert würden, das heißt von *pp* bis *fff*, und dieser «eingeatmete» Effekt (so sagte er) hat uns viele Probleme bereitet. Was auch immer wir versuchten, ging nie gut. Ich muss sagen, dass Giacinto eine große Nervensäge war und immer neue Effekte wollte, neue Lösungen, alles neu. Es war nicht leicht! Unter Einsatz aller Technik und allen guten Willens waren viele Lösungen absolut nicht möglich! Außerdem waren die Bänder oft so schlecht aufgenommen, dass es fast unmöglich war, Töne von Geräuschen zu unterscheiden, Schläge von schlecht gemachten Zusätzen ... Oft gingen Vieri und ich also ein bisschen blind [vor] und hofften, dass Giacinto nicht verlangte, einen Klick des Tonbands für 90 Instrumente zu realisieren!»<sup>60</sup> «Die Cluster von *Konx-Om-Pax*: Ja, das Band mit dem Klavier war sehr einfach (sehr schlecht aufgenommen, daran erinnere ich mich! Außer den Mängeln eines Tonbands in schlechtem Zustand hörte man Autos, die auf der Straße vorbeifuhren, und die Geräusche aus dem Haus!) Und die Cluster des Orchesters [...] hatten wirklich eine sehr raffinierte und konstruktive Struktur. [...] Vieri und ich haben sie uns ausgedacht, daher sind die Details wirklich von mir und Vieri geschaffen, mit Giacinto, der immer hinter uns stand, um sich zu vergewissern (indem er uns auch absurde Anweisungen gab), damit nicht eine normale, banale Sache herauskam.»<sup>61</sup>

Außer dem Flügel, den beiden Ondiolen und den Tonbandgeräten besaß Scelsi eine Vielzahl anderer Musikinstrumente vorwiegend asiatischen Ursprungs. Filippini beschreibt, wie Scelsi mit all diesen Mitteln ein «Pasticcio» herstellte:<sup>62</sup> «Wir haben gesagt, dass Scelsi, um die zugrunde liegenden Bänder zu schaffen, die Ondiola benutzte, aber nicht immer; er benutzte auch das Klavier und merkwürdige Instrumente jeder Art, tibetanische Trompeten (er hatte eine enorme in dem Haus in der Via di S. Teodoro, sie war mindestens eineinhalb Meter hoch), aber – Achtung, Achtung! – er benutzte die Revox und Fragmente anderer Tonbänder, auf denen schon Klänge aufgenommen waren, die noch nicht benutzt oder sogar schon für andere Stücke benutzt waren! Aber indem er die

Geschwindigkeit des Bands wechselte, Hall oder andere Effekte einfügte (manchmal zufällige, muss man sagen), überlagernd, verschiebend, mischend ... so kam ein neues Band heraus, oft voll von Geräuschen (Geraschel, Geklapper, Störgeräusche), die die endgültige Aufnahme beträchtlich beeinflussten. Diese «Effekte» mussten unbedingt transkribiert werden, und auch sie mussten je nach der Klangfarbe diesem oder jenem Instrument zugewiesen sein. Also ALLES, WAS MAN AUF DEM BAND HÖRTE, MUSSTE GETREU IN DIE PARTITUR TRANSKRIBIERT SEIN, AUCH WENN ES EINE STÖRUNG DES BANDS ODER EIN ZUFÄLLIGES GERÄUSCH WAR (eine schlagende Tür oder anderes), um das Ganze interessanter zu machen.»<sup>63</sup>

### Vom Dreieck zum Kreis

Tosatti zufolge soll es noch eine weitere Phase in seiner Zusammenarbeit mit Scelsi gegeben haben. «Es gibt dann noch eine vierte Phase, vielleicht die seltsamste. Nennen wir sie die abstrakte Phase. 1966 hatte ich meine Zusammenarbeit mit Scelsi unterbrochen, und ich hatte fast die ganze Arbeit einem meiner Schüler, Riccardo Filippini, übergeben. Während dieser Zeit bat mich Scelsi jedoch wiederholt darum, zurückzukehren und einige Dinge für ihn zu machen. Dann machte er mir Zeichnungen, sehr einfache Zeichnungen, ein Quadrat, einen Kreis. Und ich musste auf der Grundlage dieser Zeichnungen Musik schreiben.»<sup>64</sup>

In Scelsis Lyrikband *Cercles* befinden sich sieben Zeichnungen, die den Übergang vom Dreieck über das Fünfeck, Sechseck, Achteck, Zehneck und Zwölfeck bis zum Kreis darstellen.<sup>65</sup> Diese Zeichnungen beziehen sich zweifellos auf die Vision, die Scelsi in dem Text *Il sogno 101, Il parte, Il ritorno* beschreibt.<sup>66</sup> Scelsi sieht sich darin in eine geistige Welt entrückt, in der er seine früheren Inkarnationen beobachtet. Er ist umgeben von farbigen, pulsierenden Klängen, die die Form seines Körpers verändern. So wird er ausgehend vom Dreieck über die Zwischenphasen zum Achteck, und eine göttliche Stimme kündigt ihm seine Umwandlung über das Tetraeder und Dodekaeder zum Kreis an. Zuletzt löst er sich ins Formlose auf, um als Ei seine Wiedergeburt zu erwarten.

Mindestens in der Jahresangabe irrt Tosatti, denn 1966 war Filippini erst sechzehn Jahre alt und hatte gerade sein Studium am Konservatorium begonnen. Ob Tosatti nach den Zeichnungen wirklich Musik komponierte, ist unbekannt. Werktitel nennt er nicht. Auch gegenüber Filippini hat er nie irgendetwas davon erwähnt.<sup>67</sup>

### Frances-Marie Uitti

Filippini war davon überzeugt, dass nach Tosattis Rückzug bis zu Scelsis Tod ausschließlich er selbst sämtliche Werke Scelsis transkribiert hat.<sup>68</sup> Es hat jedoch noch einen weiteren Transkriptor gegeben. Während *L'âme ailée* für Violine solo (1973) von Filippini geschrieben ist, zeigt das Schwesterwerk *L'âme ouverte* die Handschrift der amerikanischen Cellistin Frances-Marie Uitti. Sie lernte Scelsi 1974 bei einem Konzert in Rom kennen und arbeitete seitdem eng mit ihm zusammen.<sup>69</sup> Scelsi stellte ihr dafür zwei Jahre lang die Wohnung seiner Schwester zur Verfügung und widmete ihr seine *Trilogy* (*Triphon, Dithome* und *Ygghur*), die sie 1976 in Como uraufführte und 1978 in Rom für eine Schallplattenveröffentlichung aufnahm.

Frances-Marie Uitti studierte unter anderem bei André Navarra und Josef Gingold. Sie entwickelte eine eigene Spieltechnik mit zwei Bögen, die es ihr ermöglicht, vierstimmig auf allen vier Saiten gleichzeitig zu spielen. Konzertauftritte führten sie durch die ganze Welt, auch zahlreiche CD-Aufnahmen machten sie bekannt. Sie arbeitete mit Komponisten wie John Cage und Iannis Xenakis zusammen und trat auch selbst als Komponistin und Performance-Künstlerin hervor. Als Pädagogin gab sie zahlreiche Meisterkurse in Europa und den USA. Zurzeit lebt sie in Amsterdam.<sup>70</sup>

Außer dem oben erwähnten *L'âme ouverte* hat Frances-Marie Uitti auch die *Voyages* für Violoncello (1974), die aus den Stücken *Il allait seul* und *Le fleuve magique* bestehen, sowie das zu den *Riti* gehörende *Funerale di Carlo Magno* (1976) für Violoncello und Schlagzeug transkribiert.<sup>71</sup> Außerdem erwähnt sie noch andere Stücke für kleine Ensembles und Soloinstrumente, die sie während ihres Aufenthalts in Rom umgeschrieben habe, an deren Titel sie sich aber nicht mehr erinnern könne.<sup>72</sup>

Über die Zusammenarbeit mit Scelsi schreibt sie: «*Voyages* ist aus einer gemeinsamen Improvisation über einen längeren Zeitraum entstanden: Giacinto gab mir zwei extrem ereignisarme Tonbänder, die ich auf Papier brachte. In der ursprünglichen Notation sahen sie ziemlich blass aus. Giacinto beschrieb immer in Worten, durch Beschreibung oder Analogie, welche Art Klangwelt er sich wünschte. Die nächste Etappe bestand aus der Arbeit mit dem Cello, um seinen Klangideen ein einzigartiges, interessantes Timbre zu verleihen. Zum Beispiel: In *Le fleuve magique* gab es einen sehr subtilen hohen percussiven Effekt mit einem rhythmischen Pulsieren in einer Legato-Linie. Ich fand eine Möglichkeit, mit der Haarseite eines stark angewinkelten Bogens das Legato zu spielen, während ich die percussiven



Effekte mit dem Holz erzeugte. Der nächste Schritt war dann, ihm vorzuspielen. Während dieser Proben probierten wir neue Möglichkeiten aus und Ideen wuchsen durch das Improvisieren, oft «vom Notenbild wegspielend» und die transkribierten Noten nur als Schema benutzend, um etwas anderes zu erzielen, was klanglich interessanter war. Ich verfeinerte und strukturierte diese Phase der Arbeit, vervollständigte beziehungsweise straffte die Notation, um anschließend wieder mit ihm zu proben, bis wir eine endgültige Version erreichten. *Il allait seul* resultierte eigentlich aus der Arbeit mit einem metallischen Resonator, den ich für meine eigenen Kompositionen gebrauchte. [...] Ich spielte öfters meine eigenen Stücke für Giacinto und er begeisterte sich besonders für diesen Sound. Wir machten dann *Il allait seul* weitgehend auf gleiche Art und Weise wie *Le fleuve magique*. [...]

Er drückte sich gewöhnlich in philosophischen oder klangfarblichen Ausdrücken aus, nie in technischen. Er interessierte sich nicht sonderlich dafür, wie eine Lösung gefunden wurde oder worin sie genau bestand, nicht einmal für die Notation, nur dass die Realisation im Klang funktionierte.

Es war während der Zeit, als ich im selben Palazzo wohnte, dass ich die Technik mit zwei Bögen umfassend erarbeitete. Er hörte es und war von den Möglichkeiten begeistert. Ich machte eine transkribierte Version von *Sauh*, einem Stück ursprünglich für Solostimme und Tonband. Nachdem er es gehört und wir es einige Monate lang zusammen geprobt hatten, gab er mir *Carlo Magno*, um dies für Cello solo mit zwei Bögen und eine zweite Version für Cello mit Schlagzeug umzuschreiben. Er wollte dieses Stück bei seiner Trauerfeier gespielt haben. Ich spielte es. Die zweite Version ist ein ziemlich einfaches Werk, das ich später für zwei Bögen und Schlagzeug umschrieb. Es gab andere Werke, die wir zusammen auf ähnliche Art realisierten, zum Beispiel *Pezzo Basso* für Cello solo mit zwei Bögen.<sup>73</sup> Ich fand eine tiefe Stimmung für die Saiten, die auch ohne den Resonator die mikrotonalen Pulsierungen und die düstere Natur des Tonbands betonte.

Einmal geprobt und aufgeführt musste er die Werke nicht überarbeiten. Aber seine massive *Trilogy*, meisterlich transkribiert von Vieri Tosatti, brauchte intensive Arbeit, weil sie vorher nie gespielt worden war. Das Werk ist von höchster Komplexität und wir brauchten Jahre, um es dem Cello auf eine Art anzupassen, die ihn befriedigte und dennoch spielbar war.»<sup>74</sup>

Nach Scelsis Tod überwachte Frances-Marie Uitti im Auftrag der Fondazione Isabella Scelsi die Überspielung der etwa 700 Tonbänder mit Scelsis Improvisationen auf digitale Datenträger. Ihre Höreindrücke hat sie in einem Zeitschriftenartikel einfühlsam beschrieben.<sup>75</sup> Ihre Schilderungen der Improvisationen auf dem Klavier, der Ondioline, der Gitarre und verschiedenen Schlaginstrumenten sind denjenigen Filippinis nicht unähnlich, und auch die «Pasticci» fehlen bei ihr nicht: «Einige dieser letzten Stücke hat Scelsi mit vorher aufgenommenen Ondiolinen-Bändern kombiniert, die normal oder sogar rückwärts abgespielt wurden, was eine sehr raue Klangoberfläche, angefüllt mit Obertönen und subtilen Akzenten, zur Folge hatte.»<sup>76</sup>

In einem Punkt irrt sie allerdings. In ihrem oben erwähnten Artikel schreibt sie, dass auch Alvin Curran Werke Scelsis transkribiert habe. Der amerikanische Komponist, der 1965 nach Rom kam und seitdem zum Kreis um Scelsi gehörte, stellte in einem Gespräch klar, dass er einmal eine Schallplattenaufnahme koreanischer Hofmusik für Scelsi transkribiert habe, jedoch nie Scelsis eigene Improvisationen.<sup>77</sup> Außer den genannten Personen deutet nichts auf weitere Transkriptoren hin, zumindest was das bisher veröffentlichte Werk Scelsis betrifft. Die Behauptung Aldo Brizzis, dass zwischen zehn und zwölf Transkriptoren beteiligt gewesen seien,<sup>78</sup> ist jedenfalls durch nichts belegt.<sup>79</sup>

## «I Professionisti»

Angesichts der Komplexität vieler Stücke Scelsis, besonders der großen Orchesterpartituren, drängt sich die Frage auf, wie seine Transkriptoren die handwerkliche Fertigkeit zu ihrer Ausführung erworben haben. Besonders Tosatti hat sowohl in den linear strukturierten Stücken (wie zum Beispiel *Anahit*) als auch in den Kompositionen mit Klangflächen die Beherrschung aktueller Satztechniken auf höchstem Niveau bewiesen. Auf die Frage, ob Tosatti oder er selbst damals die Orchesterwerke Ligetis oder Friedrich Cerhas Orchesterzyklus *Spiegel I–VII* (1960–61) kennen, antwortet Filippini, dass er die zeitgenössische Musik nie geliebt habe. Er habe eine klassische Grundlage, ein romantisches Empfinden und finde schon Bartók schwer zu ertragen.<sup>80</sup> Er selbst habe nur zum Spaß ein wenig im «modern-romantischen» Stil geschrieben.<sup>81</sup> «Auch Vieri war nicht im mindesten interessiert an der zeitgenössischen Musik.»<sup>82</sup> In den Kompositionen Tosattis findet man kaum Spuren einer Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Strömungen der 50er und 60er Jahre. Selbst die «klassische Moderne» lehnt er ab: Hindemith fehle eine wirkliche harmonische Sensibilität, den Neoklassizismus Strawinskys findet er museal, die Zwölftontechnik Schönbergs sei «das Grau, das Nichts». Allenfalls Prokofiev findet vor seinen Augen noch Gnade. «Ich knüpfe lieber an die Autoren der Vergangenheit an: Auch ich bin ein Autor der Vergangenheit, ich bin ein Überlebender, nicht umsonst habe ich aufgehört zu komponieren.»<sup>83</sup>

Tosattis Musiksprache ist von einer klaren Tonalität geprägt, die nach Bedarf mit milden Dissonanzen gewürzt oder durch Chromatik, Modalität oder Bitonalität erweitert wird. Er zeigt sich darin vom Neoklassizismus Alfredo Casellas geprägt. Tosattis traditionell fundiertes handwerkliches Können trägt besonders in seinen Opern Früchte. Die Gesangspartien sind stimm- und fachgerecht, der Orchestersatz transparent, farbig und effektiv. Besonders liegt ihm das Buffoneske, das er bisweilen bis zum Klamauk steigert. Gerne unternimmt Tosatti auch Ausflüge in die musikalische Vergangenheit. In seiner Oper *La Fiera delle Meraviglie* (1959–61), die ihre Premiere im Januar 1963 in Rom hatte, konfrontiert er die Kunst der Vergangenheit mit der Technik von morgen. Eine schon etwas heruntergekommene Theatertruppe führt den hochdramatischen ersten Akt einer Oper auf, und Tosatti lässt sich die Gelegenheit zu einer brillanten Verdi-Parodie nicht entgehen. Zu dieser ironisch verklärten Kunstwelt tritt eine geheimnisvolle Maschine in Konkurrenz, eine Art mechanischer Statue. Doch statt die «Mysterien der Nacht» zu enthüllen, gibt sie nur bedrohliche Geräusche von sich und explodiert am Ende unter Donner und Blitz. Tosatti lässt hier ein Tonband mit elektroakustischen Klängen einspielen, wie man sie aus der Frühzeit der elektronischen Musik in den 50er Jahren kennt. Diese sollen einen haltlosen Fortschrittswahn illustrieren, der viel verspricht und kläglich versagt. In ähnlicher Absicht verwendet Tosatti auch Klischees der Zwölftonmusik. Im zweiten Akt wird der Auftritt der Herren *Truce*, *Allampanato* und *Indifferente* («Grimmig», «Spindeldürr» und «Gleichgültig»), die die Maschine bedienen, mit bizarr gezackten Zwölftonmelodien in Viola, Cello und Violine untermalt. Diese Stellen dokumentieren also eine zumindest oberflächliche Vertrautheit mit Stilmitteln der damals neuen Musik. Sie werden aber ausschließlich in vordergründig parodistischer Absicht angewendet. Für eine unvoreingenommene und tiefgehende Auseinandersetzung mit den aktuellen musikalischen Strömungen seiner Zeit gibt es keine Anhaltspunkte.<sup>84</sup>

Tosattis Widerwille gegen die Neue Musik macht auch bei den Werken Scelsis nicht Halt. Dabei vermischt sich diese Ablehnung mit Angriffen auf die etablierte Musikkritik, machte er diese doch für die zunehmende Vernachlässigung seines eigenen Werks verantwortlich. Nachdem er beteuert hat, nichts gegen Scelsi zu haben, fährt Tosatti in seinem berühmten Interview fort: «Ich bin jedoch aufgebracht über die Mystifizierung von Scelsis Musik, die dazu führt, dass seine Musik für gut gehalten wird, ebenso wie hundert Prozent dessen, was heute die angesehene Kritik als Neue Musik betrachtet, für gut gehalten wird.»<sup>85</sup> In seinem späteren Leserbrief fährt er noch schwereres Geschütz auf: «Scelsi verstand von Musik nicht einen Deut; und was seine Fähigkeiten zu genaueren Angaben und klanglichen Vorschriften betrifft [...] – ich müsste einen großen humoristischen Aufsatz darüber verfassen [...]. Meine Absicht war und ist also nicht, gegen ihn zu wüten, sondern zu erklären, dass ich, da ich die Produktion Scelsis gut kenne (wenigstens die von mir komponierte), ganz sicher weiß, dass ihr Wert gleich null ist; aber ebenso gewissenhaft kann ich behaupten, dass die Werke dieses *Dilettanten* genauso wertvoll, ja wertvoller wären als die vieler hochgeschätzter *Professioneller*, die uns von der mit ihnen unter einer Decke steckenden Kritik gewöhnlich unter dem lügenhaften Etikett «Neue Musik» aufgedrängt werden – wobei *lügenhaft* wohlgemerkt ebenso auf das Substantiv wie auf das Adjektiv zu beziehen ist.»<sup>86</sup>

Es ist kaum zu fassen: Tosatti, der fast drei Jahrzehnte Scelsis Partituren schrieb (weit mehr, als veröffentlicht wurden),<sup>87</sup> der sie nicht nur akribisch ausgearbeitet, sondern auch originelle satztechnische, instrumentatorische und notationsmäßige Lösungen gefunden hat, der Scelsis Stücke bei Schallplatteneinspielungen dirigierte<sup>88</sup> und mit Ensembles für Aufführungen einstudierte,<sup>89</sup> der schließlich seinen eigenen Nachfolger sorgfältig einarbeitete (Filippini nennt es eine Art von «Lehre»),<sup>90</sup> soll von den Ergebnissen seiner eigenen Arbeit nichts gehalten haben? Und doch lassen seine Äußerungen keinen Zweifel daran.

Wenn Tosatti der festen Überzeugung war, dass seine Arbeit nichts wert war, warum hat er sie dann gemacht? Die Antwort ist wahrscheinlich ernüchternd: Scelsi war reich und Tosatti konnte Geld gut gebrauchen. Er ließ sich bezahlen, «als ob es sich um Unterrichtsstunden handelte», und verzichtete dafür auf jegliche urheberrechtliche Ansprüche.<sup>91</sup> Das war auch bei Filippini nicht anders: «Meine Arbeit wurde stundenweise bezahlt: Ich notierte die Zeit, die ich mit der Rekonstruktion und Transkription beschäftigt gewesen war, und Scelsi gab mir einen Scheck. Wohlbedacht, damals konnten 8.000 Lire pro Stunde viel erscheinen, aber am Ende dieser Art von Arbeit, die ich machte (und Vieri vor mir), war sie sehr unterbezahlt, wenn man den Ruhm und das Ansehen berücksichtigt, die sich Scelsi dadurch aneignete.»<sup>92</sup> «Ich habe nie viel Probleme damit gehabt, wie Giacinto und seine Musik war: Er gab mir ein Stück zu machen, erklärte mir, wie er es haben wollte, und ich machte es. Ich versuchte, es auf die bestmögliche Weise zu machen, und kümmerte mich nicht darum, ob die sich ergebende Musik gut, schlecht, angenehm, unangenehm oder anderes sein könnte.»<sup>93</sup>

Komplementär zu dieser Art von «Professionalität», dem Tausch entfremdeter Arbeit gegen Geld, ist die Art des «Künstlertums», die Scelsi verwirklichte. An der Rollenverteilung zwischen ihm und seinen Mitarbeitern hat er nie Zweifel gelassen: «Nur wer in den Kern des Klangs vordringt, ist ein Musiker. Wem das nicht gelingt, der ist ein Handwerker. Ein musikalischer Handwerker verdient Respekt. Aber er ist kein wahrer Musiker und auch kein wahrer Künstler.»<sup>94</sup> Tosatti wiederum betrachtete Scelsi «nicht als Musiker, sondern als Original mit spärlichen musikalischen Kenntnissen [...] und auch [...] als einen Typ mit überheblichem und anmaßendem Charakter.»<sup>95</sup>

Folgerichtig hielten beide ihre Zusammenarbeit für nicht erwähnenswert. In einer «Bilanz» seines Lebens, die Tosatti 1979 geschrieben bzw. diktiert hat, erwähnt er Scelsi mit keinem einzigen Wort.<sup>96</sup> So entstand das sprichwörtliche *Segreto di Pulcinella*, «das ‹Geheimnis von Pulcinella›: Alle wussten es, aber man gab vor, es nicht zu wissen.»<sup>97</sup>

## Korrekturen

Oft ist gerätselt worden, warum Scelsi bei solistischen Stücken sehr intensiv mit seinen Interpreten geprobt und um jede Ausdrucksnuance gerungen hat, während er sich Orchesterproben auffälligerweise entzog.<sup>98</sup> Jürg Wytenbach, der als Dirigent vieler Werke Scelsis Maßstäbe gesetzt hat, erinnert sich: «1986: Uraufführung (20 Jahre, nachdem die Werke geschrieben wurden!) von *Pfhat* und *Konx-Om-Pax* in Frankfurt. Ich bitte ihn, bei den letzten Proben dabei zu sein. Er hat Ausreden ... Das Handwerk interessiert ihn nicht besonders.»<sup>99</sup> Auch an der Generalprobe zu dem denkwürdigen Konzert zur Eröffnung des IGNM-Festivals 1987 in Köln (unter anderem mit der Uraufführung von *Uaxuctum*) nahm Scelsi nicht teil; er zog es vor, mit John Cage am Rhein spazieren zu gehen.<sup>100</sup> Hans Zender, der dieses Konzert dirigierte, bestätigt das: «Ich hatte ihn gebeten zu kommen, und er sagte, das sei ihm zu viel und er vertraue auf meine Intuition. Geändert wurde natürlich nichts.»<sup>101</sup> Die gegenteiligen Behauptungen von Aldo Brizzi verdanken sich wohl der Phantasie und dem dringenden Wunsch, den Meister zu verteidigen.<sup>102</sup> In keiner Partitur außer *Konx-Om-Pax* findet man Spuren einer Umarbeitung.<sup>103</sup> Auch Filippini kann sich nicht daran erinnern, dass Scelsi jemals verlangt hätte, irgendein Stück stark zu verändern oder neu zu transkribieren.<sup>104</sup> Partituren, bei denen Scelsi unsicher oder unzufrieden war, hat er nicht veröffentlicht. Seine Transkriptoren erfuhren davon nichts.<sup>105</sup>

Aus der Tatsache, dass Scelsi die Orchesterproben mied, sollten keine voreiligen Schlüsse gezogen werden, stand er doch damals am Ende seines Lebens und war auch körperlich geschwächt. Sein Verhalten könnte jedoch auch damit zusammenhängen, dass in den groß besetzten Kompositionen die Arbeit des Transkriptors wesentlich weitreichender war als etwa in Solostücken. Da wichtige Einzelheiten dieser Werke nicht von Scelsi entwickelt worden waren, hätte er vermutlich auch nicht viel zu ihrer Realisierung sagen können.

Der schöpferische Anteil von Scelsis Mitarbeitern ist, wie gezeigt werden konnte, in den verschiedenen Schaffensphasen unterschiedlich zu veranschlagen. In der Zeit bis zum ersten Streichquartett und *La Nascita del Verbo* (1948) haben sie, wenn wir die spärlichen Dokumente richtig deuten, Ideen, Skizzen und Entwürfe Scelsis ausgeführt und vervollständigt; sie haben sich somit als «Komponisten» im wörtlichen Sinne betätigt. Die Transkription der Solostücke in den frühen 50er Jahren war eine «handwerkliche» Tätigkeit, die gleichwohl in ihren Schwierigkeiten nicht unterschätzt werden sollte. Mit der zunehmenden Dichte der übereinandergeschichteten Linien und der immer weiter verfeinerten Instrumentation und Notation vom *Trio à cordes* bis zu *Anahit* wächst auch die Bedeutung derer, die sie zu Papier brachten. Sie verstanden nicht nur ihr Metier, sondern entwickelten eine erstaunliche Phantasie, um die Klangflächen und Texturen der späten «Pasticci» *Konx-Om-Pax* und *Pfhat* nach den vagen Vorgaben der Tonbänder aufzubauen und strukturell miteinander zu verknüpfen. Eine Sonderrolle spielt die Zusammenarbeit Scelsis mit befreundeten Interpreten, angefangen von der Sängerin Michiko Hirayama bis zu Frances-Marie Uitti und anderen, die durch das Vorsingen bzw. -spielen und Improvisieren Scelsis Klangphantasie anregten und seine Ideen dem traditionellen Instrumentarium anverwandelten.

Die Bedeutung von Scelsis Mitarbeitern ist demnach nicht pauschal auf die Rolle von unbedeutenden Hilfsarbeitern zu reduzieren. Das heißt aber nicht, Scelsi sein Schöpferum abzusprechen. Er ist der Urheber seiner Werke, insofern diese ihren Ursprung in seiner künstlerischen Phantasie haben.<sup>106</sup> Es war Scelsi, der Tosatti und Filippini gnadenlos antrieb, bis sie Lösungen gefunden hatten, die sie aus eigenem Antrieb niemals gesucht hätten und deren Wert sie auch nicht zu schätzen wussten. Insbesondere Vieri Tosatti hat dabei Großartiges geleistet. Sowohl die Anzahl als auch die Qualität seiner Partituren machen ihn zum weitaus bedeutendsten von Scelsis Mitarbeitern. Scelsis Klangvisionen und Tosattis kühle Professionalität haben sich erfolgreich ergänzt und einige der wichtigsten Werke des letzten Jahrhunderts hervorgebracht.

#### Anmerkungen

- 1 Enzo Restagno, *Giacinto Scelsi: l'universo in un suono dal misterioso e fluido magnetismo*, in: *Il Giornale della Musica*, Nr. 31, September 1988, S. 17.
- 2 Ungenannter Autor, *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»*, in: *Il Giornale della Musica*, Nr. 35, Januar 1989, S. 1 bzw. *Il segreto di Giacinto Scelsi*, S. 10, auf Deutsch erschienen unter dem Titel *«Giacinto Scelsi: das bin ich»*, in: *MusikTexte*, Heft 28/29, Köln, März 1989.
- 3 *Altre verità su Scelsi* bzw. *La verità di Scelsi*, in: *Il Giornale della Musica* Nr. 36, Februar 1989, S. 1 bzw. 10, eingeleitet von einem Statement des damaligen Präsidenten der Scelsi-Stiftung, Carlo Fischetti. Auf S. 31 enthält diese Ausgabe außerdem einen Leserbrief von Giulio Castagnoli, dem Leiter der «Quaderni di Musica Nuova» Turin.
- 4 *Quelle «lezioni» di Vlad a Scelsi*, in: *Il Giornale della Musica*, Nr. 37, März 1989, S. 1.
- 5 A. a. O., S. 31. Auf derselben Seite sind außerdem Leserbriefe abgedruckt. Federico Biscione berichtet in seinem Leserbrief von einer Radiosendung *Il fascino della melodia* im Programm *Radiodue* der RAI am 10. Januar nachmittags, die auch ein Interview mit Tosatti enthalten habe.
- 6 In: *Il Giornale della Musica*, Nr. 39, Mai 1989, S. 30. Auf derselben Seite ist auch ein Leserbrief des Komponisten Aldo Clementi abgedruckt.
- 7 Die biographischen Angaben zu Vieri Tosatti stützen sich auf folgende Quellen: Antonio Trudu, *Vieri Tosatti*, in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, hrsg. von Alberto Basso, Turin 1988, Bd. 8, S. 74–75; ders., *Vieri Tosatti*, in: *The New Grove*, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, London und New York 2001, Bd. 25, S. 642–43; unbekannter Autor, *Note biografiche*, in: *Vieri Tosatti* (Programmheft zu einem Porträtkonzert am 1. 6. 1998, das Tosatti gewidmet war), Conservatorio di Musica «Licinio Refice», Frosinone 1998; *Conversando con Vieri Tosatti*, Interview mit Mauro Mariani, a. a. O.; *Parlando delle musiche*, Interview mit Maurizio Mura, a. a. O.; unbekannter Autor (wahrscheinlich Valeria Tosatti), *Nota biografica*, unveröffentlicht (die biographische Notiz besteht aus zwei Schreibmaschinenseiten, die mir von der Witwe Tosattis 2004 zur Verfügung gestellt wurden). In Briefen vom 6. 2. bzw. 29. 5. 2004 erwähnt Valeria Tosatti außerdem eine «ausgezeichnete, wirklich erschöpfende», unveröffentlichte Biographie von Marilde Cavuto, Professorin an der Universität von Aquila, die einen Umfang von «hundert von Seiten» habe.
- 8 Alle genannten Bücher gab Tosatti von 1980–88 im Selbstverlag Edizioni Opere di Tosatti heraus.
- 9 *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»*, a. a. O.
- 10 Roman Vlad, *Quelle «lezioni» di Vlad a Scelsi*, a. a. O.
- 11 Siehe Roberta Costa, *Roman Vlad*, in: *The New Grove*, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, London und New York 2001, Bd. 26, S. 848–49.
- 12 Roman Vlad, *Storia della Dodecafonica*, Mailand 1958.
- 13 In: *Conversazioni con Giacinto Scelsi*, aufgenommen im Februar 1987 von Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier für Radio France/France-Musique; deutsch in: *MusikTexte*, Heft 81/82, Köln, Dezember 1999, S. 64.
- 14 Auf der Liste der Schüler Arnold Schönbergs, die das Arnold Schoenberg Center in Wien zusammengestellt hat, ist Walther Klein nicht verzeichnet ([www.schoenberg.at/L\\_as/schueler](http://www.schoenberg.at/L_as/schueler)).
- 15 Siehe Wolfgang Gatzert, *Zur «wunderlichen Mystik» Alban Bergs*, Wien, Köln, Weimar 1993, S. 142 ff.
- 16 Datenbank des *Orpheus Trust* in Wien.
- 17 Luciano Martinis, *Wer ist Walt(h)er Klein?*, in: *MusikTexte*, Heft 101, Köln, Mai 2004, S. 37–43.
- 18 Stefan Drees vom Zentrum für Musikalische Exilforschung an der Folkwang-Hochschule in Essen bereitet zur Zeit eine Edition dieser Briefe vor (siehe Stefan Drees, *Walt(h)er Klein und Giacinto Scelsi*, in: *MusikTexte*, Heft 102, Köln, August 2004, S. 80).
- 19 Das Werkverzeichnis der *Fondazione Isabella Scelsi* ([www.scelsi.it/leopere/le\\_opere\\_copia\(5\).htm](http://www.scelsi.it/leopere/le_opere_copia(5).htm)) enthält eine *Toccata* (1934). Ob diese mit dem *Toccata*-Fragment aus dem Nachlass Kleins ganz oder teilweise übereinstimmt, konnte nicht festgestellt werden (siehe Anmerkung 76).
- 20 Übersetzungen aus dem Französischen von Theo Kolvenbach.
- 21 Im Druck ist 1937 als Entstehungsjahr angegeben. Das Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung gibt als Entstehungsjahr 1934 und als Jahr der Uraufführung durch Nikita Magaloff 1935 an. Diese Angaben werden dort nicht belegt. Sollten sie zutreffen, müsste zumindest die Widmung «zu Alban Bergs Andenken» erst später hinzugefügt worden sein, denn Alban Berg starb erst am 24. Dezember 1935.
- 22 Das von Klein geschriebene Stück hat nichts mit Scelsis *Sonata* für Violine und Klavier zu tun, die 1947 in den *Edizioni Di Santis* veröffentlicht wurde. Das im Druck angegebene Entstehungsjahr 1934 erscheint einleuchtend, weil sich die Violinsonate an die bis zu diesem Jahr bei Ricordi veröffentlichten Werke stilistisch anschließt.
- 23 Brief von Scelsi an Klein vom 21. 11. [1940].
- 24 Zitiert nach Luciano Martinis, *Wer ist Walt(h)er Klein?*, a. a. O., S. 41.
- 25 *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»*, a. a. O.
- 26 [www.aidarte.org/cafaro.htm](http://www.aidarte.org/cafaro.htm)
- 27 Telefongespräch vom 30. 11. 2004.
- 28 *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»*, a. a. O.
- 29 Es handelt sich um die *Suite n° 8 «Bot-ba»* (1952), *Quattro illustrazioni* (1953), *Cinque incantesimi* (1953), *Suite n° 9 «Ttai»* (1953), *Suite n° 10 «Ka»* (1954), *Action music* (1955) und die *Suite n° 11* (1956). Pikanterweise sind die bei Schirmer veröffentlichten *Quattro illustrazioni* und *Suite n° 10* Teil der Verlagsreihe *Composer's Autograph Series*.

- 30 Tosatti hat die Behauptung, Kopistendienste geleistet zu haben, wohl als ehrenrührig empfunden und weit von sich gewiesen (Vieri Tosatti, *Caso Scelsi: il dilettante e i «professionisti», a. a. O.*).
- 31 Friedrich Jaecker, *Explodierende Asteroiden*, in: *MusikTexte*, Heft 100, Köln, Februar 2004, S. 65–73.
- 32 Die 1979 bei Schirmer veröffentlichte *Suite n° 10 «Ka»* trug zuerst den Titel *SUITE n° 9 «K A»* mit dem Vermerk *Edizioni dell'autore, copyright 1960 by G. Scelsi, G. Schirmer, Inc. Associated Music*. Mir liegt eine Fotokopie des Handexemplars des amerikanischen Pianisten Yvar Mikashoff vor, der den 7. Satz dieser Suite zusammen mit *Aitsi* als «Two pieces for piano (1979)» in Kopenhagen uraufgeführt hat.
- 33 Die *Action Music n° 1* ist mit 1955 datiert (vgl. Friedrich Jaecker, *Explodierende Asteroiden*, a. a. O. S., 73, Anmerkung 38).
- 34 Der aktuelle Werkkatalog *Giacinto Scelsi* der Éditions Salabert (Paris 1999), der auch die im Verlag Schirmer veröffentlichten Stücke beinhaltet, verzeichnet folgende Werke: *Suite n° 2 «Les Douze Prophètes mineures»* (1930), *Suite n° 5 «Il Circo»* (1935), *Suite n° 6 «I Capricci di Ty»* (1938–39), *Suite n° 7* (1939), *Hispania* (1939), *Sonate n° 2* (1939), *Sonate n° 3* (1939) und *Sonate n° 4* (1941). Die *Four Poems* (1936–39) und *Variazioni e Fuga* (1940) sind Wiederveröffentlichungen der früher bei De Santis verlegten *Poemi* bzw. *Variazioni e fuga* (siehe Anmerkung 39). Das Werkverzeichnis der *Scelsi-Stiftung* führt noch sechs weitere Titel auf, von denen die *12 Preludi (Seconda Serie)* (1940 laut Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung im Selbstverlag Edizioni dell'Autore veröffentlicht) ebenfalls Tosattis Handschrift zeigen.
- 35 Das erste Revox-Tonbandgerät wurde 1951 produziert.
- 36 Siehe Anmerkung 30.
- 37 Sharon Kanach, *Der Mensch – die Musik*, in: *MusikTexte*, Heft 26, Köln, Oktober 1988, S. 25.
- 38 Entstehungsjahr 1929 laut Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung, 1931 bei Ricordi veröffentlicht. Auch *Rotative* für drei Klaviere, Blechbläser und Schlagzeug (1929 laut Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung) bzw. *Rotativa* (1930 laut Druckangabe der Fassung für Klavier bei Ricordi und, laut Werkverzeichnis von Salabert, der Fassung für zwei Klaviere) oder die Klavierlieder *L'amour et le crâne* und *Tre canti di primavera* (beide 1933, 1934 bei Ricordi veröffentlicht) setzen den mit *Chemin du cœur* eingeschlagenen Weg fort.
- 39 In den *Edizioni De Santis* in Rom wurden zwischen 1947 und 1949 elf Stücke verlegt (siehe Claudio Annibaldi, *Der schuldlose Musiker: Postillen zu einem Verlagskatalog*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn [Hrg.]: *Giacinto Scelsi*, Musik-Konzepte, Heft 31, München 1983, S. 99, Anmerkung 9), darunter die fünf Klavierwerke *Capriccio*, *Dodici Preludi* (1936 laut Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung, 1947 verlegt), *Poemi*, *Sonata* und *Variazioni e fuga*. Diese wie auch die bei Ricordi erschienenen Partituren zeigen einen professionellen Notenstich.
- 40 *Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi»*, a. a. O.
- 41 [www.clavioline.com](http://www.clavioline.com)
- 42 Siehe Sharon Kanach, *Der Mensch – die Musik*, a. a. O.
- 43 Man spielt erst eine Linie und nimmt diese mit dem ersten Gerät auf, lässt dann das Tonband ablaufen, spielt eine zweite Linie dazu und nimmt beides zusammen mit dem zweiten Gerät auf. Durch Ausschalten des Löschkopfs kann man auch mit nur einem Tonbandgerät Überspielungen erzeugen. Mit der *Revox F 36* schließlich waren neben Echos und ähnlichen Effekten auch Spur-zu-Spur-Überspielungen möglich (siehe [www.reeltoreel.de/Revox/36Serie.htm](http://www.reeltoreel.de/Revox/36Serie.htm)).
- 44 *Quatuor n° 4*, S. 27.
- 45 Interview mit Tosatti in dem Film von Fred van der Kooij, *Casa Scelsi oder Die Innenansichten des Klangs*, Südwestfunk Baden-Baden 1994.
- 46 E-Mail-Attachement vom 19. 3. 2004.
- 47 E-Mail vom 9. 2. 2004.
- 48 E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 49 E-Mail vom 15. 2. 2004.
- 50 E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 51 E-Mail vom 15. 2. 2004.
- 52 E-Mail vom 12. 10. 2004.
- 53 Leider konnte sich Filippini an die Umstände dieser Umarbeitung nicht mehr erinnern (E-Mail vom 26. 2. 2004). Es heißt, Scelsi sei von der Uraufführung von *Konx-Om-Pax* auf der Biennale 1970 in Venedig so enttäuscht gewesen, dass er sie nicht als solche anerkannt habe (siehe Werkverzeichnis der Scelsi-Stiftung). Eine nachprüfbare Quelle für diese Aussage ist bisher nicht bekannt.
- 54 Zum Beispiel *Ogloudoglou* für eine Männer- oder Frauenstimme und Percussion (1969), *Arc-en-ciel* für zwei Violinen (1973), *Aitsi* für verstärktes Klavier (1974) (dessen Druckvorlage von einem Kopisten geschrieben wurde), *Un adieu* für Klavier (1978) (siehe Notenbeispiel) und *Krishna e Radha* (1986) (im Computersatz im Verlag Bärenreiter erschienen; eine Kopie des Originalmanuskripts wurde mir von Carin Levine zur Verfügung gestellt).
- 55 Die Töne werden ausgehalten und klingen ineinander. Bei den Ziffern 3 und 5 werden die Klänge von außen nach innen ab- bzw. aufgebaut.
- 56 E-Mail vom 15. 2. 2004.
- 57 Vgl. Friedrich Jaecker, *Explodierende Asteroiden*, a. a. O.
- 58 Schluss des dritten Satzes.
- 59 Zum Beispiel im ersten Satz, Ziffer 10.
- 60 E-Mail vom 15. 2. 2004.
- 61 E-Mail vom 12. 10. 2004.
- 62 Diese Bezeichnung verwendet er in der E-Mail vom 19. 3. 2004. Der interessanteste Teil dieses Schreibens wurde unter dem Titel *Scelsis Stück mit den Gläsern* veröffentlicht (in: *MusikTexte*, Heft 105, Köln, Mai 2005, S. 19–20).
- 63 E-Mail vom 15. 2. 2004.



- 64 Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi», a. a. O.
- 65 Le parole gelate, Rom 1986, S. 30–36.
- 66 «Der Traum 101, Zweiter Teil, Die Rückkehr», Le parole gelate, Rom 1982.
- 67 E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 68 E-Mails vom 15. und 26. 2. 2004.
- 69 Siehe Frances-Marie Uitti, *Carissimo Giacinto*, in: *MusikTexte*, Heft 26, Köln, Oktober 1988, S. 26.
- 70 Siehe [www.uitti.org/biography.html](http://www.uitti.org/biography.html).
- 71 In einer E-Mail vom 4. 11. 2004 hat sie meine Vermutung bestätigt.
- 72 E-Mail vom 6. 12. 2004 (Übersetzungen aus dem Englischen von Samuel Thiel).
- 73 Das *Pezzo Basso* ist bisher unveröffentlicht (E-Mail vom 8. 12. 2004).
- 74 E-Mail vom 6. 12. 2004.
- 75 Frances-Marie Uitti, *Meister der Improvisation*, in: *MusikTexte*, Heft 60, Köln, August 1995, S. 10–12.
- 76 Nach wie vor ist die wissenschaftliche Aufarbeitung des gesamten Bestandes an Tonbändern, Noten und anderem Material, der sich im Besitz der *Fondazione Isabella Scelsi* befindet, blockiert (siehe dazu Verhaltensnormen, Regeln und Räume, Interview mit Stefania Gianni von Christine Anderson, in: *MusikTexte*, Heft 81/82, Dezember 1999, S. 42–47).
- 77 Das Gespräch fand am 11. 9. 2003 in Rom statt. Als ich Alvin Curran am 30. 3. 2005 wieder in Rom besuchte, händigte er mir eine Fotokopie des siebenseitigen Entwurfs seiner Transkription aus. Sie ist für Gesangsstimme, zwei Flöten (die zweite abwechselnd mit Oboe) und Trommeln gesetzt. Scelsi hat diese Partitur in seinen veröffentlichten Werken nicht verwendet.
- 78 In der Abschlussdiskussion zum Symposium Giacinto Scelsi Hamburg 1992, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*, hg. von Klaus Angermann, Hofheim 1993, S. 104.
- 79 Auf meine Frage, ob er außer Vlad, Tosatti, Cafaro und Filippini andere Transkriptoren kenne, konnte er nur Sharon Kanach nennen (E-Mail vom 28. 9. 2003). Diese hat zwar viele Stücke Scelsis für die Publikation bei Salabert vorbereitet, eine Transkriptoren-Tätigkeit aber verneint (E-Mail vom 16. 11. 2003). Brizzi selbst hat nach eigener Auskunft nur *I funerali d'Alessandro Magno* (1962) bearbeitet, da Scelsi mit der Transkription nicht zufrieden gewesen sein soll (Aldo Brizzi, *La verità di Scelsi*, a. a. O.).
- 80 E-Mail vom 19. 3. 2004.
- 81 E-Mail vom 15. 2. 2004.
- 82 E-Mail vom 19. 3. 2004.
- 83 *Note biografiche*, a. a. O.
- 84 Nur am Anfang und im zweitletzten Takt des dritten Satzes seiner *Sonata del Sud* für Klavier (1944) zitiert Tosatti ein kurzes Motiv von Schönberg (siehe *Parlando delle musiche*, a. a. O.).
- 85 Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi», a. a. O.
- 86 *Caso Scelsi: il dilettante e i «professionisti»*, a. a. O.
- 87 Riccardo Filippini, E-Mails vom 26. 2. und 12. 10. 2004.
- 88 *Khoom* wurde wahrscheinlich 1962, *Pranam I* 1972 aufgenommen und 1978 auf der selbst produzierten Schallplatte *Ananda n° 3* veröffentlicht.
- 89 Franco Sciannameo, der zweite Geiger des *Quartetto di Nuova Musica*, beschreibt in seinem Artikel *A personal memoir: Remembering Scelsi* (in: *The Musical Times*, 2001, [www.musicaltimes.co.uk/archive/0102/scelsi.html](http://www.musicaltimes.co.uk/archive/0102/scelsi.html)) die sorgfältige und intensive Probenarbeit mit Tosatti, die den Aufnahmen des *Quartetto n° 4* 1965 (auf der Schallplatte *Mainstream MS 5009* in den U.S.A. veröffentlicht) und 1966 (*RAI Rom*) sowie der Uraufführung 1966 in Athen vorangingen.
- 90 E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 91 Vieri Tosatti: «Giacinto Scelsi c'est moi», a. a. O.
- 92 E-Mail vom 12. 10. 2004.
- 93 E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 94 In: *Conversazioni con Giacinto Scelsi*, a. a. O.
- 95 Riccardo Filippini, E-Mail vom 26. 2. 2004.
- 96 *Bilancio 1940–1970*, in: Vieri Tosatti, *Capitoli scompagni*, 1981 als N. 54 in den *Edizioni Opere di Tosatti* erschienen (S. 57–77).
- 97 Riccardo Filippini, E-Mail vom 19. 3. 2004.
- 98 Abschlussdiskussion zum Symposium Giacinto Scelsi Hamburg 1992, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*, a. a. O., S. 116.
- 99 Jürg Wytenbach, *Einige Erinnerungen an Scelsi*, in: *MusikTexte*, Heft 26, Köln, Oktober 1988, S. 31.
- 100 Cage berichtete dies Reinhard Oehlschlägel, der es mir in E-Mails vom 11. 12. 2003 bzw. 13. 10. 2004 mitteilte.
- 101 Brief vom 28. 10. 2004.
- 102 «Oder, immer noch in Köln im Oktober '87 die erstaunliche Reihe von Einzelheiten, Hinweisen, Ratschlägen, die der zweiundachtzigjährige Autor während der Proben der Stücke für Chor und Orchester angab, die noch nie aufgeführt und mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor [sic!] verfasst worden waren.» (*Altre verità su Scelsi* bzw. *Le verità die Scelsi*, a. a. O.)

103 Nur in der n° 7 der *Canti del Capricorno* (nach älterer Zählung n° 10) sind auf der letzten Seite offensichtlich nachträglich mit dickem Stift eine Crescendogabel, ein Forte bzw. Sforzati und Akzente eingezeichnet. Ob Scelsi der Urheber dieser Eintragungen ist, ist nicht bekannt.

104 E-Mail vom 12. 10. 2004.

105 Riccardo Filippini, E-Mail vom 26. 2. 2004.

106 Ein Urheber ist «jemand, der für eine Tat verantwortlich ist, von dem etwas ausgeht» (Duden Band 7 «Etymologie»), Mannheim 1989, S. 773).

Friedrich Jaecker: «Der Dilettant und die Profis». Scelsi, Tosatti & Co., in: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 53-63.