

UDK 78:929Scelsi G.
DOI: 10.4312/mz.50.2.53-62

Elfride Reissig

Kunstuniversität, Graz
Univerza za umetnost, Gradec

‚Die Dinge stets sich selbst folgen lassen‘ * – Klang und Perzeption bei Giacinto Scelsi

„Pustiti, da stvari sledijo same sebi.“: Zvok in percepcija pri Giacintu Scelsiju

Prejeto: 31. december 2012

Sprejeto: 27. marec 2013

Received: 31st December 2012

Accepted: 27th March 2013

Ključne besede: Giacinto Scelsi, percepcija, improvizacija, zvok, vzhodna filozofija

Keywords: Giacinto Scelsi, perception, improvisation, sound, Eastern philosophy

IZVLEČEK

»Glasba ne more obstajati brez zvoka, zvok lahko obstaja brez glasbe, zato je zvok pomembnejši od glasbe.« Šifra, s katero je Giacinto Scelsi orisal kozmos zvoka v enem samem tonu, odpira z improvizacijo ustvarjalnosti nov prostor onkraj območja moči in nadzora. Zvok sam s tem postane misterij.

ABSTRACT

„Music cannot exist without sound, sound can exist without music, therefore sound is more important than music“, Giacinto Scelsi’s cipher for the cosmos of sound of the single-note, opens a creative space beyond expansion of power and control by improvising and therefore sound itself becomes the mystery.

Im Alten Testament sagt Gott nichts,
es sind die Lebenden,
die ihm als Vokabel dienen.
In diesem Sinn habe ich nie aufgehört,
das in der Welt vorhandene Heilige zu lieben.

Albert Camus

Der italienische Komponist Giacinto Scelsi² stand im 20. Jahrhundert mit seinem außergewöhnlichen Werk in Europa außerhalb des Mainstream:

* Laozi, Daodejing, *Eine Wiedergabe seines Deutungsspektrums*. [51] Bd. 1, Viktor Kalike (Hg.), Leipzig, 2009, S. 72.

2 Sein vollständiger Name lautete *Conte Giacinto Francesco Maria Scelsi d'Ayala Valva*, geboren in La Spezia am 8.1.1905, gestorben in Rom am 9.8.1988.

„Isolation und Krankheit nach einem schweren mentalen Zusammenbruch transformierten seinen Individualismus (...) zu einer noch unbeirrbareren Reise in das Herz des Klanges. In einer Art selbsterfundener Rehabilitation verbrachte er Stunden am Klavier, improvisierte über einen einzelnen Ton und tauchte dabei in die Einzigartigkeit dieses Klangs ein. Diese Erfahrung wurde für ihn zur Basis seiner späteren reifen Kompositionen.“³

Kaum eindringlicher lassen sich die biographischen Stationen Scelsis schildern, als es die Violinistin Barbara Lüneburg im Text zu ihrer Aufnahme mit dem Titel „*Beyond. Jenseits*“ mit Werken für Solo-Violine von Johann Sebastian Bach und Werken von Giacinto Scelsi⁴ beschreibt und damit zwei Oeuvres auf einem Tonträger vereint, welche auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein können und darüber hinaus mehr als drei Jahrhunderte im Zeitraum ihres Entstehens voneinander getrennt, entstanden sind. Und doch verband sie in ihren Intentionen Maßgebliches. Lüneburg führt weiter aus:

„Parallel zu seiner Reise ins Innere des Tons begann Scelsi ein quasi archäologisch-spirituelles Suchen innerhalb der Mythologie und den Religionen des Alten Griechenlands, Ägyptens und des Fernen Ostens, war in höchstem Grade beeindruckt vom Instrumentarium, der Art und Weise schriftloser Musiktradierung und Traditionen und fand so zu seinem ganz eigenen Orientalismus. Seine Bezugspunkte wurden dabei von ihm ebenso frei kombiniert und tiefgehend erforscht wie ebenjene einzelnen Töne auf dem Klavier. Die Reise ins Spirituelle übertrug er auf eine fast rituelle Auslotung musikalischer Tiefen, die Scelsi – nach Tonhöhe und Dauer – die „dritte Dimension“ des Klanges nannte. Er suchte nach dem Klang hinter dem Klang, seiner Bewegung, dessen inneren Leben, der sich für ihn in akustischen Phänomenen wie Interferenz, Ober- oder Untertönen und Timbreschattierungen manifestierte.“⁵

So sind es vor allem jene Instrumente, die Mikrotöne erzeugen können, wie Streich- und Blasinstrumente, aber auch die menschliche Stimme, die sich als ideales „Medium für Scelsis Klangvorstellung erwies: mit ihrem Farbenreichtum, ihrer Möglichkeiten Töne beliebig lange zu halten und über alle Saiten hinweg in feinste Mikrotonabstufungen zu gehen, erlaubten sie ihm in den Klang vorzudringen“⁶. Beide wurden durch äußere Schicksalsschläge⁷ zu einer „tief spirituellen Musik angeregt“⁸ und „[i]n diesem Licht betrachtet erlag Bachs Musik eine tiefe mystische Dimension, wenn sie auch weniger offen zutage liegt als bei Scelsi. In gewissem Sinne geht es (...) immer um An- und Abwesenheiten, und die Musik greift – wie auch bei Scelsi – nach dem, was jenseits liegt.“⁹

3 Lüneburg Barbara, Tim Rutherford-Johnson, *Beyond Jenseits*. Booklet, CD COV 61302, Darmstadt 2013, 3.

4 J. S. Bach: *Partita in D-moll*, G. Scelsi: *L'Ame aillée (1973)*, *Xynobis (1964)*.

5 Lüneburg Barbara, Tim Rutherford-Johnson, *Beyond Jenseits*. Booklet, CD COV 61302, Darmstadt 2013, 3.

6 Ibid.

7 „Bach hatte die Partita in Gedenken an seine erste Frau Maria Barbara geschrieben, (...) die 1720 gestorben war“. In: Lüneburg, Rutherford-Johnson, *Beyond Jenseits*, 4.

8 Ibid., 5.

9 Ibid., 5.

Scelsi selbst thematisiert in seinen musikphilosophischen Reflexionen¹⁰, das Verhältnis Klang und Musik: „*Die Musik kann nicht ohne den Klang existieren, der Klang jedoch ohne die Musik; folglich ist der Klang wichtiger als die Musik.*“¹¹ Das Übergeordnete des Klangs über der Musik und Scelsis Überzeugung „Klang und Kosmos befinden sich in ständiger Vibration und Resonanz“¹², bestimmten ab den frühen fünfziger Jahren Scelsis künstlerisches Werk.

Zu den Begriffen:

Begeben wir uns erst auf die Spur einer Differenzierung und Feinstimmung der durch das Thema vorgegebenen Begriffe des „Heiligen“ und des „Profanen“ auch aus etymologischer Sicht, so erweist sich, dass das Adjektiv „heilig“, mittelhochdeutsch *heilec*, *heilic*, althochdeutsch *heil*, *heilag*, altsächsisch *hēlag*, germanisch *hailaga- Adj. „heilig, mit Heil versehen“*, auch in altenglisch *hālig*, seine Zugehörigkeit zum Substantiv „Heil“ bildet. Dieses Substantiv „Heil“ ist jedoch nicht eine einfache Substantivierung und unter Umständen etymologisch mit dem Adjektiv „heil“ gar nicht verwandt. Das Adjektiv „heil“, mittelhochdeutsch „heil“, bedeutet ‚heil, ganz, gesund‘. Diesem am nächsten steht das altkirchenslawische „cělŭ“ und bedeutet ‚gesund, ganz, unversehrt‘.¹³

Das Adjektiv „profan“ bedeutet ‚weltlich, alltäglich‘. Entlehnt aus dem Lateinischen *profānus*, eigentlich ‚vor dem heiligen Bezirk liegend‘, *pro*, zu, lat. *Fānum* ‚ein heiliger, der Gottheit geweihter Ort‘.¹⁴

Die Deutung der Begriffe „das Heilige“ als „Ganzheitlichkeit, Ganzheit“ und „profan“ als den „Zutritt und Übergang zum heiligen Ort“, läge nun beim ‚Komponisten‘ Giacinto Scelsi nahe, zumal Scelsi „sich selbst nicht als Komponist (von *componere*=zusammenfügen) bezeichnen wollte. Seine Musik hebt sich gewissermaßen über das Artefaktische hinweg, sie erscheint weniger als etwas ‚Gemachtes‘, als vielmehr als etwas, das sich ereignet. Mitunter hat man als Hörer den Eindruck, sie entstehe gewissermaßen aus sich selbst heraus“.¹⁵

Scelsi ging „in Europa einen außereuropäischen Weg“¹⁶ und besonders die Überlieferungssituation schriftloser Musiktradierungen¹⁷ entsprachen ganz seiner Auffassung ein

10 Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits et commentés par Sharon Kanach*. Bd. 1, Actes Sud, 2006; Giacinto Scelsi, *L'homme du son*. Sharon Kanach, Hg., Bd. 2, o. A., Actes sud 2006, Giacinto Scelsi, *Il sogno 101*, (Hg.) Luciano Martinis und Alessandra Carlotta Pellegrini, Macerata 2010, Actes Sud, 2006. Das Archiv der Fondazione Isabella Scelsi steht seit Mai 2009 einer interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung.

11 Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, 125.

12 Ibid., 127. (Übers. d. d. Autorin).

13 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, beab. Elmar Seebold (Berlin, Boston, 2011), 404.

14 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der ...*, 724.

15 Robert Jungwirth, *Im Inneren der Klänge*, <http://www.klassikinfo.de/Kontinent-Scelsi.287.0.html>. Recherchiert 1. 11. 2013.

16 Stiebler, Ernstalbrecht, *Einsam zwischen den Welten*, MusikTexte (Köln, 1988), 25.

17 „Dieser kulturellen Tradition und Erinnerungsform entspricht ein zyklisches Zeitgefühl. Die Zeit wird nicht fortschreitend, sondern als ewige Wiederholung begriffen; in den Festen und Ritualen wird das Wiederkehrende betont. In den Schriftkulturen des Alphabets hingegen löst ein Denken in fortlaufender („linearer“) Zeit das zyklische Zeitdenken ab. Es entsteht das Bedürfnis, das alte Wissen durch neues Wissen zu ersetzen. Diesem Umstand verdankt das Abendland seinen Glauben an den ‚Fortschritt‘ und seine ‚Neu-Gier‘: die Überzeugung, dass das Neue immer besser ist als das Alte.“ Inge Stephan u. Christina von Braun, „Einleitung“, in *Genderstudien. Eine Einführung*, Hrsg., Christina von Braun u. Inge Stephan Stuttgart (Weimar (Metzler), 2000), 21.

kreatives Werk direkt und unmittelbar, also nicht über den Weg der Schrift, zu schaffen. Zu Scelsis Alltag und Lebensweise in seinem Haus in der Via di San Teodoro in Rom, gehörten tägliche Yogaübungen, Meditationen über mehrere Stunden als Vorbereitung für seine ‚Improvisationen‘¹⁸ auf seinen Ondiolen, (frühe elektronische Tasteninstrumente), Gitarre, Blasinstrumenten aus Indien u. Tibet, u. a. m., zum Tagesablauf. Er nahm diese Klänge auf Tonband auf, traf daraufhin die Entscheidung, welche Teile aus dem aufgezeichneten akustischen Material er für ein Werk vorsah und ließ diese anschließend von Profimusikern transkribieren¹⁹. Dass Scelsi der Zugang zum europäischen, akademischen (Konzert- und Aufführungs-)Betrieb der Avant-Garde im 20. Jahrhundert lange Zeit verwehrt war, steht mit dieser Art der Werkgenese außer Frage.

Trotzdem war Scelsi mit Komponisten und InterpretInnen wie der Japanerin und wichtigsten Interpretin von Scelsis Vokalwerken, Michiko Hirayama, mit John Cage, dem indische Sitar-Virtuosen Ravi Shankar um nur einige zu nennen, eng befreundet und stand mit ihnen in regem Austausch. Gemeinsam war diesen KünstlerInnenpersönlichkeiten, dass auch sie besonders von östlichen Philosophien und Weltanschauungen geprägt waren oder darin aufgewachsen und sozialisiert waren. Zentral bei allen ist, dass sich diese Inhalte bis in ihr künstlerisch-kreatives Schaffen konsequent fortsetzten. Die Asienrezeption der Komponisten Karlheinz Stockhausen und John Cage ist bekannt, „Stockhausens Japan-Aufenthalt 1966 und die daran anschließende Asien-Reise, John Cages Beschäftigung mit asiatischer Philosophie“²⁰ ist dokumentiert und belegt.²¹ Die Akzeptanz östlicher Philosophien und Weltanschauungen war in den USA jedoch wesentlich höher als in Europa und ihre Anfänge liegen bereits im 19. Jahrhundert²². Helga de La Motte-Haber zeigt am Beispiel der Entwicklung der Aleatorik, dass die neuen Kompositionskonzepte bei John Cage auch auf Grund neuer Bezugssysteme und Philosophien Asiens begründeten und entstanden sind:

Der Zufall hat für die amerikanische Musik eine andere Bedeutung. Er wurde von den steuernden Impulsen eines Individuums, die ihn eigentlich in sein Gegenteil verkehrten, befreit. Er wurde befreit von Psychologie. Als John Cage 1952 in der Music of Changes den Zufall zum ersten Mal spielen ließ, vertraute er auf etwas außerhalb seiner subjektiven Intention Liegendes, er überließ die Entscheidungen über Zusammenklänge, indem er das I Ging zu Rate zog, externen Techniken und versuchte nicht, den Zufall in freien Assoziationen aus seinem eigenen Inneren aufsteigen zu lassen. Das Vertrauen auf ein Prinzip, das der menschlichen Vernunft entzogen ist, basiert auf einer von den europäischen Vorstellungen verschiedenen amerikanischen Tradition, in der der Mensch als Teil des Universums Natur begriffen wurde. Diese Idee

18 Die Begriffe ‚Improvisation‘, ‚Komposition‘, ‚Komponist‘, sind in Verbindung mit Scelsi unter Anführungszeichen gesetzt, da sich bei ihm der Konnotationsraum erheblich erweitert.

19 Erst im Eigenverlag, ab den frühen siebziger Jahren verlegte der französische *Salabert Verlag* Scelsis Werke.

20 Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität* (Wien, 2002).

21 Ursula Baats, „Resonanz des weißen Unbewegten – Die Asienrezeption bei Giacinto Scelsi“, Vortrag im Symposium „*Giacinto Scelsi: Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess*“ von 21.–23.1. 2012 am Institut für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz.

22 Erstes Weltparlament der Religionen in Chicago/USA im September 1883. http://de.wikipedia.org/wiki/Weltparlament_der_Religionen. Recherchiert am 1. 11. 2013.

einer Verbundenheit mit einer umfassenderen Ganzheit wurde im 19. Jahrhundert von den amerikanischen Transzendentalisten entwickelt und ließ sich, wie der Einfluss östlicher Philosophien zeigt, (...) mit der Annahme einer All-Seele verbinden.²³

Dieses „Vertrauen auf etwas außerhalb seiner subjektiven Intention Liegendes“²⁴ bedeutete für die Arbeitsweise Scelsis, dass er sich, keinesfalls endsubjektivierend, bzw. „durch Tilgung jeglichen subjektiven Ausdrucks“²⁵ aus dem Klanggeschehen herausnahm, sondern nicht mehr mit dem ‚Denken‘ identifizierend, vom „Gedankenlärm“ in einer Meditationen auf sein ‚Improvisieren‘ vorbereitete und solcherart konzentriert und fokussiert am Instrument (Ondiola z. B.) den mikrotonalen Bewegungen des Klangs nachspürte. Eine Entsprechung für seine Klangvorstellung fand er beim amerikanischen Komponisten und Maler Dane Rudhyar²⁶, der konstatierte, „der innere Raum innerhalb des Tones selbst ist differenzierbar in vielerlei Arten, gemäß seiner zahlreichen Proportionen“²⁷.

Scelsi stellte mit seiner von östlichen Philosophien geprägten Klangvorstellung von der Einheit von Welt und Kosmos, einen existentiell-metaphorischen Zusammenhang zwischen den „Vibrationen des Klangs in Verbindung mit dem Göttlichen“²⁸ her, beides steht in ständiger gegenseitiger Resonanz, als wellenartige „Bewegung des Unbewegten“, jener „Chiffre Scelsis für die Dimension von Transzendenz“²⁹. In seinen Worten: „Le Son est le premier mouvement de l’Immobile“³⁰ (Der Klang ist die erste Bewegung des Unbewegten, Übers. d. d. Autorin). In seinem Essay „*Son et Musique*“ spricht Scelsi vom „le *Yoga du Son*“,³¹ (das Yoga des Klangs), denn „der Klang ist der Ursprung des Kosmos. Das Wort, die Sprache bringen das Universum hervor“³², Scelsi führt dazu aus, dass für ihn „der Großteil der ‚Inspirationen‘ [das ‚Einhauchen‘] immer im Kontakt mit dem Kosmos entsteht, nicht mehr, aber auch nicht weniger“³³. Denn „in Indien ist der Klang der Ursprung des Kosmos. Das Wort, die Sprache bringt das Universum hervor“. Besonders die menschliche Stimme war für Scelsi damit eine Trägerinnen des „wahren Klangs“ („son juste“ Übersetzung d. d. Autorin), der sich über die monodische mensch-

23 Helga de la Motte-Haber, „Musik als „innerweltliche Erlösung“. Zum Wandel des Transzendenzbegriffes in den letzten zweihundert Jahren“, in *Entgrenzungen in der Musik*, Hrsg., Otto Kolleritsch, Studien zur Wertungsforschung Bd. 18 (Wien, Graz, 1987), 47.

24 Helga de la Motte-Haber, *Musik als „innerweltliche Erlösung“*, 47.

25 Helga de la Motte-Haber, *Musik als „innerweltliche Erlösung“*, 47.

26 Der amerikanische Komponist, Maler und Philosoph Dane Rudhyar (1895-1985) war besonders von den hinduistischen Musiktraditionen, sowie dem Werk Rudolf Steiners beeinflusst. Rudhyars Schriften über den Klang waren für Giacinto Scelsi und sein Werk von großer Bedeutung.

27 Dane Rudhyar, „The Rebirth of Hindu Music“, [1928], 65, in Deniz Ertan, *Dane Rudhyar. His Music, Thought and Art* (Rochester, USA, 2009). Zit. nach: Gregory Reish, *The transformation of Giacinto Scelsis musical Style and Aesthetics, 1929-1959*. Dissertation, University of Georgia, 2001, 112.(Übersetzung d. d. Autorin).

Am Anfang der 1970 Jahre, werden die SpektralistInnen diese Klangvorstellungen Scelsis aufgreifen und nicht zuletzt durch ihn die ‚Musique Spectral‘ daraus entwickeln. (Tristan Murail war in Rom oftmals bei Scelsi und gründete darauf sein Ensemble *L’Itinéraire* in Paris). Zitiert nach: Thierry Alla, *Scelsi/Murail – ondes croisées*, in: *Giacinto Scelsi aujourd’hui*, Hrsg., Pierre-Albert Castanet, Paris, 2008, 323.

28 Scelsi, Giacinto, „*Son et musique*“, 129, (Übers. d. d. Autorin).

29 Ursula Baats, „Resonanz des weißen Unbewegten ...“.

30 Scelsi, Giacinto, „*Son et musique*“, in Scelsi, Giacinto, *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*, (o. A.) 2006, 128.

31 Scelsi, Giacinto, „*Son et musique*“, 129, (Übers. d. d. Autorin).

32 Ibid., 128. (Übers. d. d. Autorin).

33 Ibid., 135. (Übers. d. d. Autorin).

liche Stimme oder über ein einzelnes Instrument besser ausdrücken kann, als über das Orchester- oder symphonische Werk.“³⁴

Träger und „verbindendes Medium“ war folglich der Atem. Im Bewegungsgestus des Ein- und Ausatmens, jenem ‚spiro‘ erschließt sich damit auch eine direkte körperliche Dimension der *Klangempfindung* über die Sinneswahrnehmung mit dem Potential, dass „eine wertungsfreie Beziehung zum Klang“³⁵ wirksam wird, darin sich ein kreativer Raum öffnet und mit ihm ein Spannungszustand ‚erzeugt‘ werden kann, der diesen Raum, offenzuhalten vermag.

Die Konsequenzen die Scelsi für die Bedeutung musikalischer Parameter zieht, fasst er in seinen Essay „Sens de la musique“³⁶:

*„[I]n der Beschreibung der vier Grundelemente Rhythmus, Affektivität, Intellekt und Psyche, gleichbedeutend mit Rhythmus, Melodik, Harmonik und Formbau – (...) mehrfach der Begriff einer transzendierenden magischen Kraft wieder[kehrt], (...) ‚Ich würde sagen (...), dass der Mensch durch den Rhythmus am Leben des Weltalls teilnimmt, welches Schwingung des Grundimpulses ist, des Lebensdrangs, der Dauer. Durch die Gemütsregung erlebt er die Leidenschaft, die auf kosmische Weise durch ihn hindurchgeht, mit der Affektivität hängen seine Freuden und Leiden zusammen, (...). Durch sein Seelenleben tritt der Mensch aus der individuellen Zeit heraus und gelangt zur absoluten Zeit, zur Ewigkeit.“*³⁷

Der kreative Raum einer „nicht instrumentalisierte[n], sondern gelöste[n] Qualität von Freiheit“³⁸, jenseits eines Machtanspruchs, könnte auch Scelsis Verständnis von Spiritualität³⁹ näher bezeichnen und darüber hinaus jenes der Mystik, die für ihn eine übergeordnete Kategorie über die Religion darstellt, nach der Entsprechung zu „Klang und Musik“:

*“La musique a besoin du Son, il me semble l’avoir déjà dit, mais le Son peut exister sans la musique. La religion a besoin de la Mystique; mais la Mystique peut exister sans la Religion.”*⁴⁰

[„Die Musik braucht den Klang, mir scheint, das habe ich schon gesagt, aber der Klang kann ohne die Musik existieren. Die Religion braucht die Mystik, aber die Mystik kann ohne die Religion existieren.“ (Übers. d. d. Autorin)]

34 „In Indien ist der Klang der Ursprung des Kosmos. Das Wort, die Sprache bringt das Universum hervor“, so Scelsi in seinem Essay. Die menschliche Stimme oder ein einzelnes Instrument waren für Scelsi die Trägerinnen des „wahrhaftigen Klangs“ (Son „juste“) und weiter: „deshalb denke ich, dass die Monodie diese *Wahrhaftigkeit* des Klangs („justesse“) leichter vermitteln kann als ein Orchester- oder symphonisches Werk“. (Übers. d. d. Autorin). Giacinto Scelsi, „*Son et musique*“, 129.

35 Ulrike Sowodniok, *Stimmklang und Freiheit, Zur auditiven Wissenschaft des Körpers* (Transcript-Verlag Bielefeld, 20113), 167.

36 Giacinto Scelsi, *Sens de la musique*, in Scelsi, Giacinto, *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*, 87. Zit. nach: Hubert Stuppner, „Giacinto Scelsi, ein aristokratischer Einzelgänger“, in *Brennpunkt Nono. Programmheft der Salzburger Festspiele Zeifluss Festival ’93*, Hg., Josef Häusler, 32.

37 Hubert Stuppner, *Giacinto Scelsi, ein aristokratischer Einzelgänger*, 32.

38 Ulrike Sowodniok, *Stimmklang und Freiheit*, 201.

39 Eine eingehende Definition des Begriffs „Spiritualität“ findet sich bei Marcel Cobussen: *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music* (Hampshire, 2008), 44ff.

40 Giacinto Scelsi, [*Force Cosmique Du Son*], (eckige Klammer d. d. Herausgeberin Sharon Kanach) in: G. Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, 153.

Das ‚Denken in und über Musik‘, bedarf ebenso einer näheren Definition und Johannes Menke stellt diese seinen Analysen der beiden Werke *Konx-Om-Pax* bzw. *Tre canti sacri*, zum grundsätzlichen Verständnis von Rationalität bei Scelsi, voran:

„Nicht denken“ – heißt es im *Octologo*, jenem künstlerischen und weltanschaulichen *Credo Scelsis* und weiter „lass diejenigen denken / die es nötig haben / zu denken“⁴¹. Zunächst scheint es, als handle es sich hier um die snobistische Äußerung eines Aristokraten, die man entweder von sich weist oder aber nicht ernst nimmt. Es ist aber noch eine zweite Lesart denkbar: gemeint ist vielleicht nicht die Ablehnung von Denken im Sinne von Verstandestätigkeit überhaupt, sondern die Ablehnung einer bestimmten Art von Rationalität. Die erhellt sich beim achten Satz des *Octologo*: „Verringert nicht / den Sinn dessen / was ihr nicht versteht“. Genau das wäre einer ‚falschen‘ Rationalität anzulasten: dass sie den Sinn der Wirklichkeit verringert, weil sie nicht wahrhaben will, dass es Dinge gibt, die sich ihrem Zugriff entziehen. Scelsi wehrt sich also gegen eine Rationalität, die auf Machtexpansion aus ist, gegen eine Rationalität, die sich die gesamte Lebenswirklichkeit unterwerfen will, die, hierarchisch, bifurkativ und dichotomisch, den Anspruch erhebt, Welt erklären und beherrschen zu können.“⁴²

Von großer Aussagekraft ist hier, die „Selbstbeschränkung von Rationalität (...) als operative Funktion“⁴³, dem einher ginge damit auch ein bewusster Verzicht auf Macht und Kontrolle während des kreativen Prozesses zugunsten einer konzentrierten Perzeptionssituation um in das Innere des Klangs zu gelangen, aber auch um Inhalte, Codes und Kontexte abendländischer Musiktraditionen zu erweitern und ihnen am Beispiel des Werks Scelsis gänzlich neue Ebenen auch in der Rezeption als bisher noch unerhörte „Obertöne“ in der Musik zu erschließen.

Im Orchesterwerk mit christlich-abendländischen Bezügen *Konx-Om-Pax* für gemischten Chor, Orgel und Orchester, mit drei formalen Teilen: „Drei Aspekte des Klangs: als ‚erste Bewegung des Unbeweglichen‘, als kreative Kraft, als die Silbe Om, die die unpersönliche Wahrheit bedeutet“ (1969; UA, Venedig, 1970), „liegt der Gedanke nahe, die drei Stücke auf entscheidende Glaubensmysterien zu beziehen, die mit seiner [Jesus Christus] Person verknüpft sind.“⁴⁴ Scelsi verwendet darin zwar lateinische Texte⁴⁵, jedoch folgt er weder bei liturgischen Abläufen streng den textlichen Quellen. Die Schlüsse die Johannes Menke zieht sind dazu äußerst aufschlussreich, denn „[d]ieser konkrete Bezug zum spezifisch christlichen Verständnis kann nicht ausgeschlossen werden, er ist naheliegend, nicht zwingend“, dazu merkt Menke weiter an:

41 Zit. nach: Anderson, *Verhaltensnormen, Regeln und Räume*, 1999, 47 (Fußnote). Zitiert nach: Johannes Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi: Tre canti sacri und Konx-Om-Pax*, Sinefonia Bd. 1, Hofheim (2004): 13.

42 Menke, *Pax. Analyse bei ...*, 13.

43 Ibid..

44 Menke, *Pax. Analyse bei ...*, 33.

45 Aufzählung und Zuordnung bei Johannes Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, S. 33:

I. Angelus Domini nuntiavit Mariae, conceptit de spiritu sancto. Verkündigung/Geburt/Inkarnation. Gestus: Erzählung.

II. Requiem aeternam dona eis Domine. Tod/Fürbitte/Hoffnung auf ewige[s? sic!] Leben. Gestus: Bitte

III. Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus nonae voluntatis. Verherrlichung/Friede. Gestus: Lobpreis.

„Dies zeigt auch, wie behutsam Scelsi die Texte ausgewählt hat. Sie formulieren allgemeine Aussagen des Christentums, die weder konfessionell noch dogmatisch eindeutig fixiert sind, ohne dass eine solche Fixierung ausgeschlossen wäre. Scelsi nimmt auch hier die Position der Mitte ein, er fungiert als Vermittler zwischen liturgisch benutzten christlichen Glaubensinhalten und einer allgemein-menschlich verstandenen Religiosität. Die verwendeten Texte können auch im Sinn einer über das Christentum hinausweisenden Spiritualität interpretiert werden. Auch die Wahl der lateinischen Sprache (...), kann im Sinn einer übernational, überkonfessionellen und in gewisser Weise auch zeitübergreifende aufgefasst werden.“

Das Wort *Pax* erhält im letzten Teil besondere Bedeutung und Gehalt:

„[Scelsi] stellt das Wort PAX ins Zentrum des musikalischen Geschehens. In diesem Wort verdichtet sich der Satz zur Kernaussage. „PAX“ stellt indes einen Bezug zu Requiem“ des zweiten Stückes her. Friede den Toten (requiem) und Friede den Lebenden „pax“. Damit verdichtet sich der Text – wie im Messoffizium – zur abschließenden nachdrücklichen bitte um „pax“, in allem Bedeutungsreichtum dieses Wortes, wie es das deutsche Wort „Friede“ nur begrenzt hergibt. Die möglichen christlich-dogmatischen Konnotationen treten in den Hintergrund, wenn die finale Ausrichtung des Zyklus in „pax“ gipfelt. Aus den kollektiven Bildern der christlichen Tradition tritt das letzte gleichsam nach außen. Auch die Musik scheint in einer einmaligen Geste über sich selbst hinausweisen zu wollen.“⁴⁶

Die Mehrdimensionalität des Werks bei der Wahrnehmung von Musik, Text und Klang, tritt nun durch Mystifizierung der „eigenen“ abendländischen Traditionen zu Tage, „handelt [es] sich jedoch nicht um bekenntnishafte geistliche Musik. Scelsi arbeitet mit christlichen Konnotationen, vermeidet jedoch sowohl Bekenntnis als auch Ablehnung. Sein Thema ist die Andeutung von kollektiven Bildern oder Archetypen im Sinne C. G. Jungs“⁴⁷. Das Werk öffnet den Raum und „die möglichen christlich-dogmatischen Konnotationen treten in den Hintergrund, wenn die finale Ausrichtung des Zyklus in „pax“ gipfelt. Aus den kollektiven Bildern der christlichen Tradition tritt das letzte gleichsam nach außen. Auch die Musik scheint in einer einmaligen Geste über sich selbst hinausweisen zu wollen.“⁴⁸

Christian Utz kommt in seinen Studien zur Wahrnehmung formaler Prozesse in den Werken *„Aintsi“* (1974) für Klavier mit Verzerrer bzw. dem 5. Streichquartett (1984/85), dem ersten Satz von *Konx-Om-Pax* (1968), (...) oder *Elohim* (1965/1967?)⁴⁹, durch die „teils ‚vektoriell‘ ausgerichtet[e]n Bogenform“⁵⁰ besonders unter Einbeziehung des originären Tonbandmaterials, welches Johannes Menke für seine Analysen (2004) noch nicht zur Verfügung stand, zu den einzelnen Werken, zum Ergebnis, dass „der rituelle Charakter, der sich in der Bogenform andeutet, aber dort meist von direktionalen Prozessen überlagert wird, (...) sich hier noch elementarer und nachhaltiger [manifestiert].“⁵¹

⁴⁶ Menke, *Pax. Analyse bei ...*, 35.

⁴⁷ *Ibid.*, 34.

⁴⁸ *Ibid.*, 35.

⁴⁹ Christian Utz, „Scelsi hören. Zur Interaktion zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Giacinto Scelsis“, Vortrag beim Symposium „Giacinto Scelsi: Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess“ von 21.–23.1. 2012 am Institut für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Ritualhafte Formen, insistierenden Klänge, die auch innerhalb ihrer Binnenstruktur, den einzelnen Ton, in mikrotonalen Bewegungen umkreisen, lassen schließlich beim Hören lineare und nicht-lineare Zeitwahrnehmung ineinanderfließen.

Scelsi perzeptuiert nun,

„den Klang im Einzelton als einen unendlich kleinen Partikel einer zeitlosen, unendlichen, wellenartigen Energie und aus diesem Grund einer grenzenlosen Welt des Klangs. Er versteht die Klangfarbe, Dynamic, mikrotonale Ausbreitung einer einzelnen Note in seinem reifen Werk als ‚Aktivierung‘: zeitlich, gebundene Projektionen einer nicht-zeitlich, unbegrenzten klangliche Realität. Denn die wahre Natur künstlerischen Tuns ist bestimmt von spirituellen und metaphysischen Dimensionen, Scelsis Konzeption des Künstlers und des kreativen Prozesses hatte sich in diesen Jahren radikal transformiert. Mehr als nur ein Handwerker zu sein, erscheint der Künstler als jemand, der auch mit mystischer Kraft gesegnet war; dazu imstande eine übergeordnete Realität zu entdecken und diese Erfahrungen über die Kunst auszudrücken.“⁵²

Scelsi spricht hier die Funktion des Künstlers/der Künstlerin an, die sich jenseits von Machtanspruch und Kontrolle für den kreativen Prozess, zu öffnen vermögen.⁵³ Ob nun Luigi Nono jener „inneren, geheimen Welt“ in seinem Streichquartett *„Fragmente – Stille. An Diotima“* des Jahres 1980 auf der Spur war, ob eine Björk unserer Tage von den geheimen, inneren Räumen, den „hidden places“ singt, oder ob in Beat Furrers Oper *Nuun* die Göttin fähig war, die Zeit anzuhalten, genau dort an diesen Brüchen und Zeitbrüchen - ist dieser Raum offen.

Fazit

Besonders in seiner zweiten Schaffensphase ist Scelsi hyperrealen Klangräumen auf der Spur, indem er nicht einzelne Töne aneinandergereihte, wie dies das Diktum der europäisch-westlichen Musiktradition war, sondern den Klangkosmos eines Tones und seinem mikrotonalen Klangspektrum erforschte. Scelsi folgte dem Klang meditativ während seines ‚Improvisierens‘, indem er selbst als ‚Medium‘ fungierte und sich dieser Bewegung des Klangs öffnete. Auf seinem Weg zum künstlerisch-schöpferischen Ausdruck konnte er sich damit jenseits einer Trennung von ‚Heilig und Profan‘ in ihrem ursprünglichen Wortsinn befunden haben, gemäß dem griechischen ‚mystēs‘ im Sinne von ‚einer, der die Augen schließt‘ und nach geheimnisvoller Einswerdung‘ (ml. *m stica unio*)⁵⁴ sucht. Scelsi konnte damit jener Ontologie der sich entwickelnden Energien auf der langen Strecke zwischen zwei Halbtönen auf der Spur gewesen sein, wo allein der innere Klang selbst zum Mysterium wird.

52 Gregory Reish, *The transformation of Giacinto Scelsis musical Style and Aesthetics, 1929–1959* (Dissertation, University of Georgia, 2001), 76. (Übers. d. d. Autorin)

53 Für den amerikanische Jazzbassist Charlie Haden (* 6. August 1937 in Shenandoah, Iowa) zum Beispiel ist Improvisation ohne Spiritualität undenkbar: „Wenn ich spiele, denke ich an das Holz meines Instruments. Ich möchte, dass das Holz klingt. Ich möchte wie ein Regenwald klingen“. *Gehört*, 01 Magazin, Dezember 2013, 41.

54 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der ...*, 644.

POVZETEK

Giacinto Scelsi, italijanski skladatelj in aristokrat, je bil izjema v zgodovini glasbe 20. stoletja. Bil je obstranec, odsoten z odrov in koncertnih dvoran akademskih krogov. Pripadal je tesno povezani kozmopolitski subkulturi, ki mu je omogočala globalno delovanje. Približevanje vzhodni filozofiji in glasbeni tradiciji je postalo, po globoki psihični in telesni krizi v zgodnjih petdesetih letih, njegova osrednja ustvarjalna strategija. Kozmos posameznega tona s svojim spektrom alikvotnih tonov je postal središče njegovih improvizacij. Potovanje v duhovno dimenzijo ga je privedlo do preoblikovanja globine glasbe, ki jo je – ob višini in dolžini – poimenoval tretja dimenzija zvoka. Glasbene preobrazbe in dinamika cikličnih procesov, eksperimentiranje s časovnimi plastmi je odražalo drugačne in diferencirane načine ravnanja z glasbeno obliko in zgradbo zvoka. Scelsiju sta mikrotonalnost in oscilatorski zvok dajala možnost uresničitve zvočne predstave: "Glasba ne more obstajati brez zvoka, zvok lahko obstaja brez glasbe, zato je zvok pomembnejši od glasbe." Med improviziranjem je Scelsi sledil gibajočemu se zvoku in ga razumel kot "gibanje nepremičnega",

svojo šifro zvoka. Njegovo zanimanje za analizo sanj in Jungovo novo interpretacijo človekove duševnosti s pomočjo "raziskovanja psihoanalitične narekovanosti sanj, mitskih motivov in okultnih pojavov, ga je (Junga) vodilo 'kolektivnemu nezavednemu, doktrini o arhetipskem in procesu individualizacije'. A primer Freud proti Jungu kaže tudi stalen konflikt znotraj zahodne, evropske kulture 20. stoletja, v kateri obstajajo močne sile nadzora in partikularizma, skepticizma in protiskepticizma, dve polji, ki bi jih lahko približno opisali kot 'racionalno-izobrazbeno-znanstveno' in 'iracionalno-mistično-spekulativno'.⁵⁵ Njun konflikt je bil jasno prepoznaven tudi znotraj mikrokozmosa sodobne glasbe: na primeru recepcije Johna Cagea, *mutatis mutandis*, Scelsija." Scelsi je, ob odrekanju moči in nadzoru, poudarjanju pomena mističnega in ustvarjalni drži "medija", odprtega prostora za ustvarjalni tok, sledil ontologiji razvijajočih se energij, v kateri je misterij notranji zvok sam. Morda je bil tako sposoben združiti obe strani (morda umetno postavljenega) zidu med sakralnim in profanim v en, enovit prostor poduhovljene ustvarjalnosti.

Prevod naslova, izvlečka in povzetka Aleš Nagode.

55 Berno Odo Polzer, „Aktuelles aus der Vergangenheit. Zur vergessenen Musikkonzeption des Jani Christou“, in *Katalog Wien Modern 2003*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer (Saarbrücken: Pfau, 2003), 19–25. (Translation: E. R.)