

Der Dialog zweier freier Geister: Pelzel meets Scelsi

Michael Pelzel: Sculture di suono in memoriam Giacinto Scelsi (2014) für großes Ensemble

von Frank Hilberg

Michael Pelzel – der 1978 in Rapperswil geborene Schweizer Komponist – hat wie alle anderen Komponisten des „Scelsi-revisited“-Projekts auch drei Tonbänder aus dem Nachlass von Giacinto Scelsi erhalten.¹ Mit der Bitte sich kompositorisch zu diesen zu verhalten und ein Stück für Ensemble dazu oder darüber oder damit zu schreiben.

Um die Antwort vorweg zu nehmen: Sie heißt „Nein“. Nein, Pelzels Stück wurde keine Adaption, Transkription, Transformation, Instrumentation, Interpretation oder eine sonstwie anders geartete Umsetzung einer Tonbandeinspielung von Scelsi mit instrumentalen Mitteln. Und die Frage, was es denn dann geworden ist bildet den Leitfaden der folgenden Überlegungen.

Anamnese

Zunächst die einfachen Sachverhalte: Pelzels Stück, im Zusammenhang des Projektes „Scelsi-revisited“ entstanden wurde bei den Wittener Tage für neue Kammermusik uraufgeführt, am 11. Mai 2014, gespielt vom Klangforum Wien unter Emilio Pomàrico.² Der Kompositionsauftrag ging vom WDR Köln und dem Klangforum Wien aus. Der Titel lautet „Sculture di suono in memoriam Giacinto Scelsi“ – er ist zur Deutung des Stückes leider nicht sehr ergiebig, wobei der Begriff „Sculture di suono“ (Klangskulptur) aufhorchen lässt. Nach der Uraufführung hat Pelzel die Partitur revidiert. Auch wurde das Stück seitdem wieder aufgeführt, unter anderem in einer veränderten Fassung im Zusammenhang eines Scelsi-Symposiums in Darmstadt, am 9. August 2014.³

Hier kurz die Disposition des Ensembles:

- * 3 Flöten, alle drei auch Altflöte, Flöte 1 auch Piccolo
 - * 1 Heckelphon, spielt auch Oboe und Orgelpfeife. Bei der UA war dies eine Englischhorn-Partie
 - * 2 Klarinetten, beide auch Bassklarinette
 - * 1 Saxophon (Alt-, Sopran- und Baritonsaxophon), spielt auch Orgelpfeife
 - * 2 Hörner
 - * 1 Trompete
 - * 2 Posaunen
- Alle Blechbläser spielen ebenfalls je eine Orgelpfeife, insgesamt sind es 7, sie werden am Ende des Stückes (ab Takt 211) eingesetzt. Die Orgelpfeifenspieler benötigen auch 7 Wassergläser, halb mit Wasser gefüllt, sie dienen dazu Glissandi zu spielen.[FN: in der Partitur sind nur jeweils 6 angegeben, da die Posaune 2 übersehen wurde.]
- * Streicher: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Celli, 2 Kontrabässe.
- es gibt auch eine „Orchesterfassung“, bei der die Streicher verstärkt sind: 6 Violinen, 6 Violen, 6 Celli, 4 Kontrabässe.

#Abb: Partitur_Seite_005.png

¹ Die Soundfiles trugen die Bezeichnung:

1: 232_re4.2 NMGS0232–451 Riv@19-RVRS_02.R 25.01–46.50 (im Folgenden „Scelsi #1“)

2: 011_li1 NMGS0011–247 Riv@19.L 16.51–21.36

3: 271_re2 NMGS0271–620 Riv@9,5-RVRS_01.R 19.22–22.49 (im Folgenden „Scelsi #3“).

² Die Aufnahme ist veröffentlicht als: CD-Dokumentationen der Wittener Tage für neue Kammermusik 2014, zu beziehen über das Kulturforum Witten kulturforum@stadt-witten.de

³ Auch diese Aufnahme der „Darmstädter Fassung“ ist unterdessen, 2015, veröffentlicht: Klangforum Wien unter Sylvain Cambreling, Wergo Edition Deutscher Musikrat, Michael Pelzel, WER 6415–2

elektronischer Klangwelten der ‚Ondiola‘-Improvisationen Scelsis. Homogene und ‚orgelartige‘ Klanglichkeit.“⁴

Mikrotonalität – Sechsteltöne

Michael Pelzel kombiniert „temperierte“ Töne mit mikrotonal abweichenden Tonhöhen, überwiegend Sechsteltöne, vereinzelt auch Vierteltöne. Pelzel schreibt zwar auch Achteltöne vor, allerdings nur für die Holzbläser T207–209 (T = Takt) und T217–221 – sie bleiben hier unberücksichtigt.

#Abb: Alterationen.png

† †
Vierteltonalterationen

‡ ‡ † † † †
Sechsteltonalterationen

Bei Sechsteltönen bilden sechs Töne in Stufen einen Ganzton, ein Sechsteltonintervallschritt ist 33 Cent groß, ein Vierteltonintervallschritt beträgt 50 Cent.⁵ Da sich eine Konvention zur Benennung von Mikrotonalterationen noch nicht gebildet hat, seien sie hier der Einfachheit halber durch den Stammtton und der Ergänzung „plus“ oder „minus“ benannt. Die sechs Stufen innerhalb der großen Sekunde g-a heißen also: g; g-plus; gis-minus; gis; gis-plus; a-minus. Bei den Vierteltönen beschränkt Pelzel die Akzidenzien auf nur zwei – die Alterationen sollen hier „plus-plus“ und „minus-minus“ genannt werden, zum Beispiel also: g-plusplus. a-minusminus.

Harmonik

Um einen Eindruck von Pelzels Harmonik zu gewinnen, hier zunächst ein Blick auf den Anfangsakkord.

#Abb: Anfangsakkord.png

⁴ Partitur S. 4, „Spielanweisungen“

⁵ 1 Cent ist das 100stel eines Halbtones oder das 1200stel einer Oktave. Die Distinktionsfähigkeit eines geschulten Ohres liegt bei etwa 3 Cent

The image displays a musical score for an initial chord structure, organized into three columns and six rows of staves. The notation is as follows:

- Column 1 (Woodwinds):** Six staves, all in treble clef. The first staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The second staff has a key signature of two flats and a note on the second line. The third staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The fourth staff has a key signature of two flats and a note on the second line. The fifth staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The sixth staff has a key signature of one flat and a note on the second line.
- Column 2 (Brass):** Five staves, all in treble clef. The first staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The second staff has a key signature of two flats and a note on the second line. The third staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The fourth staff has a key signature of two flats and a note on the second line. The fifth staff has a key signature of one flat and a note on the second line.
- Column 3 (Strings):** Six staves. The first four staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The first staff has a key signature of one flat and a note on the second line, with a dynamic marking of *mf* and an octave marking of *15^{ma}*. The second staff has a key signature of two flats and a note on the second line, with an octave marking of *8^{va}*. The third staff has a key signature of one flat and a note on the second line, with an octave marking of *8^{va}*. The fourth staff has a key signature of two flats and a note on the second line. The fifth staff has a key signature of one flat and a note on the second line. The sixth staff has a key signature of one flat and a note on the second line.

Er besteht aus allen aufgelisteten Tönen gleichzeitig. Die erste Säule verzeichnet die Holzbläser, die zweite das Blech, dann hohe Streicher, schließlich tiefe Streicher. Heckelphon und Trompete pausieren, denn sie werden recht bald solistisch eingesetzt. Um mit dem Bass (ganz rechts) zu beginnen: Kontrabässe und Celli legen als Grundlage die Quinte as-es, herausgehoben durch mf während, der Rest des Akkordes im pp steht. Die hohen Streicher – dritte Säule – geben die Oktavlagen hinzu, weiten die Tonhöhen aber mikrotonal durch a-plusplus, g-minus und d-plusplus – legen also einen Schleier über die reinen Töne, verbreitern sie zum mikrotonalen Cluster. Das Blech (zweite Säule) etabliert ebenfalls as-es mit den Alterationen d-plus und a-minus. Die Holzbläser bringen allesamt Alterationen von as-es (b und des als Derivate von as und es aufgefasst). Anhand der Notation schwer zu sehen und durch Worte noch mühsamer zu beschreiben ist die nahezu symmetrische Struktur des Clusters.

#Abb: Anfangsakkordstruktur.jpg

(in der Abbildung bedeuten: -m = -minus; -mm = minusminus; -p = -plus; -pp = -plusplus)

| | | |
|-------|------------|--|
| es-p | | |
| | es | |
| es-m | | |
| d-p | | |
| | d | |
| d-m | | |
| des-p | | |
| | des | |
| des-m | | |
| c-p | | |
| | c | |
| c-m | | |
| h-p | | |
| | h | |
| h-m | | |
| b-p | | |
| | b | |
| b-m | | |
| a-p | | |
| | a | |
| a-m | | |
| as-p | | |
| | as | |
| as-m | | |
| g-p | | |
| | g | |
| g-m | | |
| ges-p | | |
| | ges | |
| ges-m | | |
| f-p | | |
| | f | |
| f-m | | |
| e-p | | |
| | e | |
| e-m | | |
| es-p | | |
| | es | |

d-pp

a-pp

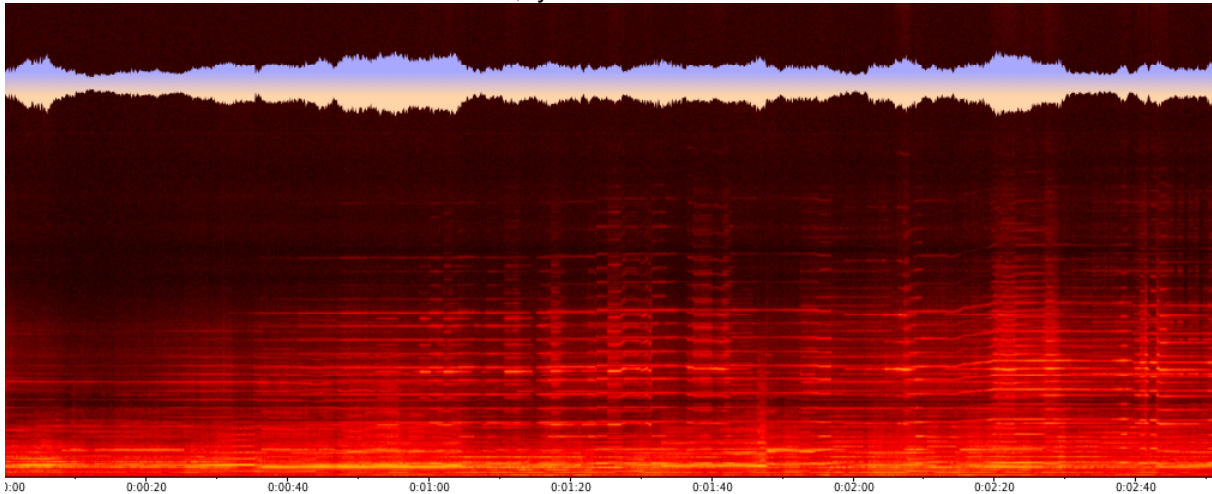
Aus der Perspektive der abstrakten Tonhöhen erweist sich die Struktur als zwei kammartige Sechsteltoncluster mit je fünf Tönen (gelb) – hängend unter es (rot), stehend auf as (rot) – in die jeweils noch ein Viertelton (blau) hineingequetscht ist. Eine schwebungsreiche Angelegenheit, wie man sich denken kann. Nicht unterschlagen werden soll das etwas exterritoriale ges-minus (grün), das, vielleicht eher symbolisch, etwa die arithmetische Mitte zwischen es und as bezeichnet. Man sollte sich von dem Schema nicht allzu sehr blenden lassen, es sagt etwas über die Struktur, aber nicht über die klingende Realität aus. Weder sind die Oktavlagen berücksichtigt, noch die dynamisch-instrumentalen Unterschiede, dass etwa ein satter Kontrabassstrich in tiefer Lage eine andere Präsenz hat, als das Quart-Flageolett einer Geige in hoher Lage. Von unweigerlichen Intonationstrübungen ganz abgesehen.

Introdution

Dieser Akkord bildet die Grundlage der „Introduzione di suono“ – 4 Takte, die 4–7 mal wiederholt werden sollen und den Anfangsakkord der „Sculture“ bilden. Die Introdution war in der Wittener Fassung noch nicht vorhanden.⁶ Sie hat die Funktion dem eigentlichen Klanggeschehen einen Einschwingvorgang vorzuschicken – einem Vorhang gleich, der langsam aufgezogen wird. Die Vortragsanweisung „Largo e misterioso ed irreal“ gibt die gemeinte Atmosphäre an, sie korreliert auf berückende Weise mit dem Beginn des Bandes „Scelsi #1“, wo gleichfalls (durch die Ondiola) ein Akkord (d+f+e3) exponiert wird, dem durch das Tonbandrauschen eine Aureole verliehen ist. Fast wirkt es, als habe Pelzel das Grundrauschen des Tonbands und die Betriebsgeräusche der Ondiola in seine Komposition hineingenommen. Der Eröffnungsakkord ist die Folie, auf der sich künftiges Geschehen ausrollen wird. Ein bereits zaghaft in sich bewegter Hintergrund, den Pelzel in einer Anweisung weitergehend charakterisiert, er schreibt: „In den Tuttiakkorden sollen sich alle Instrumente klangfarblich zu einem ‚orgelartigen‘ Klang ausgleichen.“⁷

Exposition / Thema

#Abb: Scelsi für Pelzel 1 bis 2.50 bis 10khz,dyn.tif



Zieht man die ersten zweieinhalb Minuten (das sind die ersten 23 Takte) von Pelzels Wittener-Fassung heran und vergleicht sie hörend mit dem Beginn von „Scelsi #1“, so wird die Strukturanalogie zwischen beiden Stücken evident: die Proportionen der Abschnitte und der Einsatzabstände, die Charakteristik der Motive und die Übergänge zwischen ihnen. Pelzels Exposition lässt eine Art Strukturzitat des Scelsi-Beginns auffassen. Beweisen lässt sich das nicht, denn das Sonagramm der Scelsi-Passage zeigt zwar zeitliche Ausdehnung, dynamischen Verlauf und den Verlauf der Binnenbewegung, lässt aber wenig Rückschlüsse auf die Klanggestaltung der Details zu.

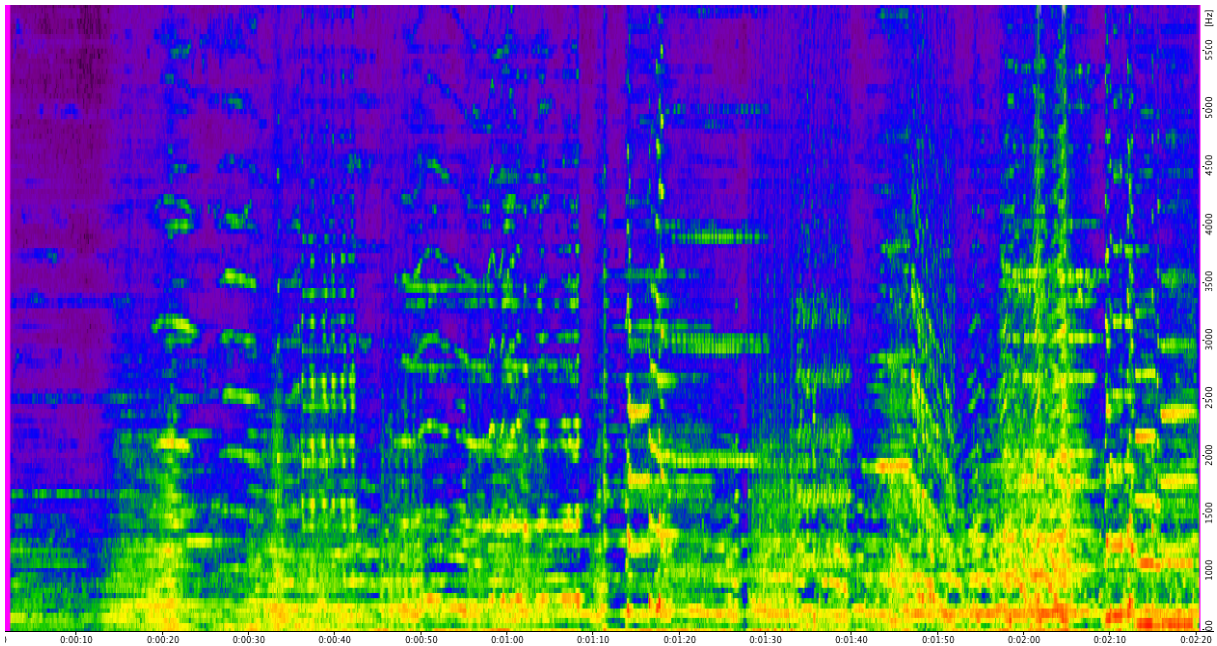
Zu dem hörenden Befund passt allerdings die Aussage Pelzels über sein kompositorisches Vorgehen: „Ich habe die Bänder sehr häufig gehört und Elemente aus der Scelsiklangwelt herausnotiert und herausdestilliert und das in meiner Art thematisch verarbeitet. [Da war] mir ein Thema gegeben und ich habe dann nach Satztechniken gesucht, nach Möglichkeiten, wie ich mit diesen Scelsielementen thematisch arbeiten kann.“⁸

#Abb: Pelzel 2.20 bis 6khz.tif

⁶ Die Takte der Introdution sind nicht gezählt, daher sind die Wittener und die Darmstädter Fassung taktgleich, letztere hat aber eine Seite Notentext mehr.

⁷ Partitur S. 5, Fußnote 1

⁸ Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber, 11. Mai 2014



Pelzel nähert sich der Klangwelt Scelsis, indem er dessen Spiel hörend sehr genau analysiert und den Tonbändern Ideen entnimmt, die er dann auf seine Weise ausbaut. Er verfährt dabei wie ein „umgekehrter Bildhauer“, der nicht durch Wegnahme freilegt, sondern „aus Mikrogestalten eine Skulptur entwickelt“.⁹

Er generiert aus wenigen Elementen, aus einem Material, das an sich banal ist, einfache Motive, die durch kontinuierliche Verarbeitung in beständig anderer Beleuchtung erscheinen.

Von den Bändern Scelsis stechen eine handvoll Elementarprinzipien ins Ohr, Elemente, die noch keine Motive sind, da ihnen eine charakteristische Ausprägung fehlt.

Die wesentlichen Prinzipien (die näheren Bestimmungen werden im Folgenden gegeben) sind:

- * dynamische Schweller
- * Glissando
- * Vibrato – Triller
- * Repetition – Tremolo

Dies sind die basalen Gestaltungsmittel Scelsis aus denen er seine Improvisationen und Klangskizzen entwickelt. Sie sind zugleich die Ebenen, die der Spieldisposition seines Instrumentes, der Ondiola, entsprechen, die sich während des Spielens (stufenlos) regeln und in (eingeschränkter) Unabhängigkeit voneinander gestalten lassen.

Es wird sich im Folgenden zeigen, dass auch Michael Pelzel bei der Formung seiner Motive diese Elementarebenen ausdifferenziert und in mannigfaltigen Überlagerungen kombiniert. Die Exposition seines Stückes ist insofern instruktiv, als viele bestimmende Merkmale vorgestellt werden und schon beim ersten Hören fällt eine Reihe an Merkmalen und Motiven auf, die im Verlauf des Stückes wiederkehren oder auf typische Weise verarbeitet sind.

Motive

Schon der Eröffnungsakkord – der sich ja über viele Takte (abhängig von der Zahl der Wiederholungen) im Tonhöhenbestand unverändert ausbreitete – war durch eine mehrfache Schichtung von Crescendo-Decrescendo-Vorgängen in permanente Bewegung versetzt. Zum ersten Ereignis einer Tonhöhenveränderung wird ein Glissando von vc1.¹⁰

#Abb: T002 Gliss vc1+2.png

Glissando 0:10–0:14 T02 vc

⁹ Michael Pelzel im Gespräch mit Frank Hilberg, 2. August 2014

¹⁰ im folgenden werden die Abkürzungen verwendet: asax = Altsaxophon; cb = Kontrabass; cl = Klarinette; ehn = Englischhorn; fl = Flöte; hn = Horn; ob = Oboe; pos = Posaune; tr = Trompete; va = Viola; vc = Violoncello; vn = Violine; nachgestellte Ziffern bezeichnen die Partie.

Es handelt sich um ein Sechsteltonglissando über drei Viertel, das in erster Linie durch eine Schwebungsverdichtung auffällt. Pelzel hat diese Stelle kommentiert: „Diese Glissandi: dass ein Liegeklang zum Vibrieren gebracht wird indem ein zweiter [glissandiert] – zum Beginn des Stückes eine Sexte in den beiden Celli; in dem einen Cello liegt sie und im zweiten wird sie parallel glissandiert. Das beginnt dann immer mehr zu schweben. Soetwas macht Scelsi oft. Dieser Effekt – das habe ich bei den Proben bemerkt – ist durch Instrumente sehr schwer nachzumachen. Dieser ganz plane, extreme homogen dynamische Klang von einem elektronischen Instrument (der Ondiola) ist da besser geeignet. Es kommt dann noch in den Kontrabässen, an den Rändern, überall.“¹¹ Eine Variante, die als Gestalt hörend prägnant wird, besteht in dem langsamen Glissando der Viola in T07–08, das in wechselnden Richtungen verläuft. Es dürfte fast überflüssig sein anzumerken, dass Glissandi in vielerlei Hinsichten differenzierbar sind und sich mit einer Vielzahl an Parametern kombinieren lassen, vornehmlich natürlich mit dem der Dynamik.

Schweller.

Schweller 0:14–0:22 T02–03 str/blä

#Abb: T002 Schweller va.png

Dieses Glissando ist eingebettet in eine weitere Schichtung von Schwellern (die ja schon den Eröffnungsakkord belebt hatten). Durch deren verschobene Überlagerung entsteht ein changierendes Feld, das den Akkord weiter in Bewegung bringt.

Seufzer lang 0:27–0:31 T04–05 va

#Abb: T005 Schweller va2 1S.png

Eine weitere Intensivierung erfährt der Schweller, wenn er kleinräumig und in regelmäßigem, dichten Rhythmus erfolgt – er nimmt dann das Gepräge eines „Seufzers“ an. Traditionell sind Crescendo für Anschwellen und Decrescendo für Abschwollen seit langem in Gebrauch, die Schweller unterscheiden sich von der großräumigen Dynamikgestaltung durch wahrnehmbare Wechsel des An- und Abschwollen, besonders wenn sie auf einer liegenden Tonhöhe basieren. Sie lassen sich bis zu Impulsketten verdichten. Die Parameter von Schwellern sind: Grad der Intensitätsänderung; Amplitude des An- und Abschwollens; Länge; Frequenz (Wiederholungsrate); Tempo und Rhythmus.

Glissando.

Glissandi sind neben den Vibrati wohl das Hauptgestaltungsmittel von Giacinto Scelsi. Sie bestehen aus gleichmäßigem, geradlinigem Überstreichen eines Intervall- bzw. Tonhöhenbereichs. In Ambitus, Richtung, Geschwindigkeit sind sie variierbar.

Während das Vibrato – das ja ebenfalls eine kontinuierliche Tonhöhenauslenkung, wenn auch gewöhnlich auf kleinem Raum ist – regelmäßig zum Ausgangspunkt zurückkehrt, hat das Glissando meist eine mehr oder weniger geradlinige Richtung.

¹¹ Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber.

Gliss-Trill vc 0:37–0:41 T05–06 vc
 #Abb: T005 Vibr vc1.jpg

Das Cellomotiv in T05 zeigt anschaulich den Übergang von Glissando zu Vibrato – beide bilden eigentlich ein Kontinuum wobei das Glissando eher als Makro-, das Vibrato eher als Mikrophänomen wahrnehmbar werden. Zudem erwartet man vom Vibrato eine gewisse Regelmäßigkeit, auch wenn sich das Vibratotempo in breitem Raum variieren lässt, während Glissandi gewöhnlich in Richtung und Ausdehnung frei geführt werden. Das Motiv jedenfalls klingt wie ein Zeitlupen-Vibrato und hat durch seine gute Wahrnehmbarkeit zudem eine Familienähnlichkeit zu einem Triller: Zwar ist das Vibrato ein kontinuierlicher Übergang zwischen zwei Tonhöhen und der Triller ein distinkter Wechsel zwischen zwei Tönen, aber ab einer bestimmten Geschwindigkeit verwischt dieser Unterschied. Auch sind die Parameter der Gestaltung bei beiden Elementen ähnlich.

Vibr/Gliss langsam vc 0:55–1:05 T08–09
 #Abb: T012 vibr langs cb2 1S.png

Ein anderer Fall von Verwischung hat in T08–09 in Violoncelli und Kontrabässen statt (hier stellvertretend abgebildet: cb2): der Übergang zwischen Glissando und Vibrato. Üblicherweise sind Glissandi und Vibrati nur recht pauschalisiert notiert. Bei Glissandi durch Angabe von Anfangs- und Endnote (gegebenenfalls auch durch rhythmisch definierte Zwischenstufen oder Eckpunkten), meist verbunden durch eine kontinuierliche Linie; bei Vibrati meist noch pauschaler durch Verbalanweisungen oder zusammenfassende Symbole. Pelzel schreibt an dieser Stelle den diastematisch-rhythmischen Verlauf recht genau aus, um das Ensemble der vier Instrumente prägnant zusammen zu fassen.

whoawhoa 1:33–1:40 T13–14 vn+va
 #Abb: T013 whoawhoa vn2 1S.png

Japser ja-ja-ja 1:47–1:52 T15–16 vn+va
 #Abb: T015–16 Japser ja-ja-ja vn1.png

Beide Formen der Abwärtsglissandi sind außerordentlich prägnant hörbar (auch wenn sie im Gesamtnotentext nicht unbedingt auffallen); die zweite Seufzerkette ist noch eindringlicher als die erste wahrnehmbar, da sie quasi aus Mikroclustern (hier im Sechsteltonabstand abwärtsgeführte kleine Sekunden) bestehen. Ihre Prägnanz prädestiniert sie zum Motiv, das im weiteren Verlauf des Stücks (T077, T174) vernehmlich wird – selbst wenn es anders instrumentiert ist und in einem komplexeren Kontext steht.

#Abb: T021 Gliss Kanon fl,cl.png

The image displays six staves of musical notation for woodwind instruments. Each staff is labeled on the left: A. Fl. 1, A. Fl. 2, A. Fl. 3, Kl. 1, Kl. 2, and Alt-Sax. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music consists of a series of notes with slurs and dynamic markings. The dynamics are *ppp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The first three staves (A. Fl.) have dynamics of *ppp*, *mf*, and *ppp*. The next two staves (Kl.) have dynamics of *ppp*, *mf*, and *ppp*. The final staff (Alt-Sax.) has dynamics of *ppp*, *p*, and *ppp*.

Glissandi sind nicht allein für Motive (also als Vordergrundgeschehen wahrnehmbare Ereignisse) sondern auch für Hintergrundtexturen nutzbar. Hier ein Beispiel, wie Pelzel eine solche Textur aus Glissandi webt: die sechs Stimmen greifen zu einem Doppelkanongebilde ineinander – ein Muster mit der Zentralquinte as-es als Referenzpunkt und ohne Anfang und Ende. Der Kanon bildet sich sukzessive aus dem Eröffnungsakkord heraus. Die Aufspaltung der Stimmen aus dem Uniritmico ist bereits in Takt 4 vollzogen, die Koppelung der Stimmen (fl1+cl2, fl2+cl1, fl3+asax) schon in Takt 5 erreicht. Die Fokussierung auf die Zentraltöne es bzw. as ist in Takt 11 etabliert. Ab da wird der Kanon durch Verkürzung der Einsatzabstände und Verkleinerung der Notenwerte bis zum abgebildeten Motiv in Takt 22 beschleunigt. In Takt 23 bricht der Kanon ab und wird durch andere Konfigurationen der Holzbläser ersetzt.

Vibrato – Triller.

Ein für Scelsis Musik insgesamt und auch für Michael Pelzels Stück zentrales Gestaltungsmerkmal sind die Vibrati in ihrer Fülle und Artenreichtum.

„Die Vibrati, das hat mich sehr fasziniert; das ist ein Effekt, der oft vorkommt in Scelsis Bändern [...], mit verschiedenen Tonhöhen, verschiedenen Vibrati, verschiedene Auslenkungen, Tempi der Vibrati usw. Das war ein Thema, das erst im Kleinen, in Streicherblöcken, kleinen Clustern erscheint bis dann das ganze Ensemble zu vibrieren, zu schwingen beginnt.“¹²

#Abb: T004 Vibrato vn1.png

Das Vibrato bei Streichern besteht aus einer raschen Wiederholung von Tonhöhen Schwankungen – im Unterschied zum Tremolo, das eine rasche Intensitätsschwankung bezeichnet. Vibrati lassen sich in einer Vielzahl an Varianten komponieren und notieren. Sie reichen von der Angabe über die Art des Vibratos und ein allgemeines Symbol bis zu differenzierteren Angaben, etwa über die Vibratodichte und deren Wechsel.

Trillerambitus vc 0:55–1:05 T08–09 vc

#Abb: T008 Trillerambitus vc1 kurz.png

Durch Variation des Ambitus, also dem Grad der Auslenkung, lassen sich Übergänge zwischen Vibrato und Triller (die beide oft mit dem selben Notationssymbol gekennzeichnet werden) erzeugen. Zwar vollzieht sich ein Vibrato aus kontinuierlichen Tonhöhenübergängen, während Triller aus distinkten Tonhöhenwechselln besteht, aber abhängig von Geschwindigkeit und Dichte können sie als Übergänge gestaltet werden.

Repetition – Tremolo.

Abschließend für die Übersicht der Gestaltungsmittel von Scelsi und Pelzel sind noch die Repetitionen und ihre Sonderform „Tremolo“ zu behandeln. Repetitionen sind als Mittel um einen Klang rhythmisch-energetisch auszuladen und ihm Richtungskraft zu verleihen in vielfältiger Gestalt eingesetzt. Sie kommen in verschiedenen Größenordnungen vor, auf der ganzen Skala zwischen ununterscheidbar schnellen Impulsfolgen bis hin zu makroskopischen Ereignissen, die auf der großformalen Ebene liegen.

Da auf die besondere Verwendung des Tremolos bei Scelsi und bei Pelzel noch zurückzukommen sein wird, wenn die Gestaltung des Formabschnitt „Choral“ ansteht, hier nur zwei Beispiele: zum einen die Standardform des Streichtertremolos, zum anderen eine sich beschleunigende Repetitionskette die sich zum Tremolo verdichtet.

Trem vc 0:31–0:36 T05 vc

#Abb: T005 Trem vc.jpg

Rep agogik vn 1:19–1:30 T11–12 vn

#Abb: T011 Rep agogik vn.png

rep vn 1:59–2:08 T17 vn

¹² Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber.

sehr statisch (quasi morsend), in rilievo e quasi legato

VI. 1

pp *p*

Ruf

In Takt 10 erscheint ein Motiv, das strukturelle Bedeutung erlangt. Es ist dem Englischhorn (in der Darmstädter Fassung: Heckelphon) zugeordnet und soll „Ruf“ genannt werden – ohne das damit weitergehende pastorale Assoziationen intendiert sind – zumal es ergänzenden Widerhall „quasi echo“ begleitender Instrumente (meist Trompete und Hörner) erfährt. Pelzel bezeichnet es in seinem Einführungstext als „ornamentales Einsprengsel“ und gerade durch diese ornamentale Bewegung sticht es aus dem Klanggeschehen hervor.

ruf 1:14–1:18 T10–11 ehn+tr

#Abb: T010 HP Ruf.png

volubile e secco, in rilievo e leggiero

Heckl.

f sfz mf sub. *f* *mf sub.*

Trp. (C)

straight mute

dolce e pochissimo vibrato, poco in rilievo

p (etwas leiser als Heckelphon) *pp*

ruf 2:09–2:16 T19 ehn+hn1+tr

#Abb: T019 HP Ruf.png

in rilievo e leggiero

Heckl.

f mf sub. *f mf sub.* *f*

Hn. 1

offen

poco marcato

pp (etwas leiser als Heckelphon, quasi echo)

poco vibrato

Trp. (C)

straight mute

poco marcato

pp (etwas leiser als Heckelphon, quasi echo)

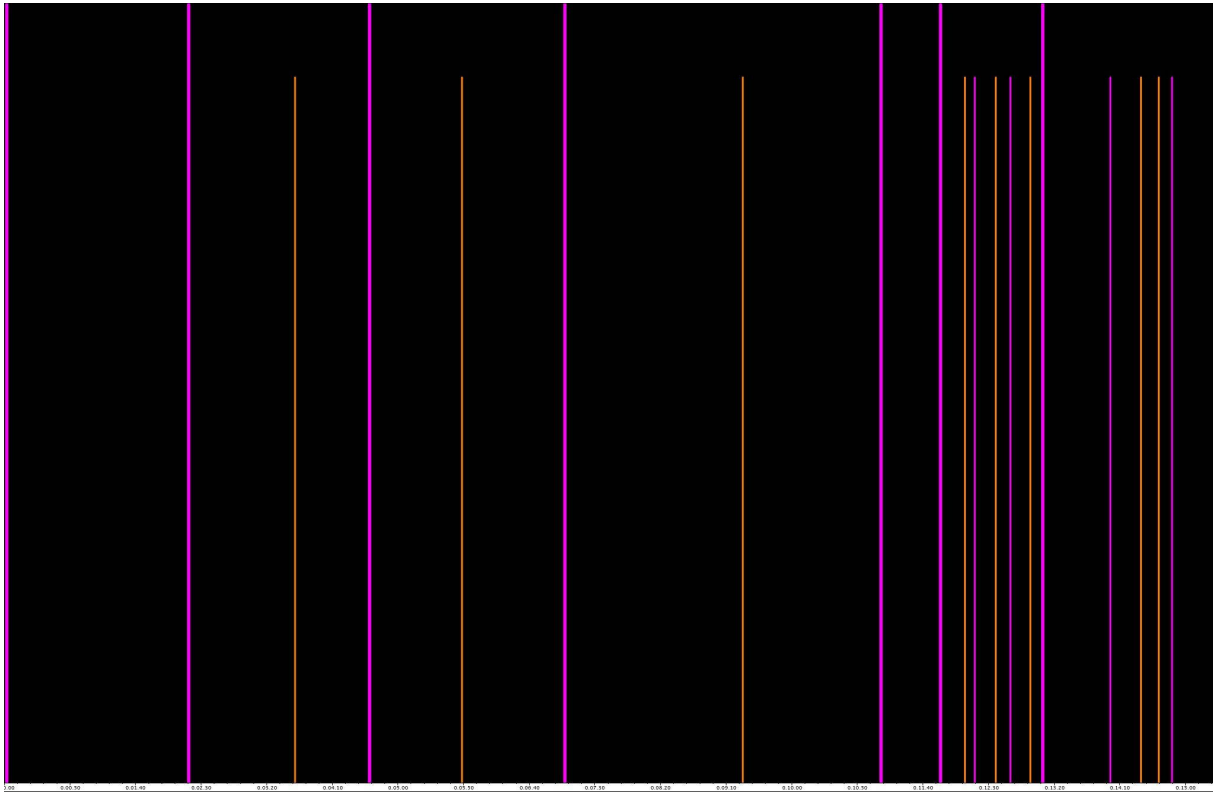
poco vibrato

Auf dem von Pelzel hauptsächlich benutzten Tonband „Scelsi #1“ findet sich bei 02:40 eine Figur mit einer vagen morphologischen Ähnlichkeit zu dem „Ruf“. Vor allem aber sticht sie aus dem ansonsten ornamentfreien Kontext heraus – ganz analog hat Pelzel sein Ornament eingeführt. Das erste Auftreten des Rufes in der Mitte der Exposition (T010) ist durch seine Eigenart exzeptionell und damit eine Art Höhepunkt. Das zweite Auftreten (T019–21) steht auf der Nahtstelle zwischen Exposition und Variation I (zu den Abschnitten gleich mehr). Ein gehäuftes Auftreten (5mal zwischen Takt 57 und 67) lassen es das zentrale Thema in Variation II sein. In Variation III tritt das Motiv 4 mal auf (T102–116) und damit verschwindet es aus dem Geschehen.¹³

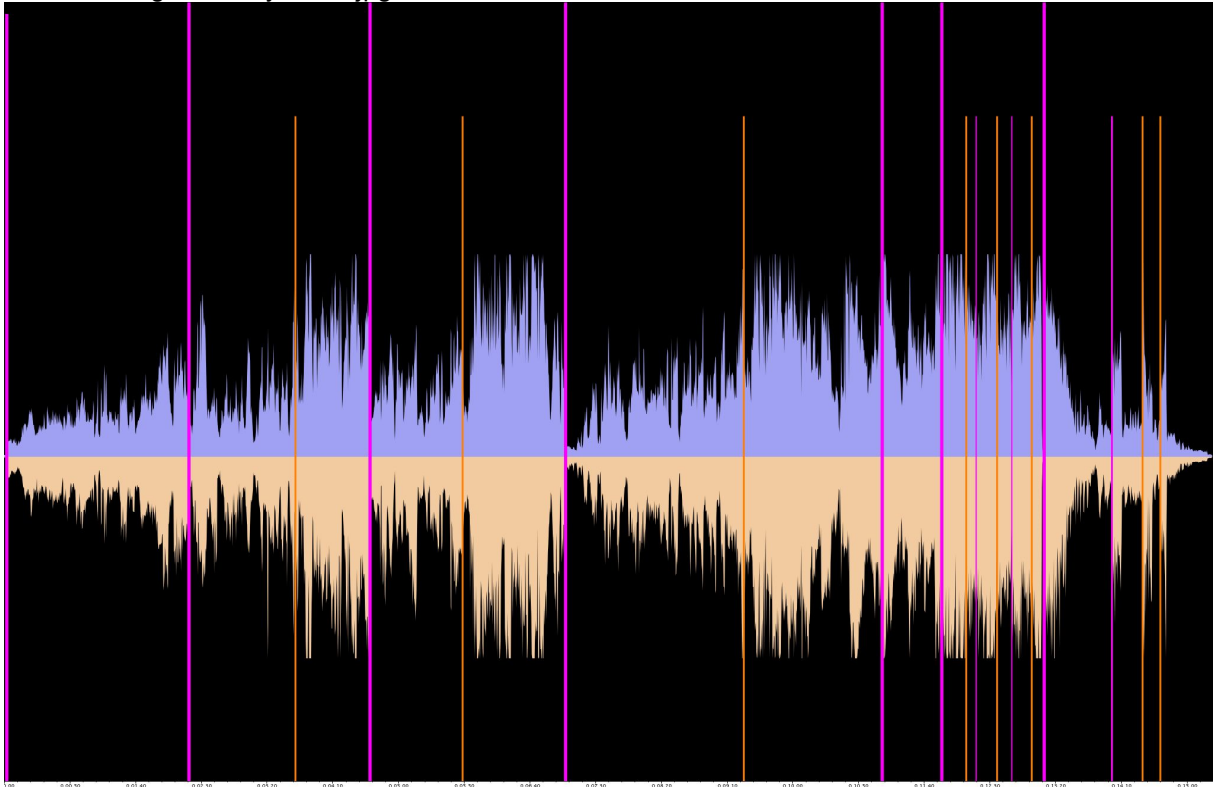
Großform

#Abb: Form gesamt Linien.jpg

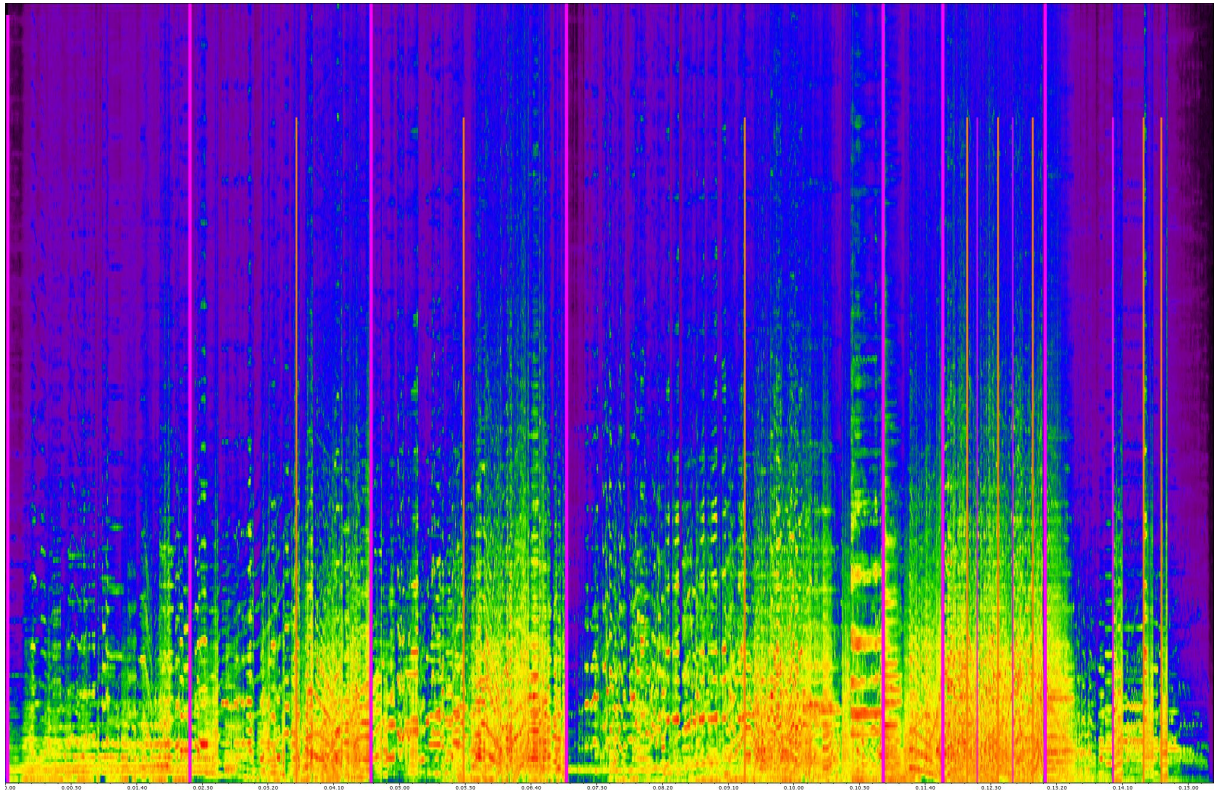
¹³ Der „Ruf“ tritt auf in Takt: 010, 019, 021, 057–059, 060–061, 062, 065, 067, 102–103, 108–109, 111, 116.



#Abb: Form gesamt Dynamik.jpg



#Abb: Form gesamt Spektrum.jpg



Nach dem Durchgang durch die Exposition und der Feststellung der Elemente und Motive ist es nun an der Zeit einen Blick auf die Großform (der Wittener Fassung) zu werfen. Sie ist recht regelmäßig gegliedert und enthält sieben Abschnitte von fast gleicher Länge – nur einer ist fast doppelt so lang (Variation III) und ein anderer knapp halb so lang (Variation IV) wie die anderen.

Die Partitur verzeichnet ausser dem „Introduzione di suono“ und „Sculture di suono“ keine weiteren Abschnittsbezeichnungen. Die Untergliederung in die Abschnitte ist ein Resultat aus den in der Partitur gegebenen Einschnitte, im wesentlichen Tempoangaben, Generalpausen und Dynamikkontrasten. Sie stimmten mit dem Sonagramm (also den Aufführungseignissen) überein und wurden von Pelzel bestätigt. Er sprach¹⁴ von „Variationen“ – diese Bezeichnung findet sich nicht in der Partitur – und von einem „Choral“, in der Partitur „Largo maestoso, quasi ‚chorale““ genannt. Fast jeder Abschnitt (außer Variation IV, die eher den Charakter einer Überleitung hat), besitzt noch eine Binnengliederung, deren Abschnitte stark zueinander kontrastieren. So sind die „Variationen“, in denen die Klangwelt Scelsis aufgegriffen wird, je durch ein „Vivo volubile“ (ital.: sprunghaft, wankelmütig) kontrastiert, in dem Pelzel auf seine Art mit den Elementen Scelsis verfährt.

Als Resultat ergibt sich folgende Struktur:
#Abb Großform 2 ergänzt.

Großform

| Abschnitt | Takte | Zeit (Witten) | Dauer |
|-------------------------|-----------|---------------|---------|
| „Introduzione di suono“ | [4 ungez] | | [01:30] |
| „Sculture di suono“ | | | |
| Thema | | | |
| Largo irreal | 00-20 | 00:00-02:16 | 02:16 |
| Var I. | 20-33 | 02:16-03:42 | 02:21 |
| Vivo volubile | 34-53 | 03:42-04:37 | |

¹⁴ Michael Pelzel in einem Telefonat mit Frank Hilberg am 6. August 2014 und danach öfter. Er sagte auch: „Die Variations-Idee stand von Anfang an fest“.

| | | | |
|-----------------------------|----------------|--------------------|-------|
| Var II. | 54-67 | 04:38-05:47 | 02:28 |
| Vivo volubile | 68-95 | 05:47-07:07 | |
| Var III. Andante misterioso | 96-126 | 07:07-09:23 | 04:01 |
| Vivo e volubile | 127-160 | 09:23-11:08 | |
| Var IV. [Rudiment] | 161-166 | 11:08-11:53 | 00:45 |
| Choral. Largo maestoso | 167-194 | 11:53-13:11 | 01:18 |
| 1. "orgelartig" | 167-173 | 11:53-12:12 | |
| [n-n-n] | 174-175 | 12:13-12:20 | |
| 2. "orgelartig" | 176-181 | 12:21-12:35 | |
| pochissimo acc | 182-185 | 12:36-12:47 | |
| 3. poco più lento | 186-194 | 12:47-13:02 | |
| pochissimo acc | 195-196 | 13:02-13:11 | |
| Coda | 197-226 | 13:12-15:19 | 02:05 |
| 1. Più vivo | 197-209 | 13:12-14:03 | |
| 2. [fff-Blöcke] | 210-218 | 14:03-14:44 | |
| 3. [Orgelpfeifen] | 219-226 | 14:44-15:19 | |

Variationen I-IV

Da es nicht Thema dieser Untersuchung ist Pelzels „Sculpture di suono“ in allen Feinheiten und Verästelungen zu folgen, sondern es mehr darum geht, die Schnitt- und Restmengen zu Scelsi darzustellen, ist der folgende Durchgang durch die Variationen ein geraffter.

Die konstituierenden Motive der Exposition waren noch von einer Art, die aus der Scelsi-Welt hätte stammen können – die Elemente wohl gemerkt, denn schon die Projektion des Materials auf die Instrumente des Ensembles wäre bei Scelsi so nicht denkbar und auch nicht die thematische Arbeit, das Durchreichen der Motive durch die Instrumente und die stetige Verknüpfung der Motive untereinander.

Nach der Introduction, zu Beginn von „Variation I“ starten die Streicher aus einer mittleren Region (a1) und treffen symmetrisch auseinander – der Klangraum wird aus der Mitte in die Extreme verlagert. Dieser Vorgang endet mit einem „Vivo volubile“ (T34), jenen Formteilen (die es in den Variationen I-III gibt) in denen Pelzel seinen eigenen Stilideen nachgeht. Die bei Scelsi stets kleinräumigen Intervalle werden bei Pelzel proportional gedehnt, so dass etwa eine 6tel-6tel-3tel-Tonfolge zu einer Halbton-Halbton-Ganzton-Folge vergrößert wird.

Andere Elemente werden neu etabliert, z.B. Skalengänge¹⁵ oder Arpeggien der Streicher über alle vier Saiten.¹⁶ Auffällig ist eine wiederkehrende „Fanfare“ der Blechbläser¹⁷ mit zunehmend ausgeprägteren „Fundamentalton“-sprüngen, wie sie für den „Choral“ konstitutiv werden.

Insgesamt bestimmend für die „Vivo e volubile“-Teile sind die 5stimmigen Akkorde der Blechbläser, die nach wechselnden Symmetrien aufgebaut sind und die Skalen, die aus Intervallschritten generiert und nach arithmetischen Gesichtspunkten unterteilt sind – sie bilden quasi gestauchte Tonleitern auf Mikroebene.

Sind die Variationen I–III durchgeführte Teile, die die angesprochenen Motive und Elemente thematisch nach einem erkennbaren Formplan verarbeiten, so ist die Variation IV eigentlich nur das Fragment einer Variation und hat eher die Funktion einer Überleitung zu dem anschließenden „Choral“.

Choral

Der Choral „Largo maestoso, quasi ‚chorale““ (T167-194) besteht, wenn man so will, aus drei „Strophen“ und drei „Zwischenspielen“. Die Strophen sind durch ein Uniritmico gekennzeichnet, d.h.

¹⁵ Variation I: T36; Variation II: T84; Variation III: T150

¹⁶ Variation I: T37–38; Variation II: T77–78, T82–84; Variation III: T135–136, 139; Choral: T196

¹⁷ Variation I: T39; Variation II: T83, T90; Variation III: T132, 139; Choral: T167ff.

alle Instrumente wechseln ihre Töne oder Intervalle im selben Rhythmus und bilden dadurch Akkordsäulen.

#Abb: T169 Choral.png

The image shows a musical score for three instruments: Fl. 3 (Flute 3), Kl. 1 (Clarinet 1), and Kb. 2 (Contrabass 2). The score is in 2/4 time and features a 9/16 time signature change. Fl. 3 plays a melodic line with a triplet. Kl. 1 plays a tremolo pattern with triplets. Kb. 2 plays a bass line with a triplet. Dynamics include ff and fff.

Drei Schichten lassen sich in dem Uniritmico ausmachen:

* Fundamentaltöne (im Beispiel: Kontrabass 2) – sie bestimmen ihrer Funktion gemäß die tiefe Lage, sie gehören zum chromatischen Total (haben also keine mikrotonalen Komponenten) und folgen oft in großen Sprüngen aufeinander. Die Abfolge der Basstöne suggeriert eine Folge tonaler Zentren, es bilden sich aber keine heraus.¹⁸

* Tremoloschicht (im Beispiel: Klarinette 1) – hier haben die Töne durch Repetitionen eine Binnenunterteilung in wechselnden, teils kleineren, teils größeren Verhältnissen; es ist zudem auch der Übergang von Repetition zu Tremolo erkennbar. Dadurch geraten die Akkorde ins vibrieren, schwingen, zittern, wodurch sie aus dem Gesamtgeschehen herausgehoben sind. Auch alle tremolierten Töne gehören zur chromatischen Skala.

* spektrale Komponenten (im Beispiel: Flöte 3) – besonders den hohen Lagen sind viertel- und sechsteltönige Alterationen „spektrale Komponenten“ zugeordnet.

Die Harmonik basiert, nach Pelzel, aus „polyspektralen Akkorden“, das sind tonale/modale Fortschreitungen (die in der mittleren Lage durch übermäßige Intervalle modifiziert sind) angereichert mit spektralen Komponenten (der Addition von Obertönen der höheren Lagen). Die Akkordverbindungen hat Pelzel nach dem Ohr vorgenommen, er folgt also nicht einer vorgeordneten Idee, die Anordnung erfolgt also nach Gutdünken und Pelzel spricht folgerichtig von „Phantasietonalität“.

#Abb: Sonagramm Choral

¹⁸ *Fundamentaltöne:

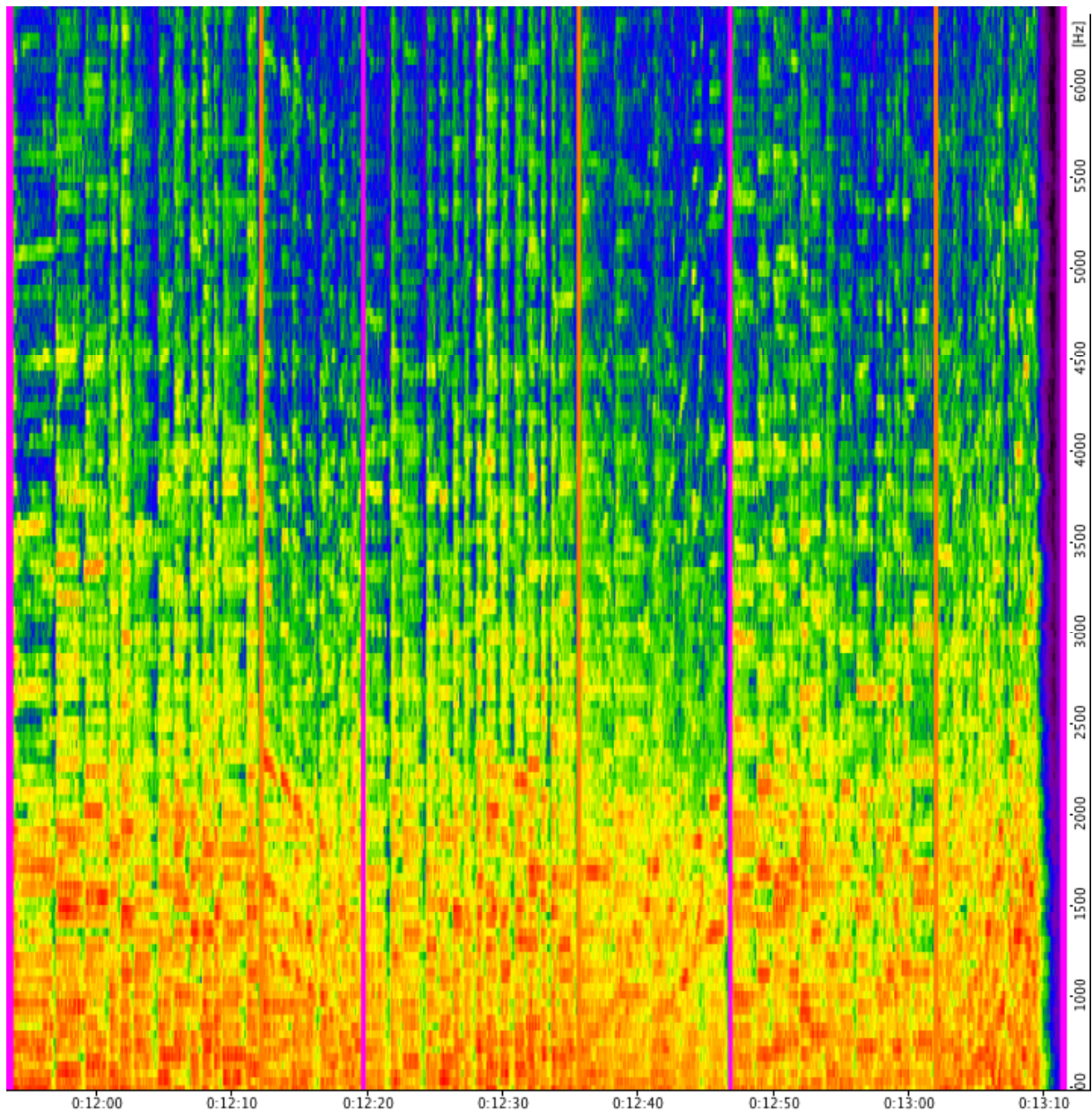
- 1. Strophe (13 Akkorde): C-f-cis-g-c-E-B-d-H-es-As-D-As
 - 2. Strophe (15 Akkorde): Fis-D-Gis-H-F-c-G-F-Cis-H-G-dis-d-A-Fis
 - 3. Strophe (14 Akkorde): B-E-F-Fis-A-G-Des-H1-F-H1-Cis-A-Cis-Fis

*Koppelung der Instrumente in der 1. Strophe:

Tremolo: cl1+2, va1+2, vc1, cb1

Grundrhythmus: fl1-3,ob,asax, blechbläser, vn1+2, vc2, cb2

Fundamentaltöne: vc1+2, cb1+2, pos2 (außer 1ste Note)



Die Verbindung zu Scelsi in diesem Abschnitt besteht in den Elementen des Tremolo. Tremolo als Spieltechnik der Streicher ist gewöhnlich die schnelle Repetition eines Tones ohne Rücksicht auf den Takt. Doch gibt es den Effekt auch bei Orgeln – und es ist eines der Klangcharakteristika der Ondiola, des Instrumentes, das Scelsi verwendete.

„Auf dem dritten Band das ich bekommen habe [„Scelsi #3“] ist es wirklich so: man hört einen elektronischen tutti-Klang. Man kann es sich ein bisschen vorstellen wie einen orgelartigen Klang im Mezzoforte, der aber als Ganzes vibriert. Es gibt bei Orgeln die sogenannten Tremulanten – das ist eine Spielhilfe aus der Barockzeit – die man einfach hinzuzieht und dann vibriert der Orgelklang, denn dann kommt unterschiedlich Wind herein. Wenn man einen statischen Klang hat wird er durch den Tremulant ganz [gleichmäßig bewegt]. Das ist ein Kolorationseffekt. Bei Scelsi ist es wie ein Generaltremulant, wo der ganze Klang vibriert. Ich mit dem ganzen Ensemble versucht, den Tuttiklang vibrieren zu lassen. Das ist etwas, was ich in verschiedenen Etappen, verschiedenen Stadien vom Mikroskopischen ins Große hinüber versucht habe zu entwickeln.“¹⁹

Die Choralhaftigkeit wird durch den Gleichgang der Stimmen, durch den quasi-Bassgang und durch die pseudo-Harmonik erzeugt. Durch die feste Koppelung der Instrumente in der Art von Registern, durch den geforderten „möglichst homogenen Klang, ‚orgelartig‘“ (T167) und den Klangeffekt des Tremulanten unterstreicht das Ensemble als virtuelle Orgel noch den Choralkontext.

¹⁹ Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber.

In den Zwischenspielen/Überleitungen nach den „Strophen“ kommen Motive zum Zuge, die bereits aus der Exposition und den Variationen bekannt sind, darunter Arpeggien und die Seufzerketten.

Coda

Eingeleitet wird die Coda (197-226) im fff, das sukzessive bis zum ppp abgebaut wird, mit Glissando-Dehnung einer Halbton-Skala²⁰ der Geigen, unterlegt von Schwellern, deren Pulsationsraten sich bis zu einem Kulminationspunkt (T200) erhöhen. Akkorde aus Achteltönen der Holzbläser kommen ins Spiel (T207–209 und T217–221). Jäh schlagen markierte fff-Blöcke (T210-211) ein, die abreißen und einem zarten Spiel von flageolisierten Vierteltongängen (vn+cb) Platz geben, kombiniert mit „Flautanto“-Quinten (va+vc) und den ersten Einsätzen von Orgelpfeifen (T211). Nach einem weiteren fff-Schlag (T215) erklingen dann die Orgelpfeifen-Glissandi, die unter Zuhilfenahme von Wassergläsern erzeugt werden (T217). Ein letzter fff-Akkord (T219) leitet schließlich das Verwehen des Stückes ein, insgesamt „eine Coda, die einem allmählichen Fallen und Ausatmen gleicht, bei der die Musik über zwei Minuten hinweg ihren Odem aushaucht“.²¹

Fazit

Für Michael Pelzels „Sculpture di suono“ gilt, dass bis in die Großform hinein ein echtes Zwiegespräch mit Giacinto Scelsi vonstatten geht. Es ist die Begegnung zweier freier Geister. Sie spiegelt aber auch, was Pelzel an Scelsi bemerkt hat und was ihn an ihm beschäftigt. Pelzel ist fasziniert²² von den extremen Polen bei Scelsi, einerseits von den extrem feinen, mikroskopischen Tonhöhenverläufen, andererseits von dessen „roher Seite“, der Primitivität, Urkraft, Lebendigkeit. Pelzel empfand die Genese seines Stückes als ein Abenteuer, als Auseinandersetzung mit einem diametralen Gegenüber, er, der sich selbst als ungeduldigen Mensch bezeichnet, der sonst flirrend und hell schreibt, habe noch nie einen so langsamen, fließenden Satz geschrieben.

Das Schlusswort für diese Betrachtungen zu „Sculpture di suono“ soll dem Komponisten Pelzel gehören: „Ich habe nicht das Band instrumentiert. Ich habe die Bänder sehr häufig gehört und Elemente herausnotiert. Ich wollte in einen Dialog treten mit dem Komponisten Scelsi. Scelsi meets Pelzel würde man vielleicht auf Neudeutsch sagen. Und oft ist es eine statische, blockhafte Klangwelt dieser Ondiola-Improvisationen, die eigentlich nichts Entwickelndes hat im traditionellen Sinn. Und bei mir ist jetzt in ganz verschiedenen Werken das Thema Entwicklung sehr wichtig – einen Sog entwickeln zu können und wieder zu beruhigen. Tension – Relaxation. Das ist nicht unbedingt scelsitypisch – diesen Spagat habe ich gewagt in dem ich also eigentlich man könnte sagen: Elemente aus dem Scelsiklangwelt herausdestilliert habe und das thematisch verarbeitet habe – aber auf meine Weise dann.“²³

²⁰ Es mag etwas widersinnig scheinen, eine Halbtonskala als Glissando zu bezeichnen – obwohl Pianisten ja sogar Ganzton-Glissandi kennen – aber abhängig von Kontext und Geschwindigkeit können solche Skalen durchaus wie Glissandi wirken.

²¹ Björn Gottstein: „Verschlungene Pfade“, CD-Booklet Wergo Edition Deutscher Musikrat, Michael Pelzel, WER 6415–2, 2015, S. 10.

²² Im Gespräch mit Hilberg.

²³ Michael Pelzel im Gespräch mit Martina Seeber.