

Marianne Schuppe

DIE DOPPELTE STELLE

Singen und Sprechen in der Musik Giacinto Scelsis¹

Was ist eine Stimme? Obwohl sie oft als Instrument oder Organ bezeichnet wird, ist sie beides nicht. Nicht erfunden und nicht gebaut, ist sie etwas anderes als eine Funktion im Organismus. Als Einzige unter den Klangquellen kann die Stimme sprechen *und* singen und sie tut es ständig gleichzeitig. Sie kann sich klanglich fast bis zur Ununterscheidbarkeit einem Instrument nähern und sie kann Sprache in Worten und Sätzen artikulieren. Wir brauchen sie täglich, und dieselbe Stimme kann sich in großen Atembögen zu einem komplexen Gesang aufschwingen. Die Grundelemente ihrer Artikulation sind Laute, Vokale und Konsonanten, die, zu Wörtern zusammengesetzt, Sinn geben können, der umgekehrt, im Auseinandernehmen der Lautkombinationen und Phoneme, wieder aufgelöst werden kann. Diese Gleichzeitigkeit von Klang und Bedeutung macht die Eigenheit der Stimme aus.

Beim Erfinden von Liedern gleich welcher Art, Zeit und Kultur liegt zu-meist ein Text zugrunde. Im Lied wird er in eine melodisch und rhythmisch gestaltete Linie verwandelt. In der abendländischen Musikkultur liegen die Anfänge dieses Zusammenwirkens von Wort und Musik in der Gregorianik, deren Textquelle das Alte Testament ist.² Worte von besonderer Wichtigkeit werden in diesen Gesängen melismatisch ausgearbeitet und gedehnt. Diese zeitliche und klangliche Ausbreitung einzelner Worte hat zur Folge, dass ihre Verständlichkeit in der Komplexität der gesungenen Linien verlorengehen kann. Sprache löst sich in Klang auf, gleichsam als verdampfe sie, als ginge sie in einen anderen Aggregatzustand über.

1 Dieser Text enthält Überlegungen zu meinem Konzertprogramm vom 8. Mai 2009 mit Musik aus dem *Codex las Huelgas* und von Giacinto Scelsi im L'Arc und in der Kirche in Romainmôtier.

2 Viele Klöster pflegen bis heute eigene Sammlungen gregorianischer Gesänge. Der Codex las Huelgas ist eine Handschrift, die nach dem spanischen Zisterzienser Kloster Las Huelgas in Burgos, wo sie entstand, benannt ist.

Eine andere Entstehungsgeschichte hat die Musik Giacinto Scelsi.³ Scelsi, der aus adligen Verhältnissen kam, hatte sich nach einem begonnenen Studium der Dodekaphonie einem längeren Psychiatrieaufenthalt unterzogen. Nach eigenen Worten setzte der Heilungsprozess bei ihm erst ein, als er in der Psychiatrie begann, auf dem Klavier einzelne Töne beharrlich immer wieder anzuschlagen. Nach der Rückkehr in sein Haus in Rom spielte er stundenlange nächtliche Improvisationen, die er auf einem Tonbandgerät festhielt. Später beauftragte er den Komponisten Vieri Tosatti, nach den Vorlagen dieser Tonbandaufzeichnungen Transkriptionen in Notenschrift anzufertigen.⁴ Scelsi hatte auf dem Klavier mit diesen Improvisationen begonnen. Nach einer Weile wendete er sich einem damals neuen Instrument zu, einem elektrischen Tastenapparat, genannt Ondiola, der ihm ermöglichte, durch Verzerrungen einzelner Tonhöhen Mikrointervalle zu erzeugen. Durch Aufnahmen seines Ondiolaspiels, einige auch im Playback-Verfahren, entstanden viele Vorlagen für Scelsis mikrotonale Musik, so auch für die Vokalzyklen *Hô*, *Taiagarù*, *Canti del Capricorno* und andere.

Von diesen Vokalstücken, die ich Lieder nennen möchte, waren also zuerst die Melodien da. Melodien, die auch auf einem Blas- oder Streichinstrument gespielt werden konnten. Tatsächlich gibt es Überschneidungen, einige Melodien tauchen sowohl in Solostücken für Bläser als auch – textiert – in den Liedern der Vokalzyklen auf. Die Textierung dieser Melodien für eine Singstimme nahm Scelsi nachträglich vor, in Zusammenarbeit mit der Sängerin Michiko Hirayama. Es handelt sich bei diesen Texten nicht um Worte oder Sätze, sondern um klingende und geräuschhafte Laute und Silben aus keiner bekannten Sprache.

Als ich begann, die Vokalmusik Scelsis zu singen, merkte ich, dass ich die Komplexität der Figuren und Linien leichter durch rhythmisches Sprechen erfassen konnte. Die Entzifferung der rhythmischen und melodischen Struktur gelang erst durch Versprachlichung. Je genauer ich die Silbenfiguren variierte und in meine Sprache übersetzte, desto nahtloser konnte ich mir die komplexen Rhythmen und großen Tonsprünge aneignen. Mit Hilfe des Textes legte ich

3 Giacinto Scelsi wurde am 8.1.1905 in La Spezia geboren, er starb am 8.8.1988 in Rom. Alle Informationen zur Entstehung der Musik G. Scelsis stammen aus Gesprächen von mir mit Michiko Hirayama im Zeitraum 1988–2003. Michiko Hirayama hat fast alle Vokalwerke Scelsis in langjähriger Zusammenarbeit mit ihm uraufgeführt. Ausgewählte Buchpublikationen: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): Giacinto Scelsi, München 1983 (Musik-Konzepte 31); Klaus Angermann (Hg.): Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons. Symposium „Giacinto Scelsi“ Hamburg 1992, Hofheim 1993.

4 Weitere Informationen über die Mitarbeit Vieri Tosattis und anderer Komponisten sind zu finden in: Friedrich Jaeger: Der Dilettant und die Profis, in: Musik Texte 104 (2005).

mir eine Spur für die Musik. Damit befand ich mich wieder an der Stelle, an der auch die gregorianischen Gesänge entstanden sind. Dort ist zuerst der Text existent, der zur Melodie wird; in der Musik Scelsis ist zuerst die Melodie existent, die zum Text wird. Die Bewegung ist eine umgekehrte und zieht einen weiteren Unterschied nach sich: In der Musik Scelsis ist der Text, der keine semantische Botschaft vermitteln will, formbar wie ein Kleid, das dem Körper der Stimme angepasst wird.

Ein vergleichbarer Spielraum findet sich auch im Umgang mit den Tönen selbst. Obwohl die Partituren präzise notiert sind, erschließt sich diese Musik nicht allein aus der Partitur, sondern muss im Singen erst gefunden werden. Das gilt z. B. für die Stimmfarben oder die Amplitudenabstufungen und Geschwindigkeiten der Vibrati. Scelsi begann seine nächtlichen Improvisationen mit dem langen Repetieren eines einzelnen Tones. Jedes seiner Solo-Stücke besteht aus nur wenigen wiederkehrenden Zentraltönen und -intervallen. Er hatte eine Affinität zur indischen Musik. Anders als in der westlichen Musik, in der es darum geht, Tonhöhen möglichst genau zu intonieren, dienen Mikrointervalle in der indischen Musikkultur dem Umkreisen eines Tones. Für Scelsi war dies eine Bewegung in das Zentrum des Klanges. Durch die Bewegung des Umkreisens in kleinsten Tonschritten entsteht aber auch eine Plastizität, eine Körperlichkeit. Vor einigen Jahren hatte ich in Rom Gelegenheit, Originalaufnahmen von Scelsis Spiel auf der Ondiola zu hören. Die klangliche, fast körperlose Magerkeit dieses Instruments, das im Klang der Melodika ähnelt, überraschte mich. Diese Klanglichkeit gibt keine Hinweise auf die Übersetzung in den körperlichen Raum einer menschlichen Stimme.

Was ist der Körper der Stimme? Resonanz entsteht zunächst im Körper des Sängers, ebenso aber in dem Raum, in dem sich der Sänger befindet. Resonanz ist das Korrespondieren, das Aufeinander-Antworten schwingender Körper. Der gesungene Ton verlässt den Körper nicht, wenn er den Raum erfüllt, er hört nicht auf, zu ihm zu gehören. So kann es mir vorkommen, als befände ich mich beim Singen als Körper in einem größeren Körper, der wiederum Teil eines größeren Körpers ist und so fort. Ich bin drinnen *und* draußen, in mir *und* außer mir, innerhalb *und* außerhalb des Klanges. Ich singe einen Ton und ich höre ihn gleichzeitig.

Das Erstaunliche für mich ist die Sanglichkeit der Lieder Scelsis, die, nicht stimmspezifisch gedacht, aus instrumentalen Improvisationen hervorgingen. Fast möchte ich annehmen, der Ondiolaspieler habe bei seinem Spiel innerlich mitgesungen, so dass durch die Musik auch der Körper des Spielers spricht. Sie zu singen ist die Erfahrung einer Gleichzeitigkeit, einer Gleichzeitigkeit von Sprechen und Singen, von Innen und Außen und von der Stimme als einer doppelten Stelle: einer Stelle für Musik und einer Stelle für Sprache.