

Geneviève Strosser

U: Zuerst möchte ich mich mit Ihnen über Scelsi unterhalten, den Komponisten, wenn man zu ihm als Komponisten bezeichnen will. Es ist ein wenig besonders in diesem Fall. Und über die Komposition, die sie spielen werden. Wissen sie, ob sich Scelsi dieser besonderen Methode, die ja bekannt ist ...

1.5

S: Dieser Methode zuerst zu improvisieren, seine Improvisationen aufzunehmen, und dann dieser Transskribierer – für dieses Stück genau weiß ich es nicht – ich weiß, als Manto 1967 geschrieben wurde, hing das mit diesem Moment zusammen, als Scelsi sich mit Zen beschäftigte, dem Yoga, diese ganze Periode, in der er den Klang erforschte, auf diese Weise die – aber bei diesem Stück, weiß ich es nicht genau, ob er es auf diese Weise beschrieben hatte.

2.2

U: Um diesen Leuten die Geschichte zu erzählen, die sie noch nicht kennen – wie hat Scelsi diese Stücke geschrieben?

2.4

S: Im Allgemeinen?

U: ja ..

M: Was genau...

U: Diese Geschichte mit dem Ondes Martenot

M: Mit der Ondioline ... die Ondioline hat er vor allem benutzt, weil es ein Instrument war, das erlaubte, Mikrointervalle zu machen, also Intervalle, die kleiner waren als die, die man mit dem Klavier im

allgemeinen machen kann. Und was die Improvisation betrifft, glaube ich nicht, dass ein falsches Problem ist, aber sagen wir, dass Scelsi improvisiert hat, und es transkribieren hat lassen. Er hat diese Methode nicht versteckt. Die nicht wirklich eine Methode war. Er hat die Ideen kommen lassen, aber ich glaube, dass er ein Komponist war, der sehr viel geschrieben hat, der aber auch von der Improvisation ausging. Auf jeden Fall vielleicht einer Idee, die etwas Spontanes gewesen sein könnte, die bei einer Improvisation entstand, auf einem Instrument, eine spontane Geste, die aus der Improvisation kam, die eine Idee wachsen ließ, die anschließend überarbeitet wurde, umgestaltet wurde, sei es, dass sie improvisiert, transkribiert und dann überarbeitet wurde, das ist in der Tat eine Methode, die sich nicht nur in der Musik von Scelsi – ich glaube, dass das ziemlich normal in der Musik ist – in dieser Beziehung zwischen Schrift und dem Spiel.

4.2

S: Ich denke, dass Scelsi in seinen Schriften selbst gesagt hat, Anfang der 50er Jahre, hatte er heftige physische und psychische Probleme und er erzählt von einem Stück, das er schrieb, und sein Arm war vollkommen verkrampft, er konnte nicht mehr schreiben, und deswegen glaube ich, war das für ihn eine Weise, viel taktiler – im Kontakt mit einem Instrument zu stehen, und das aufzunehmen, das entsprach ihm mehr, in dieser Zeit in dieser Weise zu improvisieren – und es einem Transkribisten zu geben – aber danach, was er von dieser Person bekam, war er sehr präzise – und sagte, ich will diese Dynamik, ich würde nicht sagen, dass er improvisierte, und dann ließ er alles geschehen und kümmerte sich nicht mehr – das war seine Methode Musik zu schreiben.

5.1

...

U: Sie haben noch nicht die Methode von Scelsi ...

Klang

S: Was ich sagen kann, dass er selbst von ~~von~~ gesprochen hat – noch vor der Musik. Er erzählte eine Geschichte, als er noch ein Kind war, hatte er eine Obsession eine einzige Note auf dem Klavier zu spielen, er fing mit einer einzigen Note an, er fing wirklich mit einer Note an, und suchte im Inneren dieser Note nach allem, was sie enthielt. Also Leute, die ihn besuchen kamen, sagte er, spiele mir 12 mal ein Do – 12 verschiedene Arten und Weisen – und wenn sie fragten, warum 12 mal – auf jeden Fall kamen sie nie auf 12 verschiedene Arten – er ging also wirklich von der Note aus – und um sie herum – ich weiß nicht, ob er wirklich so vorging, wenn er komponierte, aber der Ausgangspunkt war die Note.

7.9

U: Aber er hatte ein bestimmtes Instrument – und nahm dieses Instrument auf – diese Geschichte – die ich sie bitten würde zu erzählen.

8.0

M: Tatsächlich hatte er dieses Instrument, die Ondioline, das es ihm erlaubte, Microintervalle zu spielen, aber er hat auch eine ganze Menge am Klavier improvisiert. Und in der Tat hatte er Leute, die die Sachen für ihn notiert haben. Aber vor allem überarbeitete er die Niederschriften – und er setzte die Sachen nicht nur rhythmisch, und wenn man sich die Partituren anschaut, wird man bemerken, dass die Rhythmen sehr präzise notiert sind, und vor allem, was meines Erachtens viel bedeutender ist – in der Musik von Scelsi – sind die Dynamik und die Phrasierungen. D.h. die Artikulationen. Und er notierte viele Anmerkungen zur Phrasierung, die das Spiel anleiten. In den Stücken, die man als linear bezeichnen könnte, die rund um eine immer gleiche Note kreisen, was hier das Spiel anleitet, ist sehr viel die Phrasierung und die Artikulation, wo er festschreibt, welche Note gedrückt werden soll, und dann ein wenig vermindert – auf jeden Fall

ist das sehr präzise – im Verhältnis zum Rhythmus, und ich glaube, dass das von dieser letzten, finalen Arbeit herrührt, der Finalisierung seines Kompositionsprozesses. Und hier vor allem die Phrasierung und Artikulation.

9.4

U: Also war es nicht so, dass er einfach nur improvisierte, mit seiner Maschine – mit dieser Ondioline – und dann gab er seine Aufnahmen an jemand anderen – der das aufschrieb – und basta.

M: Das hätte nicht funktioniert.

U: Er hat die Transkriptionen bekommen und dann arbeitete er damit weiter.

9.9

M: Er hat auch mit Instrumentalisten gearbeitet, die bislang nicht Improvisation ausübten, und er hat ihnen Improvisationen entlockt, um andere Spielweisen von ihnen zu hören, jetzt andere Artikulationen, Klänge des Instruments. Der Klang war seine wesentliche Beschäftigung, auf jeden Fall.

10.3

U: Warum glauben Sie hat Scelsi diese Kompositionsweise gewählt.

M: Aus Gründen der Bequemlichkeit (Gewohnheit) – und vielleicht, das schließe ich aus seinen Äußerungen, seinen Gedanken – was man nicht tun sollte, aber vielleicht um eine Distanz herzustellen – eine Zeit des Innehaltens zwischen einer ersten Geste oder einer Idee – und der Arbeit der Notation (des Schreibens), die nachher kam.

11.1

U: Ich dachte, dass man auf diese Weise dem Klang selbst näher wäre, wenn man improvisiert und das Improvisierte später aufschreibt. Denn das Notieren allein lebt nur von der Vorstellung.

M: Aber es gibt auch sehr viele Partituren von Scelsi, sehr viel seiner Musik, die beim Lesen zeigt, dass das nicht improvisiert ist, dass es nicht möglich ist, das zu improvisieren, weil es Sachen sind, die viel zu strukturiert sind, und die man nicht einfach nur so improvisieren kann. Bach hat Fugen improvisiert und es gibt immer noch welche, die das machen. Aber es gibt Sachen, die wirklich der Schriftlichkeit eigen sind, wenn man diese Partituren sich anschaut. Wie Spiegelungen, Umkehrungen – sehr komplexe Sachen und dort sieht man sehr deutlich, dass es eine schriftliche Arbeit gegeben haben muss. Danach kann man spekulieren, um herauszufinden, wo hat er improvisiert, in welchem Stadium spielte die Improvisation hinein, ab welchem Punkt wurde sie arrangiert, in Abhängigkeit von der Schrift, das bleibt unauflösbar spekulativ. Wenn man wissen will, was Scelsi da gemacht hat.

12.4

U: Für Sie als Musikerin, macht das einen Unterschied, zu wissen, dass diese Musik auf diese Weise komponiert wurde – oder berührt sie das nicht und sie spielen eben das, was in der Partitur steht.

12.8

S: Ja, ich spiele das, was in der Partitur steht, aber es ist dennoch etwas Besonderes, weil ich auf einem Instrument spiele, das die Polyphonie erlaubt, Doppelklänge, die häufig verwendet werden, weil er zwei Noten nimmt, die nur einen Viertelton oder Halbton voneinander entfernt sind, also gibt es Schwebungen, die da auftauchen, diese Schwebungen sind nicht unbedingt notiert, das sind keine Sachen, die in der Partitur sind, das sind wirklich Resultanten. Also es gibt nach und nach etwas, das sich einstellt, das sehr eng mit

dem Hören verbunden ist, das hat mich immer wieder erstaunt, als ich an diesem Stück gearbeitet habe, wie man – man ist gezwungen, wirklich noch genauer hinzuhören, finde ich, was sich gerade abspielt, fast so wie bei den Leuten, die improvisieren, und wo es keine Partitur gibt. Es sind wirklich die Ohren, die da im Spiel sind, und es ist wahr, dass bei der Entwicklung des Stückes – wandert man von einer Note zur nächsten – und irgendwann kommt es dazu, dass man bei der nächsten Note gerade zum rechten Augenblick ankommt. Wenn man alle man alle Wege sich anschaut, die man bei der Arbeit mit der Partitur gegangen ist, kommt man am Ende bei einem Zustand an, in dem man wirklich ein Note hört, und sie drehen läßt, sie immer verschieden wiedererschafft, d.h. die Improvisation war die Basis, das heißt man kommt vielleicht auf keinen anderem Weg zu diesem Gefühl – also natürlich improvisiere ich nicht, wenn ich diese Stücke spiele, aber es ist vielleicht ein Zustand des genauen Hinhörens, auf das, was sich da ereignet, mit all den verschiedenen Spielweisen – und dann ist da noch der Umstand – das Instrument ist in Scordatura – d.h. normaler Weise ist die Viola in reinen Quinten gestimmt, also do sol re la – in dem ersten Stück hebt er die tiefen Saite Do – also re sol re la – d.h. also zwei re – und ein la und ein sol. Ein re und die Oktave des re. D.h. es gibt sehr sympathische Resonanzen – natürliche Resonanzen. Tatsächlich fügt er sehr viele Resonanzen hinzu, und das sind Sachen, wenn man sie bewußt macht – und dabei zuhört, hat man Harmonien, und wenn man nach diesen Sachen sucht, das ist wirklich das Hören, was soll ich sagen und danach – und dann – in den beiden letzten, ist es re la re la. Es gibt nur re und la. Eine Art der harmonischen Welt, die wirklich – jedenfalls wußte er genau, was er gemacht hat.

15.9

U: Was passiert mit der Zeit, wenn sie spielen – diese Stücke von Scelsi. Weil in der Sphäre der Improvisation, Leute, die Jazz spielen,

und so weiter, also der klassischen Improvisation, wenn man das so sagen kann, sagt man immer, dass man im Augenblick spielt, und jetzt und jetzt und jetzt. Wohingegen die klassische Musik – wenn man von einem Werk spricht, das ist die Balance, der Ausgleich, die Struktur, die Architektur, und so weiter – Scelsi ist da genau zwischen den beiden, oder?

16.7

S: Ja, aber ich denke in den anderen Stücken ist die Zeit sehr wichtig. Ich meine, die Musik ist natürlich eine Kunst der Zeit. Es gibt einen Anfang und ein Ende in der Zeit – alle notierte Musik, und die Zeit verstreicht – ich finde das sehr beeindruckend, weil es Passagen von Stücken gibt von Scelsi, Passagen, die scheinbar sehr lange zu dauern scheinen, aber tatsächlich in der Zeit sind es nur Sekunden, und das dauert gar nicht so lange. Aber Scelsi hat sehr präzise die Tempi notiert – aber tatsächlich die Arbeit an diesen Zeiten – er hatte seine Ideen von diesen Tempi – und sich seines Tempos bewußt zu machen. Nach und nach, die Sachen, die da am Anfang sind, wenn man von der Realisation spricht – es handelt sich um Stücke, die sehr schwierig sind, man arbeitet wirklich Stückchen für Stückchen – bis die Realisation in Bezug auf die Zeit wirklich seine Zeit wird.

18.1

M: Es ist klar, dass sich diese Stücke in der Zeit entfalten, egal, ob sie aus der Improvisation entstammen oder nicht. D.h. es gibt einen Moment in der Musik von Scelsi, da gibt es das gleiche Phänomen der Hypnose wie beim Klang, an die er auch in Bezug auf die Zeit dachte, wie auch durch den Klang. Und in seinen Werken, gibt es einen Moment, wo man wirklich in den Klang gezogen wird und die Zeit scheint aufgehoben zu sein. Wie bei allen Werken, die uns berühren, gibt es diesen Effekt der aufgehobenen Zeit. Und in Bezug auf die Improvisation, was sie schon vorher gesagt hat, mußte ich an Evan

Parker denken, den ich mit seinen Arbeiten sehr gut kenne, der schon eine Improvisation machte, die man nicht hätte schreiben können, er erreichte Möglichkeiten des Instrumentes und spielte mit einer Polyphonie, der man fast nicht folgen konnte. Es gibt so viele Ereignisse gleichzeitig – man hört es nicht mehr. Und plötzlich ist man vollkommen hypnotisiert von diesem Phänomen komplexer Klänge, die man nicht en detail analysieren kann, die uns überfallen, und die Zeit bleibt stehen – wird aufgehoben, wie die Wellen – und das ist sehr ähnlich wie es sich bei den Stücken von Scelsi verhält, oder den Orchesterstücken, wo es nur einen Klang gibt, einen globalen Klang, der voller Schichten ist, und der sich ein klein wenig bewegt.

19.9

S: Die Frage nach der Zeit – das ist für mich ist das die schwierigste Sache, in diesen Stücken. Zu finden – mich in Einklang zu bringen – am Ende mich selbst – mit seiner Zeit.

20.2

U: Was meinen sie mit: Sich mit seiner Zeit in Einklang zu bringen. Ist das eine private Zeit von Scelsi. Eine besondere Zeit.

20.4

S: Nein, das ist keine Musik, die diskursiv ist, man kann sehr sehr – nun ja - ich ertappe mich selbst, oft, wenn ich bei mir zu Hause daran arbeite, dass ich überhaupt nicht das Tempo habe. Genauso wie das Phänomen des Hörens, wie wir es gerade erwähnt haben, man beginnt mit einer Note, und zwar mit einem Vibrato, und fügt eine Note hinzu, die sehr ähnlich ist, also, man hört dieser Note zu, und tatsächlich ist man vollkommen dazu verpflichtet, dass es ein Tempo gab. Und ich glaube, das hängt vielleicht damit zusammen, dass man ein Loop über dieses Hören legt, und ich versuche zu vermeiden, gleichzeitig diesen Loop zu betrachten und zugleich versucht man sich von dieser Distanz

loszulösen, und trotzdem voranschreiten, das ist etwas, das ich sehr schwierig finde.

21.3

M: Das ist eine Musik, die für das Hören vielleicht für jemanden, der kein Musiker ist, aber auch für Musiker, die diese Musik nicht kennen, hat man den Eindruck, als handele es sich um eine Musik, die kein Tempo, die sehr linear ist, aber tatsächlich, wenn man sie spielen soll, wenn man sie erarbeitet, ist das Tempo sehr wesentlich. Das heißt man muss sehr aufpassen, das Tempo nicht zu verlieren. Ein Teil der Musik besteht darauf, das Tempo loszulassen, aber tatsächlich braucht man sie die ganze Zeit. Sie ist sehr wichtig. Gerade im Innern der Zeit die man die ganze Zeit einhalten muss, gibt es all diese Details der Phrasierung, der Artikulation, die der Musik diesen organischen Höreindruck verleihen. Glaube ich.

22.2

U: In etwa so wie im free jazz oder der free music, also dieser Musikart, die es nicht erlaubt, Rhythmen zu spielen, in dem Sinn es steady beat, d.h. diese freie Musik ähnelt ein wenig der Musik von Scelsi. Weil diese Musik oft auf der Suche nach einem klanglichen Zustand ist. Und stehen bleibt. Es gibt also eine sehr wichtigen Unterschied, was die Zeit anbelangt, wie sie gerade geschildert haben, dass Scelsi sehr präzise mit der Zeit gearbeitet hat, im Sinne der Folge von Tempi, im Unterschied zur improvisierten Musik, die oft immer das gleiche Tempo verwendet, meist sehr langsam übrigens.

23.4

M: Oft, aber nicht unbedingt ...

U: Vielen Dank – ich glaube das ist genug.

40.2

M: Man kann sagen, dass in diesen 3 pezzi pour saxophone soprano von Scelsi, man kann sich vorstellen, dass er ein wenig improvisiert hat, hier diesen Anfang. Man hört, dass es drei Noten gibt – und jede Note ist ein wenig betont, eine nach der anderen, am Anfang die erste Note – das zweite mal ist es die dritte Note – das dritte Mal ist es die zweite Note – die ein wenig akzentuiert ist. Und als würde er zögern, sucht er wenig zwischen den drei Noten – dann fügt er eine hinzu, eine Note – (spielt) und dann ergänzt er – eine fünfte Note – und das kreist immer um diese Noten. Und danach ist ein ganzes Spiel mit Artikulationen, wo er diese Note akzentuieren wird, dann diese andere – dann diese hier und nicht diese da – und die wird etwas lauter sein. Etc. Und das ist die Arbeit der schriftlichen Überarbeitung. Glaube ich – dass er die Improvisation überarbeitet hat – aber das bleibt ein wenig – diese Idee von der Improvisation, wo man sucht und wo man zögert. Eine andere Stelle in dem ersten Teil dieses Stückes – da ist es so, dass man im Prinzip ein wenig das Klavier spürt, weil er kreist um eine Serie von 5 Noten ... (spielt) die sind am Klavier nebeneinander, und man hat den Eindruck, als könne man das mit einer Hand am Klavier spielen, ohne die Hand über das Klavier zu bewegen. Und dann wurde das schriftlich überarbeitet (spielt)

Das ist diese zögerliche Sache, die auf der Suche ist – und dann gewisse Noten, die akzentuierter sind als die anderen (spielt) ...

Mit vielen Kontrasten.

3.5

3.9

(Musik)

Das ist der Anfang der ersten der Tre pezzi für Saxophon. Man kann sich also vorstellen, dass Scelsi diesen Anfang improvisiert hat. Er

beginnt mit drei Noten, eine Note betont, drei Noten, die drei mal wiederholt werden. Jedesmal ist eine Note punktiert, zuerst die erste, dann die dritte, und dann die zweite. Und dann sucht er ein wenig ... und fügt eine Note hinzu – dann – und noch eine – aber immer bleiben diese drei Noten erhalten, um den Charakter des ganzen Stückes zu bestimmen. Als Referenz. Aber man sieht, dass die Überarbeitung der Partitur auf dem Niveau der Phrasenbildung und der Dynamik sehr präzise sind – und verlangen, diese Note hier ein wenig zu akzentuieren – und dann diese da – und diese ein wenig schwächer, und dann wieder diese wirklich herausgehoben – und dann wieder vermindert, und das punktiert und das ein wenig weniger – sehr detailliert – und das ist, was das Stück anleitet. Weil man dem Text folgt – man kann das nicht improvisierend spielen – mit diesen Angaben zur Artikulation. Eine andere Stelle in diesem Stück – die könnte man auf dem Klavier suchen – da man eine ganze Folge von Noten hat, zuerst verstreut, dann gedrängter – es ist eine Folge von 5 Noten, ich denke, dass man das an einem Klavier spielen kann, ohne die Hand bewegen zu müssen, mit einem Finger auf jeder Note.
(Musik)

6.6

Das ist die Folge dieser 5 Noten – (Musik) – Man kann sich das wirklich am Klavier vorstellen. (Musik) – Immer mit dieser Arbeit an der Artikulation und der Dynamik – diese Note akzentuiert – und diese nicht – und so weiter.

Wohingegen im zweiten Stück, der Anfang und der Schluss sind spiegelsymmetrisch geschrieben – man könnte also denken, dass er den Anfang ein wenig improvisiert hat – und überarbeitet hat – mit vielen Details der Dynamik – aber wenn man den Anfang liest, genau hier – und ein wenig weiter ... dann stellt man fest, dass es sich um die gleiche Sache handelt wie das Ende, aber gespiegelt. Also in anderer Richtung. (Musik)

7.9

Und so weiter – jetzt spiele ich das Ende ... von dieser Stelle hier
...(Musik)

8.4

Ja, das ist genau die gleiche Musik, aber anders herum – also das kann
man nicht improvisieren, das ist tatsächlich ein schriftliches
Verfahren.

9.1