

Zum Geleit

vom MODERNE-Redakteur Stefan Drees

Er sei ein Komponist, dessen individuelles künstlerisches Profil »in seiner Klarheit und seiner Einzigartigkeit, in seiner Neuheit und seiner Vielgestaltigkeit nur wenig seinesgleichen« habe, der »ein Zurückgehen auf die Wurzeln zum Ausdruck« ebenso pflege wie eine »unerhörte Virtuosität« bei der Konzentration »auf das Leise«, beim Umgang mit dem »Geräuschhaften« sowie bei der Einbeziehung der Klangfarbe. Mit diesen Worten charakterisierte Peter Hagmann am 5. Februar 2006 anlässlich der Verleihung des ersten Salzburger Musikpreises in seiner Laudatio das Wesen von Salvatore Sciarrinos kompositorischer Arbeit und griff damit auf ein Vokabular zurück, das seit gut einem Vierteljahrhundert das Reden und Schreiben über den 1947 geborenen Italiener bestimmt. Dass auch Musikwissenschaftler mitunter dazu neigen, ihre Betrachtungen und Analysen an solch griffige Wendungen anzupassen, ohne den damit verbundenen Phänomenen weiter auf den Grund zu gehen, hat vor allem seit der Jahrtausendwende dazu geführt, dass sich der Diskurs zu Sciarrinos Musik im Kreis dreht – eine Entwicklung, die erst in jüngerer Zeit durch phänomenologische Untersuchungen zum Umgang mit dem Klang sowie durch den Zugriff auf die in der Paul Sacher Stiftung Basel befindlichen Skizzen zu vielen Werke Sciarrinos neue fruchtbare Impulse erhalten hat.

Das vorliegende Themenheft der »TONKUNST« trägt dem aktuellen Stand der Forschung Rechnung und versammelt Beiträge, die sich auf methodisch vielfältige Art den unterschiedlichsten Werken und Gattungen aus Sciarrinos Œuvre widmen. Den Auftakt bildet ein ausführliches Gespräch, das Sabine Ehrmann-Herfort im April



diesen Jahres in Rom mit dem Komponisten geführt hat, dabei zahlreiche Themen anscheinend, die auch in den nachfolgenden Aufsätzen eine Rolle spielen. Im Anschluss daran befasst sich Florian Henri Besthorn mit den Einflüssen Franco Evangelistis auf Sciarrino und fokussiert dabei unter anderem auf das frühe Schaffen, das bislang recht selten im Mittelpunkt von Untersuchungen stand. Es folgt eine Studie von Christian Utz, die am Beispiel kammermusikalischer Arbeiten der 1980er Jahre den Zusammenhängen zwischen morphologischen Kennzeichen und Formwahrnehmung nachspürt. Stefan Drees wiederum deutet zentrale Werke Sciarrinos als kompositorische Versuche einer (Re-)Konstruktion genau umschriebener kultureller Räume, die den Rezeptionsprozess aufgrund vielfältiger Konnotationen wesentlich beeinflussen können. Das von Sciarrinos zur Beschreibung unterschiedlicher musikalischer Phänomene eingeführte Repertoire an musikalischen Grundfiguren nutzt Tim Steinke, um anhand der beiden Monodramen *Infinito nero* (1997–1998) und *Lohengrin* (1982–1983, rev. 1984) Strategien des kompositorischen Zusammenhangs und der formalen Konzeption zu beleuchten. Danach richtet Wolfgang Rathert seinen Blick auf Sciarrinos Kompositionen für Soloklavier und diskutiert diese Werkgruppe im Kontext allgemeiner Entwicklungen der Klaviermusik. Im abschließenden Beitrag untersucht Gordon Kampe, mit welchen kompositorischen Mitteln Sciarrino in seiner Musik für solistisches Vokalensemble durch eine Skalierung der Vorgänge im Mundraum Einfluss auf die Gestaltung der Klangfarbe nimmt und sie als Parameter des Komponierens nutzt. ◀◀

Dieses Heft ist Salvatore Sciarrino gewidmet.

»Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen«

Sabine Ehrmann-Herfort im Gespräch mit Salvatore Sciarrino

Maestro Sciarrino, Sie komponieren, seit Sie zwölf Jahre alt sind. Inzwischen dürften es an die zweihundert Werke jeglicher Gattung sein. Dazu gehören eine Fülle von Kammermusik und zahlreiche Opern, mit denen Sie insbesondere auch in Deutschland große Erfolge haben. Liegt Ihnen das Musiktheater besonders am Herzen?¹

Das Theater führt alle Aspekte der Welt zusammen, einschließlich ihrer Widersprüchlichkeiten und irrationalen Züge. Keine Sprache vermag unser Bewusstsein so nachhaltig zu beeinflussen wie die des Theaters. Ich habe mich nie dazu hinreißen lassen, politische Absichten zu formulieren, doch das Theater bietet auf jeden Fall politische Entscheidungen an. Für einen, der die Welt verändern will – und das war immer meine Absicht –, wird Musik dann überflüssig, wenn man sich ein Stück nur anhört und anschließend den Saal so verlässt, wie man ihn betreten hat. Kehren wir dagegen verändert nach Hause zurück, dann hat die Musik ihre Aufgabe erfüllt. Die Aufführung lässt den Hörer sozusagen ein zweites Mal auf die Welt kommen. Das ist keine Utopie, sondern eine Wirkung, die wir oftmals vergessen; vor allem die Intellektuellen sind hier immer etwas kühl geblieben. Wenn man sich dieser Wirkung jedoch verschließt, sind das Theater und die Kunst insgesamt nutzlos.

Eines Ihrer zentralen Kennzeichen ist Ihre Individualität, die sich von kompositorischen Trends

¹ Der vorliegende Text basiert auf einem auf Italienisch geführten Gespräch, das am 30. April 2013 im Deutschen Historischen Institut in Rom stattfand. Ich danke Salvatore Sciarrino für seine Überarbeitung dieses Gesprächstextes und insbesondere für sein großes Entgegenkommen und die Bereitschaft, über sein kompositorisches Schaffen Auskunft zu geben. Bei Gerhard Kuck bedanke ich mich für die Übersetzung des Interview-Textes ins Deutsche sowie bei unserer derzeitigen Praktikantin Dorothee Harpain für die Mithilfe bei der redaktionellen Bearbeitung des Textes.

unabhängig zu machen sucht und nach ganz eigenen Konzeptionen strebt. Angeblich sind Sie ja Autodidakt, wie man immer wieder lesen kann. Aber vermutlich gibt es für Sie dennoch Lehrmeister für Ihre kompositorischen Experimente. Wer oder was zählt dazu, woran orientieren Sie sich? Ist es denn überhaupt möglich, sich als Komponist eine eigene Individualität zu bewahren? Wie fühlt es sich an, wenn man sozusagen »ganz von vorne« beginnt? Wo verorten Sie sich selbst in den kompositorischen Traditionen des 20. und 21. Jahrhunderts?

Niemand beginnt mit einer gereiften eigenen Individualität. Man muss sie sich erobern, das heißt, es ist vielmehr ein Prozess, der nach und nach Dinge hervorbringt, andere unterdrückt und zum Schweigen bringt, ein Weg also, so denke ich, den man in der Schule kaum beschreitet. Kunst lernt man nicht auf der Schulbank, sondern mit Mühe und Fleiß in den eigenen vier Wänden, im andauernden Kampf mit sich selbst. Man lernt dabei zu hören, man lernt zu lernen. Analysieren, wie man es in der Schule beigebracht bekommt, ist völlig nutzlos. Meiner Meinung nach kommt es vielmehr darauf an, die Analyse als eine Möglichkeit zu begreifen, die organische Gestalt eines Werks zu rekonstruieren, sagen wir: tatsächlich eine formale Analyse vorzunehmen und sich nicht auf eine Liste von Details zu beschränken. Aber wann macht man so etwas in der Schule? Ich habe immer unterrichtet und bin in der Überzeugung in den Schuldienst gegangen, der »letzte« unter den Lehrern zu sein, doch dann habe ich begriffen, dass die Schule der Ort ist, wo man die Schlachten schlagen muss.

Ich bin ein echter Autodidakt, das heißt, meine Kontakte mit musikalischen Bezugspersonen waren eher freundschaftlicher Natur, weniger rezeptiv und deshalb freier, als es der Kontakt zu einem Lehrmeister gewesen

Florian Henri Besthorn

Ancóra: Variazioni

Franco Evangelistis permutiertes Formdenken bei Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino berichtet wenig aus seinem Leben und erwähnt lediglich, dass er es für einen Autodidakten weit gebracht habe, worauf er auch stolz sei.¹ Wirft man einen Blick auf seine – zumeist kryptisch dargestellte – Biografie, werden zumindest drei Lehrstationen angeführt: Ab zwölf Jahren erhielt er Kompositionsunterricht von Antonino Titone und Turi Belfiore, bevor er 1966 unter anderem Musikgeschichte bei Luigi Rognoni an der Universität seiner Heimatstadt Palermo studierte. Danach habe er 1969 Franco Evangelistis Kurs zur elektronischen Musik in Rom besucht. Weiterhin wird meist angemerkt, dass die erste öffentliche Aufführung eines seiner Werke bereits 1962 stattfand, als Sciarrino gerade einmal 15 Jahre alt war.

Betrachtet man diese frühen Lehrjahre etwas genauer, erscheint es nicht zufällig, dass Sciarrino als Teilnehmer des Kurses von Evangelisti aufgeführt wird, obwohl er von 1960 bis 1980 in seinen Kompositionen fast gänzlich auf elektronische Hilfsmittel verzichtete. Vor allem in den Jahren 1965 bis 1967 trafen sich die beiden Komponisten häufiger in Sizilien oder auch in Berlin, so dass Sciarrino mit Evangelistis Ästhetik und dessen Fortschrittsforderungen bereits früh konfrontiert wurde. Des Weiteren stellte der »Kurs« zur elektronischen Komposition eine Besonderheit dar, da er wenige Möglichkeiten bot, auf elektronische Instrumente zurückzugreifen und insgesamt eher einem unregelmäßigen Zusammenkommen zur Diskussion als einer Unterrichtssituation glich. Wahrscheinlich waren es jedoch eben diese philosophischen Diskurse über Begriffe wie Klang und Zeit, welche die

jungen Komponisten nach Rom zogen.² Sogar in jüngsten Werken Sciarrinos scheinen die damaligen ästhetischen Gespräche noch nachzuwirken, auch wenn er sich selbst keineswegs als ein »Schüler« Evangelistis verstanden wissen will.³ Im Nachfolgenden soll daher versucht werden, das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander zu beleuchten, um folglich auch Parallelen ihrer kontrovers anmutenden Ästhetiken aufzeigen zu können.

I – Zur rechten Zeit am rechten Ort: *Le Settimane Internazionali Nuova Musica* in Palermo

Eine erste Weichenstellung, sich mit den Fortschrittsgedanken Evangelistis zu befassen, war sicherlich Sciarrinos Unterricht bei Antonino Titone, da dieser bereits ab 1959 engen Kontakt zum römischen Komponisten pflegte. Gemeinsam wurde die *Gruppo universitario per la Nuova Musica* (GUNM) gegründet, welche auch den Grundstein für *Le Settimane Internazionali Nuova Musica* in Palermo (1960–1968) legte, bei denen sowohl Titone

1 Vgl. beispielsweise seine biografische Notiz zu Beginn seines Werkverzeichnisses: »Quando mi si chiede una nota biografica, mi trovo in imbarazzo. [...] Essere un autodidatta, non provenire dal Conservatorio, costituisce per me motivo di vanto.« Zit. nach Roberto Giuliani (Hg.): *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere. Musicisti e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia*, Mailand 1999, S. XXVI.

2 Vgl. hierzu auch die Erinnerungen von Alessandro Sbordoni: »A lui però piaceva molto insegnare la musica elettronica soltanto dal punto di vista filosofico. Faceva anche molti esercizi che utilizzava nel gruppo di improvvisazione – per esempio di percezione del tempo, oppure di densità dei suoni, oppure di esperienze di reazione ad azioni musicali che lui faceva, quindi insomma era un insegnamento abbastanza complesso.« Zit. nach Christine Anderson: *Franco Evangelisti »ambasciatore musicale« tra Italia e Germania*, in: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung »Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung« am Deutschen Historischen Institut in Rom 28.–30. September 2004* (= *Analecta musicologia* 45), hg. von Markus Engelhardt, Kassel [u. a.] 2011, S. 499–516, hier S. 516.

3 Der Autor dankt an dieser Stelle Salvatore Sciarrino nochmals herzlich für die freundlichen und aufschlussreichen Gespräche.

Christian Utz

Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms

Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre

I – Die Entdeckung der Wahrnehmung

Die wahrnehmungsästhetischen Grundlagen von Salvatore Sciarrinos Komponieren sind bislang noch kaum musikhistorisch kontextualisiert worden. So sehr aus Sciarrinos Musik eine unverwechselbare und eigentümliche Klangimagination spricht, die sich von (entfernten und nahen) historischen Modellen emanzipiert, indem sie diese »destilliert« (nicht aber kritisch-dialektisch »aufhebt«),¹ so deutlich sind doch auch die historischen Kontexte und Gedankenräume, die sie ermöglicht haben. Hier ist zum einen der bislang nur sehr bruchstückhaft dokumentierte Zusammenhang von Sciarrinos Musikkonzeption mit der italienischen Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre zu nennen. Wie im Fall Giacinto Scelsis wird dieser Zusammenhang wohl nicht zuletzt auch deshalb gerne vernachlässigt, weil durch solche Kontextualisierung das Bild des autodidaktischen, eigenbrötlerischen Einzelgängers bedroht wäre. In Scelsis wie in Sciarrinos Fall dürfte eine Schlüsselrolle zum Verständnis ihrer entscheidenden kompositionsästhetischen Orientierung dabei dem Kontakt mit Franco Evangelisti in Rom (bzw. Palermo) und dem Kreis um das Improvisationsensemble und Festival *Nuova Consonanza* zukommen.² So sind, um nur einen Aspekt zu nennen, die »Verbote« von periodischer

Rhythmik und exakter Wiederholung in den Improvisationen der *Nuova Consonanza*³ zweifellos für die Musik Scelsis wie Sciarrinos gleichermaßen relevante Modelle – Sciarrino fordert etwa im Einführungstext zum Quintett *Lo spazio inverso* (1985) den Rhythmus »abzuschaffen«.⁴ Sciarrino selbst hat dargestellt, dass Evangelistis Werke ihm in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eine Verbindung zwischen »geometrischen Vorgangsweisen« und »menschlicher Physiologie« offengelegt hätten, er aber zugleich die Fixierung Evangelistis auf ein Gegenmodell zur »Darmstädter Schule« als schwer vereinbar mit seinem eigenen Konzept einer wahrnehmungsbezogenen Analyse empfunden habe.⁵ Zu beachten ist freilich, dass Evangelisti selbst in seinen seit 1964 im Vordergrund stehenden theoretischen Unternehmungen einen stark rezeptionsästhetischen Ansatz verfolgte, der Sciarrino nicht unbekannt gewesen sein dürfte.⁶

Sciarrinos kompositorische Poetik ist aber vor allem auch als ein äußerst plastisches Beispiel im weiteren Kontext eines »perceptual turn« der neuen Musik einzuordnen, wie er sich seit den 1980er

1 John Croft: *Fields of Rubble. On the Poetics of Music after the Postmodern*, in: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, hg. von Björn Heile, Farnham 2009, S. 25–38, hier S. 32–35.

2 Zur Beziehung zwischen Scelsis und Evangelistis Musik vgl. Gianmario Borio: *Klang als Prozeß. Die Komponisten um Nuova Consonanza*, in: *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons*, hg. von Klaus Angermann, Hofheim 1993, S. 11–25. Evangelisti war um 1960 an der Konzeption der für die italienische neue Musik sehr wichtigen Konzertreihe *Settimane Internazionali Nuova Musica* in Palermo beteiligt, in der auch Sciarrinos erste Kompositionen aufgeführt wurden. Sciarrino lebte bis 1969 in Palermo; nach seiner Übersiedlung nach Rom im Jahr 1969 besuchte er Evangelistis Kurse an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

3 Vgl. Borio, *Klang als Prozeß* (wie Anm. 2), S. 21; Thorsten Wagner: *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der neuen Musik der sechziger Jahre*, Saarbrücken 2004, S. 169ff.

4 Salvatore Sciarrino: *Lo spazio inverso* [1985], in: Ders.: *Carte da suono (1981–2000)*, hg. von Dario Oliveri, Palermo [u. a.] 2001, S. 125–126, hier S. 125.

5 Sciarrino in Paula Maurizi: *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia (1950–1980)* (= Quaderni di »Esercizi, Musica e Spettacolo« 12), Perugia 2004, S. 82 [Interview vom 18. Oktober 1980].

6 Vgl. dazu Evangelistis 1985 posthum veröffentlichte Schrift *Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt* (= Musik-Konzepte 43/44), hgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, S. 40–166, insbesondere S. 84–155; vgl. auch die Ausführungen zu Evangelistis »Armosonia«-Projekt (1970/71) in Christine Anderson: *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation. Franco Evangelistis Suche nach einer neuen Klangwelt* (= Sinefonia 18), Wolke 2013, S. 379–383.

Stefan Drees

Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos

I – Erinnerung und Identität

Aus einem Koma erwacht, sieht sich Giambattista Bodoni, der Ich-Erzähler aus Umberto Ecos 2004 veröffentlichtem Roman *La misteriosa fiamma della regina Loana*, dem Verlust seiner Erinnerungen gegenüber. Den ersten Schritten ins Alltagsleben folgt der Versuch des Protagonisten, sein Gedächtnis zu rekonstruieren, um dadurch zugleich auch seine Identität als Person wiederzuerlangen. Bei Erkundungen im Landhaus des Großvaters stößt Bodoni nicht nur auf eine Fülle von Büchern, Comic- und Schulheften, Sammelbildern und alten Zeitungen aus seiner Kindheit, sondern auch auf ein Grammophon und ein altes Radio, bei dem lediglich die »leuchtende Anzeigetafel mit den Sendernamen« funktioniert.¹ Wohl wissend, dass ihm das Gerät in repariertem Zustand »ja nicht die Sachen, die damals gesendet wurden, sondern nur das, was heute gesendet wird«, vermitteln könnte, entschließt er sich dazu, die Rundfunklandschaft seiner Kindheit – die »Töne, die für immer verloren waren« – anhand von Programmübersichten und Schellackplatten zu rekonstruieren und den funktionsuntüchtigen Apparat dabei als visuellen Reiz zu benutzen: »Die halbe Nacht lang hörte ich mir Sachen an, die mir nicht unvertraut vorkamen, auch wenn mir bei einigen nur die Worte spontan wieder einfielen und bei anderen die Melodie.«²

Hier und an anderen Passagen seines Romans unterstreicht Eco die Bedeutsamkeit von Erinnerungen für die Herausbildung unserer Identität: Die Art, wie wir uns an etwas erinnern, bestimmt nicht nur unser individuelles Verhältnis zur Vergangenheit, sondern ist auch ausschlaggebend für unsere Verortung im Jetzt und wirkt sich entscheidend auf

unsere Zukunftsentwürfe aus. Eco macht allerdings unmissverständlich deutlich, dass Erinnerungen nicht gleichbedeutend mit dem sind, was wir als Geschichte und damit als fakten- und wahrheitsorientierte Konstruktion auffassen; sie erweisen sich vielmehr als unzuverlässiges Allerlei aus erlebten Eindrücken, in dem scheinbar fest gefügte Faktoren einem ganzen Bündel eher unscharf konturierter oder mit der Zeit wandelbarer Momente gegenüberstehen. Über die Perspektive des Individuums hinaus resultiert aus solchen Zusammenhängen das Wesen kulturkonstituierender Prozesse, das sich im historischen Wandel von Deutungsmustern abzeichnet: »Erinnerung«, so der Historiker Johannes Fried, »ist stets Gegenwart, nie Vergangenheit. Sie ist Schöpfung, Konstrukt. Alle menschliche Kultur verdankt sich fließenden Erinnerungen, fortgesetzten Neuschöpfungen und gerade nicht starren Gedächtnisblöcken.«³ Aufgrund dieser Voraussetzungen prägt unser Gedächtnis ein »konstruktives System« aus, »das Realität nicht einfach abbildet, sondern auf unterschiedlichsten Wegen und nach unterschiedlichsten Funktionen filtert und interpretiert.«⁴ Gerade der Umstand, das Geschehenes und Erlebtes sich »erst in der Erinnerung zum [sinnhaften] Ereignis« zusammenschließen und »erst erinnernd zur Wirklichkeit«⁵ werden, dient Eco als Anknüpfungspunkt für seine Schilderung: Der Versuch, die Erinnerung wiederzugewinnen, verläuft nicht über das Anhäufen überprüfbarer Daten zur Historie, sondern setzt an einer unmittelbaren Erfahrung von Artefakten und Überbleibseln aus der Alltagskultur an. Diese dienen als Grundlage zur Rekonstruktion eines kulturellen Raumes, der

1 Dieses und das folgende Zitat Umberto Eco: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana*, Übersetzung von Burkhart Kroeber, München [u. a.] 2004, S. 182.

2 Ebd., S. 188.

3 Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2004, erweiterte Auflage 2012, S. 105.

4 Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002, S. 20.

5 Fried, *Der Schleier der Erinnerung* (wie Anm. 3), S. 18.

Tim Steinke

Ekstase und Form:

Kompositorische Strategien in Sciarrinos Monodramen
Infinito nero und *Lohengrin*

Salvatore Sciarrino wird schon immer geahnt haben, dass seine Musik, deren Hauptmerkmale komplexe Klangereignisse und subtile Materialmetamorphosen sind, klarer Formverläufe bedarf, um nicht unübersichtlich und willkürlich zu wirken.¹ So zeichnet sich eine Vielzahl seiner Kompositionen durch einfache Formen aus, die entweder auf Muster aus der europäischen Musikgeschichte zurückgehen oder als simple Entwicklungsverläufe leicht nachvollziehbar sind.² Es überrascht daher nicht, dass Sciarrino auch bei der Analyse von Kompositionen anderer Komponisten in sehr groben Kategorien denkt.³ Die Weitmaschigkeit von Sciarrinos analytischem Figurbegriff stellt das größte Problem dar, wenn es um eine konkrete Anwendbarkeit auf die verschiedensten Werke aus der europäischen Kompositionsgeschichte geht. Über diesen Mangel können auch die von Sciarrino angeführten Beispiele – nicht nur aus der Musik, sondern auch aus der Bildenden Kunst – nicht hinwegtäuschen. Zur Übersicht sei hier eine kurze Zusammenfassung von Sciarrinos analytischem Ansatz gegeben, in dem folgende musikalische Grundfiguren⁴ unterschieden werden:

1. *Prozesse der Anhäufung*: Übergänge von Leere zur Fülle.
2. *Prozesse der Vervielfältigung*: Prozesse der Ballung, deren Prototyp sich in kontrapunktischen Formen wie Kanon oder Fuge finden lässt.
3. *Little Bang*: Ein explosionsartiges Klangereignis, das eine Veränderung der Satzstruktur nach sich zieht.
4. *Genetische Transformation*: Variationsformen sowie Prozesse von Ausdünnung.
5. *Fensterformen*: Schnitttechniken sowie Formen von Collage und Montage.

So wenig sich diese Kategorien dazu eignen, größere formale Zusammenhänge von musikalischen Werken aus dem 18., 19. sowie aus weiten Teilen des 20. Jahrhunderts angemessen zu erfassen, so fruchtbar erscheint ihre Anwendung auf Sciarrinos eigene Werke, sieht dieser doch in den genannten kompositorischen Strategien jene »Figuren des Denkens, die sich auf Grundlage der Musik finden und die Entscheidung der Komponisten bestimmen«.⁵ So lassen sich etwa die Eigenheiten von Werken wie *Allegoria della notte* (1985) und besonders *Efebo con radio* (1981) durch die Kategorie der Fensterform hervorragend erfassen.⁶ Sciarrinos genetische Transformationen, also unterschiedliche Techniken der Variantenbildung von kleinsten Motiven und deren Kombinationen, können dagegen als grundlegendes Element für die musikalische Konzeption der Oper *Luci mie traditrici* (1996–1998) beschrieben werden.⁷ Nun erzeugt freilich allein

1 Ein Umstand, der schon früh von der Forschung erkannt wurde, vgl. etwa Gianmario Borio: *Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152 (1991), Heft 5, S. 33–36.

2 Vgl. hierzu die analytischen Bemerkungen zu verschiedenen Werken von Sciarrino bei Stefan Drees: *Salvatore Sciarrino*, in: *Komponisten der Gegenwart*, 19. und 32. Nachlieferung, München 2000 und 2006, S. 7ff.

3 Vgl. Salvatore Sciarrino: *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Mailand 1998.

4 Die Zusammenfassung dieser »Grundfiguren« und deren deutsche Übersetzung wurde übernommen von Sebastian Claren: *Musikalische Figurenlehre: Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist*, in: *Musik & Ästhetik* 6 (2002), Heft 22, S. 106–111, hier S. 106.

5 Ebd., S. 106.

6 Vgl. hierzu die Kurzanalysen bei Drees, *Salvatore Sciarrino* (wie Anm. 2), S. 12–13.

7 Vgl. hierzu die ausführliche Analyse bei Christian Utz: *Statische Allegorie und »Sog der Zeit«. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper »Luci mie traditrici«*, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2010), Heft 53, S. 37–60.

Wolfgang Rathert

Horror vacui und Erlösung

Gedanken zur Klaviermusik Salvatore Sciarrinos

Die Entwicklung der Klaviermusik (oder allgemeiner der Musik für Tasteninstrumente) erscheint als ein ständiges Wechselspiel von Revolutionen und Evolutionen, ein Ineinandergreifen von konstruktiven und klanglichen Veränderungen und den davon angeregten und sie selbst wieder anregenden kompositorischen Reaktionen und Aktionen. Dadurch ist die Physiognomie des Klaviers so anpassungs- und wandlungsfähig wie die keines anderen akustischen Instruments in der neueren Musikgeschichte geworden. Die Neutralität seines Klangs, die Imaginationsräume für die fiktive Inszenierung aller anderen Instrumentalfarben einschließlich der Stimme eröffnet, und die seit dem 19. Jahrhundert dem Klavier zufallende Funktion eines universalen Transkriptionsmediums für einen Großteil des musikalischen Kanons haben diese Universalität forciert. Sie umfasst sowohl die Extreme einer Trivialisierung und Verarmung des Hörens durch die Reduktion auf den Klavierauszug wie des neu gewonnenen Status des Klaviersatzes als Experimentierfeld für Abstraktionen und Transformationen des musikalischen Raums. Daher hat das Instrument auch in der neuen Musik seine Bedeutung nicht verloren und nur zum Teil an die elektronische Musik abgegeben. Und ungeachtet der nach wie vor bestehenden Dominanz eines zwischen Bach und Rachmaninow sich bewegenden Konzertrepertoires der meisten Pianisten (in dem sich der parallele Aufstieg des Instruments zum Symbolträger bürgerlichen Geschmacks spiegelt) hat sich gerade in der Klaviermusik im 20. Jahrhundert eine fundamentale Erneuerung musikalischer Sprache(n) vollzogen, die auch wegweisend für andere Entwicklungen geworden ist.

Dieser Prozess ist in den ersten beiden Generationen der zwischen 1860 und 1900 geborenen Komponisten mit den Namen Satie, Debussy, Ravel, Skrjabin, Schönberg, Bartók, Strawinsky, Prokofiew, Ives und Cowell verbunden, in einer zweiten und dritten Welle dann mit Antheil, Cage, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono,

Kagel und Ligeti. Debussy und Ravel – der eine eher von Chopin, der andere eher von Liszt ausgehend – erweiterten das Vokabular der Spieltechnik um neuartige symmetrische oder gestische Figuren jenseits der Dur-Moll-tonalen Syntax; Bartók und Strawinsky gaben dem Instrument neue Identitäten, sei es durch die Übernahme von Klängen und instrumentalen Praktiken der südosteuropäischen Volksmusik, sei es durch die ironische Adaption der unerbittlichen Präzision der »Player Pianos«, die Strawinsky im *Piano Rag* von 1919 auf den menschlichen Interpreten übertrug und die Antheil im *Ballet mécanique* mit einer ganzen »Armee« von Flügeln zur Ästhetik des Maschinenzeitalters erhob (wodurch sich Impulse über Nancarrow's *Studies* bis hin zu Ligeti's Etüden ergaben). Schönberg befreite mit seinen »atonalen« und dodekaphonen Werken das Klavier endgültig von den Konventionen einer durch die Tonalität festgelegten Aufgabenverteilung der Hände und Finger, die Liszt in den chromatischen Feldern einiger seiner Etüden freilich schon stark relativiert hatte. Der Spielapparat verfügte nun frei über allgemeine musikalische Zeit- und Raum-Konfigurationen, so dass Schönbergs Klavierwerk (und Anton Webers *Variationen* op. 27) eine wesentliche gedankliche Voraussetzung der serialistischen Klaviermusik schuf.

Im Gegensatz zu diesem strukturellen Paradigmenwechsel, der für Schönberg nur innerhalb des temperierten Systems möglich war, richteten sich die Werke Cowells, Ives' und später Cages primär auf die akustischen Möglichkeiten, die endgültige Überwindung stilistischer Restriktionen des 19. Jahrhunderts sowie auf die Erweiterung der Klangerzeugung jenseits der traditionellen Tastatur-Applikation mittels Clustern oder der Präparierung der Saiten. Seit der Mitte der 1950er Jahre ist das Spektrum kompositorischer Zugänge zum Klavier praktisch nicht mehr überschaubar, wenn man sich so entgegengesetzte Konzepte wie Earle Browns *Twenty-Five Pages*, Nancarrow's *Studies for player*

Gordon Kampe

Öffnen und Schließen

Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes
in der Vokalmusik Salvatore Sciarrinos

Die Aufführung von Robert Schumanns kleinem Lied *Was soll ich sagen?* aus den *Liedern und Gesängen* op. 27 auf ein Gedicht Adelbert von Chamisso wird eine fast paradoxe Situation offenbaren: Ein älterer Mann quält sich mit seiner vermutlich unglücklichen Liebe zu einer jüngeren Frau: »Mein Aug' ist trüb; mein Mund ist stumm...« heißt es dort – und dennoch wird der Sänger den Mund beim Vortrag im Ernstfall öffnen müssen. Jenseits dieses Schumann-Liedes, Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* oder dem berühmten *Coro a bocca chiusa* aus Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* und wenigen anderen Beispielen scheint bis zu den vokalen Materialerweiterungen aus den 1950er und 1960er Jahren der Mund als eigentlicher Hauptdarsteller selten im Zentrum intensiver Auseinandersetzung gestanden zu haben. Die jüngst erschienene Studie des Theaterwissenschaftlers Lorenz Aggermann hingegen zeigt, dass der Mund – insbesondere der offene Mund – bereits in der antiken Maske Ort künstlerischer Erkundung war und dies bis hin zu gegenwärtigen Pop-Performances geblieben ist, die Kunst also »von ihren Anfängen an, durch alle Gattungen und Ausformungen«¹ von den verschiedenen Erscheinungsweisen des Mundes durchzogen wird.

Darauf, dass neben der Stille, dem Schweigen und der menschlichen Stimme insbesondere auch der Mund für Salvatore Sciarrino ein wesentlicher Ort ästhetischer Erfahrung ist, hat der Komponist im Vorwort zu den im Jahre 2006 erschienen *12 Madrigali* für acht Stimmen selbst hingewiesen: »Wenn sich die Stimme dem Schweigen anvertraut hat, bleiben nur noch Mund, Mundhöhle und Speichel. Die sich öffnenden Lippen, Grenze zu

einer dunklen Leere, zum Durst und zum Hunger.«² Die unterschiedlichen Inszenierungen des Mundes, den Bazon Brock einst als »Weltorgan«³ bezeichnete, sollen daher im Zentrum der Ausführungen stehen. Exemplarisch seien hier hauptsächlich die *12 Madrigali* erörtert, da sich gerade in ihnen die für Sciarrinos Vokalmusik der letzten Jahrzehnte so typische Vokaltechnik in ihren vielfältigsten Ausgestaltungen zeigt und sich darüber hinaus ein reicher Fundus an Strategien in der Choreographierung des Mundraumes ausmachen lässt. Choreographierung meint nicht allein die absichtsvolle, theatralische Inszenierung des Mundes, sondern den Umstand, dass sehr bewusst kompositorisch mit den physiognomischen Vorgängen im Mund umgegangen wird. Neben dem eigentlichen Klang können sich folglich auch die Bewegungen der Mund-, Lippen- und Zungenstellungen auf andere Elemente auswirken, indem ein öffnendes Moment innerhalb eines Parameters ein sich schließendes Moment in einem anderen Parameter bedingt.

I – Traditionsbezug

Zwar wurden die unterschiedlichen Einflüsse der Tradition, insbesondere der Musik Wolfgang Amadé Mozarts, Domenico Scarlattis oder Carlo Gesualdos, auf das bisherige Werk Sciarrinos bereits

1 Lorenz Aggermann: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen* (= Recherchen 102), Berlin 2013, S. 13.

2 Salvatore Sciarrino: *12 Madrigali, perché oggi*, in: Partitur Raitrade (= RTC 2618), Rom 2077, S. I: »Quando la voce si è affidata al silenzio, non resta che bocca, cavità, saliva. Le labbra dischiuse, confine di un vuoto oscuro, della sete e della fame.« Übersetzung in Max Nyffeler: *Das Meer, der Klang, der Spiegel*, in: CD-Booklet zu Salvatore Sciarrino: *12 Madrigali*, col legno LC 07989, Wien 2009, S. 4–12, hier S. 7.

3 Bazon Brock: *Der Mund ist ein Weltorgan*, in: *Götterspeisen, Teufelsküchen. Texte und Bilder vom Essen und Verdauen, vom Fressen und Fasten, Schlecken und Schlemmen, von Fett und Fleisch, Brot und Tod*, hgg. von Esther Fischer-Homberger und Marie-Luise Könnecker, Frankfurt a. M. 1990, S. 14.