

Markus Roth

Sciarrinos analytischer Blick. Kategorien der Wahrnehmung in »Le figure della Musica da Beethoven a oggi«

Die 1983 fertiggestellte Zweite Klaviersonate von Salvatore Sciarrino beginnt auf markante Weise mit einer perkussiven, jäh hereinfahrenden Anfangssetzung, die den Hörer zunächst mitten ins Stück reißt, um ihn dann mit dem Verklingen diffuser Resonanzen, mit der »Leere des Widerhalls« alleine zu lassen (siehe Abbildung 1).¹ Die wiederholten »Ränderattacken« eröffnen Resonanzräume unterschiedlicher und unvorhersehbarer Dauer; nur die biegsamen, im tiefsten Register grummelnden chromatischen Gruppen repräsentieren ein dynamisches, nach Entwicklung drängendes Moment. Welcher Fortgang der Musik lässt sich von hier aus imaginieren – oder gar *vorhersehen*?

The image shows a musical score for the beginning of Salvatore Sciarrino's Sonata II for piano (1983). The score is in 4/4 time and features a 'Furioso' tempo. The right hand starts with a series of chords marked 'b' and 'b(h)'. The left hand begins with a triplet of eighth notes marked 'ff senza Rd.' and 'lungheissime corone'. The piece progresses through various dynamics including 'mf' and 'ff', and ends with a '(sim.)' marking. A 'ThP.' marking is also present at the beginning of the left hand part.

Abbildung 1: Salvatore Sciarrino, *Sonata II per pianoforte* (1983), Beginn.²

Abbildung 2 bietet eine Momentaufnahme des Aggregatzustands, den die Sonate nach etwa vier Minuten Spielzeit erreicht hat. Immer noch stoßen Impulse die Musik fortwährend an, doch in den früheren Resonanzfenstern wuchern inzwischen rasche akkordische Zweiunddrei-

- ¹ Zu möglichen Kategorien einer »Typologie des Beginnens« siehe Benjamin Langs Beitrag »Komponieren zeitgenössischer Kunstmusik im Tonsatzunterricht« im vorliegenden Band.
- ² Salvatore Sciarrino, *Sonata II per pianoforte*, in: *Cinque sonate (1976–1994)*, Mailand: Ricordi o. J. (Ricordi I37931).

ßigstelfigurationen, die sich bei näherem Hinsehen als regelmäßige Mixturen aus alternierenden Sekund- und Sextakkordstrukturen im Quintabstand erweisen – Vertreibung der Leere durch manische Vielfältigung einer Unmenge kleinster Noten, Ausarbeitung einer klaviertechnischen *tour de force*. Der Tonsatz ist nach modularen Prinzipien organisiert und beruht auf der unvorhersehbaren Abfolge bzw. Kombination einiger weniger morphologisch klar umrissener Elemente, die im Detail fortwährender Veränderung unterliegen, ohne sich allerdings zwangsläufig in eine bestimmte Richtung zu »entwickeln«.³ In dem mitgeteilten Ausschnitt sind insgesamt vier Elemente im Spiel: Die vom Satzbeginn herrührende »Umarmungsgeste« (a), die wuchernden Mixturen (b), eine zweistimmige, extrem komprimierte Vier- undsechzigstelklangtraube (c) sowie – genau hier erstmals eingeführt – ein sechstöniger Quintenakkord (d), dessen Nachfahren in der Folge den gesamten Klangraum überfluten und alle übrigen Elemente weitgehend verdrängen werden.



Abbildung 2: Salvatore Sciarrino, *Sonata II per pianoforte*, Partiturseite 4 (Ausschnitt).

3 Über modulare Prinzipien bei Sciarrino siehe Christian Utz, »Statische Allegorie und ›Sog der Zeit‹. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*«, in: *Musik & Ästhetik* 53 (Januar 2010), 37–53:4ff.

Die bislang fünf bis 1994 entstandenen Klaviersonaten Salvatore Sciarrinos eint die Konzentration auf primär haptisch geprägte, von charakteristischen Bewegungsabläufen her erfundene Gesten und mit ihnen einhergehende Materialkonfigurationen; ihr gemeinsamer Ausgangspunkt liegt im Umgang mit vielfältigen Bewegungscharakteren in virtuoser Inszenierung und Übersteigerung.⁴ In seiner bemerkenswerten Schrift *Le figure della Musica da Beethoven a oggi*⁵ – ihr entstammt der nachstehende Textausschnitt – reflektiert der *Musiktheoretiker* Sciarrino das eigene Werk in überraschenden Kategorien, die im Folgenden eingehender betrachtet werden sollen. In Zusammenhang mit der Besprechung der Zweiten Sonate heißt es:

»Anfangs dienen die dissonanten Akkorde dazu, die Stille zu gliedern. Wenn schließlich der schillernde (Klang-)Fluss hervorquillt, verwandeln sie sich in Störmomente und werden durch Generationen anderer Elemente, durch dichte Klangtrauben und transparente harmonische Akkorde ersetzt. Diese erinnern an Glockenklänge und steigen allmählich aus der Tiefe empor; schließlich überschwemmen sie, in extremen Registern widerhallend, das gesamte Klangfeld. Ab einem bestimmten Moment wirken sie matt und glanzlos, Folge einer gemessenen und unwägbaren inneren Verzerrung. Die flüssige Struktur gleicht einem kaum fassbaren Gezeitenstrom. Den Unterbrechungen kommt eine doppelte Funktion von Interpunktion und Antrieb zu. Nicht allzu Verschiedenes geschieht im vorhergehenden Beispiel von Mozart [Klavierkonzert d-Moll KV 466, 2. Satz; M. R.], wo Akkorde mit energetischen Schüben zum Fließen der Musik beitragen. Hier [in der *Sonata II*; M. R.] gliedern sich die fließenden Ausschnitte an, schwirren um die Unterbrechungen herum. [...] Die Komposition erwächst aus der Versenkung in Resonanzen und erhält von dort einen unverkennbaren Ton und eine artifizielle Aura. Abgesehen von einem zentralen und berührenden Augenblick wirklicher Stille schwebt auch die

- 4 Für die Analyse dieser in besonderem Maße *haptischen* Musik liegt der Einbezug von neueren Überlegungen im Bereich der *Performance Studies* nahe, als Ausgangspunkt böte sich an: Alexandra Pierce, *Deepening Musical Performance through Movement. The Theory and Practice of Embodied Interpretation*, Bloomington 2007. (Ich danke Hubertus Dreyer für diese wertvolle Anregung.) Zu Sciarrinos Klavierwerk siehe jüngst auch Wolfgang Rathert, »Horror vacui« und Erlösung. Gedanken zur Klaviermusik Salvatore Sciarrinos«, in: *Die Tonkunst*, 7/3 (2013), 360–368, insb. 364ff.
- 5 Salvatore Sciarrino, *Le figure della Musica da Beethoven a oggi*, Mailand 1998.

Zweite Sonate in der Leere des Widerhalls, auf die die zeitgenössische Musik fortwährend Bezug nimmt.«⁶

Sciarrinos Formdenken artikuliert sich in einer auffälligen Häufung metaphorischer Begrifflichkeiten, hier zentriert um Bilder des Fließens, Strömens und Überschwemmens; zudem scheint die Vorstellung untergründig wirksamer Prozesse – in Verbindung mit der Idee unvorhersehbarer Entwicklungssprünge – für die Konzeption der Zweiten Sonate eine wesentliche Rolle gespielt zu haben.⁷ Umso erstaunlicher die lapidare Berufung auf Mozart: Denn wie in der *Romanze* des Klavierkonzerts KV 466 die Figurationen des B-Teils durch ein überraschendes *sforzato* der Streicher ausgelöst werde – in Sciarrinos Augen ein »voraussetzungsloses« Ereignis, das der Musik neuen Schub verleiht –, so Sorge in der Zweiten Sonate die beständige Wiederkehr der *ff*-Ränderklänge für den zum Fortgang des Satzes nötigen »Antrieb«. Auf diese Weise wird ein g-Moll-Akkord bei Mozart zum Vorboten eines für das Formdenken in neuerer Musik charakteristischen Phänomens.

Le figure della Musica da Beethoven a oggi ist 1998 als reich bebilderte Zusammenfassung einer 1995 in Rom gehaltenen Vortragsreihe erschienen.⁸ Die hier entfaltete »Figurenlehre«, deren wesentliche Aspekte bereits Sebastian Claren in einer Rezension für *Musik & Ästhetik* herausgearbeitet und auf Sciarrinos eigenes Werk bezogen hat,⁹ stellt einen herausragenden Beitrag zur zeitgenössischen Theoriebildung aus der Feder einer profilierten Komponistenpersönlichkeit dar. Im Begriff der *figura*, wie ihn Sciarrino neben Synonymen wie »concetti-chiave«

6 Sciarrino 1998, 75 (Übersetzung M. R.).

7 »Wenn graduelle Veränderungen nicht ersichtlich sind, erscheinen die zugrunde liegenden Prozesse unterbrochen, um plötzlich ein späteres Stadium zu erreichen. [...] Das natürliche Fließen der Kontinuität wird gebrochen, weil Entwicklungen nicht einfach *geschehen*, sondern gleichsam *vorprogrammiert* sind.« – Salvatore Sciarrino, »Il Sonata«, in: *Carte da suono* (1981–2001), hrsg. von Dario Olivieri, Palermo 2001, 121 (Übersetzung M. R.).

8 Die bei Ricordi erschienene Originalausgabe des Buches ist derzeit vergriffen. Es steht aus, das lohnende Projekt einer Übertragung ins Deutsche in Angriff zu nehmen.

9 Sebastian Claren, »Musikalische Figurenlehre. Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist«, in: *Musik & Ästhetik* 22 (April 2002), 106–111.

bzw. »strutture percettive« verwendet,¹⁰ schwingen mehrere Bedeutungen, u. a. die der »Denkfigur« mit;¹¹ zudem ist es im Italienischen auch durchaus üblich, eine Abbildung (z. B. innerhalb eines Textes) als »figura« zu bezeichnen. Vor diesem Hintergrund zielt das in *Le figure della Musica* entfaltete Gedankengebäude auf die Unterscheidung stil- und epochenübergreifender Phänomene, die für Sciarrino im Wesentlichen bereits bei Beethoven greifbar sind; unter Einbezug faszinierend vielfältiger Beispiele aus der (vorzugsweise zeitgenössischen) bildenden Kunst und Architektur diskutiert Sciarrino insgesamt fünf verschiedene Kategorien (1. *processi di accumulazione*, 2. *processi di moltiplicazione*, 3. *little bang*, 4. *trasformazioni genetiche*, 5. *la forma a finestre*), die auf verschiedenen Ebenen kompositorischer Gestaltung wirksam werden können (siehe Abb. 4 am Ende dieses Beitrags). In *Prozessen der Anhäufung* manifestiert sich Sciarrino zufolge ein »Übergang von Leere zu Fülle«; es sind »wuchernde« Prozesse, die auf einem Wachstum heterogener Elemente, auf der Ballung klanglicher Energie beruhen.¹² Während sich Prozesse der Anhäufung auf »chaotische« Art ereignen, stellen Prozesse der Vervielfältigung im Verständnis Sciarrinos in sich »geordnete«, auf einem Wachstum *homogener* Elemente beruhende Erscheinungen dar.¹³ Neben wuchernden oder geordneten Wachstumsprozessen und deren Umkehrungen bleiben drei weitere Kategorien: Die Idee einer unerwarteten, durch einen plötzlichen energetischen Impuls ausgelösten Veränderung bzw. ein explosionsartiges Klangereignis mit lokalen »Nachbeben«, von Sciarrino etwas ver-

10 Bereits 1992 hielt Sciarrino in Reggio Emilia ein Seminar mit dem Titel »Strutture percettive della musica moderna«; vgl. Grazia Giacco, »Zwischen Raum und Zeit. Zu den ›Figuren‹ von Salvatore Sciarrino«, in: *Dissonance* 65 (August 2000), 20–25:20.

11 »Vogliamo qui rintracciare le figure del pensiero, quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori.« Sciarrino 1998, 19.

12 »Sono situazioni in cui si passa dal vuoto al pieno, dunque situazioni di squilibrio, dove si manifesta una vistosa crescita. Crescita di elementi, di articolazioni, di energia sonora. Crescita di densità.« (Sciarrino 1998, 27) Einen konzentrierten Prozess der Anhäufung erblickt Sciarrino im Beginn von Beethovens Neunter Symphonie.

13 Für mich das interessanteste angeführte Beispiel ist Skrjabins Klavierstück *Vers la flamme* op. 72, das laut Sciarrino *als Ganzes* von der Idee der Vervielfältigung getragen wird.

niedlichend *Little Bang* genannt; ferner Spielarten traditioneller Variationsverfahren und ihre Weiterentwicklungen; schließlich verschiedene Formen musikalischer Schnitt- bzw. Collagetechniken, die Sciarrino unter dem Oberbegriff *forma a finestra* zu fassen versucht. Die Ausführungen zur »Fensterform« in den beiden letzten Kapiteln des Buches widmen sich vor allem dem für die Kunst des 20. Jahrhunderts zentralen Phänomen räumlicher und zeitlicher Diskontinuität. Folgt man Sciarrino, so hat insbesondere die Erfindung der Fotografie – mithin die technische Möglichkeit, einen flüchtigen Augenblick gleichsam »einzufrieren« – die moderne Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst. Sciarrino führt in diesem Zusammenhang verblüffend plausible Fundstücke aus der Kunstgeschichte an: Hat der von Jean-Etienne Liotard in den 1760er Jahren inszenierte Blick auf die Genfer Berge, den Sciarrino auf Seite 104 seines Buches anführt, nicht etwas von einem »missratenen« Foto? Rechts ist versehentlich der Fensterrahmen auf das Bild geraten; für Irritationsmomente sorgt auch links unten ein orientalisches anmutender Mensch mit abgeschnittenem Unterleib, der so gar nicht in die idyllische Landschaft zu passen scheint.

Natürlich entspringen Sciarrinos Kategorien vor allem dem eigenen kompositorischen Denken. Sein Interesse gilt der Reflexion grundlegender Wahrnehmungsstrukturen; doch die ausgeprägt »visuelle«, gängige Fachterminologie aussparende analytische Perspektive ermöglicht es Sciarrino, auch musikalische Laien anzusprechen. Sciarrinos analytischer Blick lässt ihn im *Visuellen* die Kriterien erkennen, nach denen Klangliches organisiert ist;¹⁴ daher ist Form für ihn primär ein architektonischer Begriff.¹⁵ Räumliches Denken spiegelt sich bei Sciarrino häufig unmittelbar in der Kalligrafie seiner Partituren; umso überraschender, dass seine Werke gerade auch durch ihre stimmige *Zeitgestaltung* faszinieren (s. Abb. 3).

14 Vgl. Sciarrino 1998, 92.

15 »La forma è quella strategia del compositore che dispone le parti di un'opera. Una strategia di elementi, di blocchi di elementi, in relazione tra loro. Ciò avvicina la forma musicale a un progetto architettonico. Il senso della forma musicale è un senso architettonico.« Sciarrino 1998, 60.

Sciarrinos analytischer Blick



Abbildung 3: Jean-Etienne Liotard, *Uitzicht op het Mont Blanc-massief vanuit het atelier van de kunstenaar te Genève, met zelfportret* (1765–1770);
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Rijksmuseum Amsterdam.

Sciarrinos interdisziplinärer, ja synästhetischer Ansatz kann der heutigen Musiktheorie in verschiedenen Bereichen (etwa im Fach Höranalyse) wichtige Impulse geben: Seine Kategorien sind prägnant und gleichzeitig flexibel genug, um auch in elementaren künstlerisch-pädagogischen Zusammenhängen rasche Verständigung zu ermöglichen und zum Weiterdenken, zum In-Beziehung-Setzen scheinbar entlegener Phänomene anzuregen. Und mit einiger Berechtigung kann behauptet werden, dass Sciarrinos eigenes Werk – zumindest das instrumentale – weitgehend auf den beschriebenen Figuren gründet, um sie Stück für Stück neu zu hinterfragen, zu individualisieren und miteinander zu verschränken.¹⁶ Für die eingangs erwähnte Zweite Klaviersonate spielt natürlich der Aspekt »genetischer Transformation« eine wichtige Rolle;¹⁷ ebenso lässt sich von einer radikalen Individualisie-

¹⁶ Claren 2002, 108ff.

¹⁷ Die beschriebene modulare Form der Zweiten Sonate setzt fortwährende (Mikro-)Variantenbildung voraus, so dass die einzelnen Elemente permanenten Transformationsprozessen unterliegen, die in vereinzelt Fällen sogar zu Annäherungen an die Gestalt anderer Elemente führen (vgl. Stefan Drees, *Salvatore Sciarrino*, in: *Komponisten der Gegenwart*, 19. Nachlieferung 4/00, 11). Dies

rung einer *forma a finestra* sprechen, die durch permanente *little bangs* in Gang gesetzt, gegliedert, unterbrochen, neu angestoßen und letztlich auch gesprengt wird. Die Inszenierung eines solchen Spiels mit Wahrnehmungskategorien beruht auf der Multifunktionalität der wenigen verwendeten Elemente: So dient das Element a im Verlauf des Satzes wahlweise als Auslöser von Resonanzen, als markanter Impuls, Gliederungspunkt, Triebfeder, als Moment der Interpunktion, als Erinnerungsmarke.

Auf keinen Fall meint *figura* im Verständnis Sciarrinos eine rhetorisch motivierte Abweichung oder eine typologisch fassbare »Gestalt«. (Mit einem »Impulsklang« bei Lachenmann hat der *little bang* wenig zu tun.)¹⁸ Die umrissenen fünf Kategorien repräsentieren Schlüsselkonzepte musikalischer Formung, die dynamisch-prozessuale Momente ebenso berücksichtigen wie diskontinuierliche, sprunghafte; und als solche können sie sich auf ganz verschiedene Aspekte und Teilaspekte der Gestaltung musikalischer Form beziehen, auf das Ganze oder auf einzelne Abschnitte, auf gestalthafte lokale Einzelereignisse, auf Ornamentales, auf Momente der Transformation. So betrachtet, können sich Sciarrinos Figuren, der merkwürdig heterogenen Begrifflichkeit zum Trotz, im Kontext zum Beispiel einer Einführung in Neue Musik als erstaunlich umfassend erweisen. Man mag der Reichweite phänomenologisch orientierter Denkweisen grundsätzlich skeptisch gegenüberstehen; im Unterricht erweisen sie sich zuweilen als nützlich, da sie einen raschen Abgleich von Verstehenshorizonten ermöglichen. Und es liegt immer wieder eine gewisse Verführung in dem Versuch, mit fünf Begriffen das Wesentliche einer Sache zu erfassen.

lässt sich besonders anschaulich mit Blick auf die Entwicklung der von Element d ausgelösten »Akkordflut« nachvollziehen. Die Akkorde aus reinen Quinten überfluten bereits in einer ersten Welle fast den gesamten Tonraum und verdrängen rasch sämtliche übrigen Elemente außer c; durch Kombination von Merkmalen von c und d entsteht zeitweise ein eigenständiges »Kombi-Modul« (siehe Partiturseite 5, 2. Akkolade). Später begegnen auch eingeschaltete *Quartenschichtungen* (erstmalig Seite 6, 4. Akkolade: $f^2-b^2-es^3-as^3-des^4-ges^4$), die zunächst wie Verzerrungen der ursprünglichen Struktur wirken, diese aber ab Seite 7 dann völlig verdrängen.

¹⁸ Helmut Lachenmann, »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, 1–20.

Sciarrinos analytischer Blick

	von Sciarrino u. a. angeführte Beispiele	Beschreibung/Merkmale	von Sciarrino u. a. illustriert durch
» <i>processi di accumulazione</i> « (Prozesse der Anhäufung)	<ul style="list-style-type: none"> • Beethoven, <i>Nunme Symphonie</i>, Einleitung • Wagner, <i>Rheingold</i>-Vorspiel • Stravinsky, <i>Sacre</i>, Introduction • Stockhausen, <i>Gruppen</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • »situationi in cui si passa dal vuoto al pieno«; »crescita di elementi, di articolazioni, di energia sonora. • <i>Crescita di densità</i>« (27) • »wachsendes« Wachstum • <i>heterogener</i> Elemente • Umkehrung: <i>Ausdünnung</i> (»processo di rarefazione«) 	<ul style="list-style-type: none"> • Jackson Pollock (»Dripping«) • kunsthistorische Streifzäuge (u. a. Michelangelo) • soziokulturelle Phänomene (z. B. Menschenmassen)
» <i>processi di moltiplicazione</i> « (Prozesse der Vervielfältigung)	<ul style="list-style-type: none"> • Mahler, 1. Symphonie, 3. Satz • Bartók, <i>Musik für Saiteninstrumente</i>, <i>Schlagzeug</i> u. <i>Celesta</i>, 1. Satz • Ravel, <i>Daphnis et Chloé</i>, »lever du jour« • Ligeti, <i>Requiem</i> (Beginn) • Scriabin, <i>Vers la flamme</i> op. 72 	<ul style="list-style-type: none"> • kontrapunktische Vervielfältigung, »Diminution«, Ballung, Verdichtung • »geordnetes« Wachstum <i>homogener</i> Elemente (auf verschiedenen Ebenen der Formgestalt anzutreffen) 	<ul style="list-style-type: none"> • Naturphänomene, Ornamentik (z. B. im Bereich der Architektur), Aspekte der Gegenwartskunst (z. B. Ceroli)
» <i>Little Bang</i> «	<ul style="list-style-type: none"> • Boulez, <i>Pli selon Pli</i>, »Don« • Mozart, Klavierkonzert KV 466/II • Puccini, <i>La Bohème</i>, Beginn 3. Bild • Sciarrino, <i>Sonata II</i> für Klavier 	<ul style="list-style-type: none"> • ein explosionsartiges Klangerlebnis mit frei strukturiertem Nachhall • ein überraschender energetischer Impuls bewirkt eine plötzliche Veränderung der Satzstruktur 	<ul style="list-style-type: none"> • grafische Partituren, grafische Analysen
» <i>trasformazioni genetiche</i> «	<ul style="list-style-type: none"> • Stockhausen, <i>Kontra-Punkte</i>, Beginn • Beethoven, Streichquartett op. 131/IV • Grisey, <i>Prologue</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Spielarten zwischen Wiederholung und Variation (Grundlage: traditionelle Variationsverfahren und ihre Weiterentwicklungen) 	<ul style="list-style-type: none"> • Minimal Art (z. B. Sol Lewitt) • altpersische Teppichknüp Kunst
» <i>la forma a finestra</i> « (»Fensterform«)	<ul style="list-style-type: none"> • Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz • Mahler, <i>Erste Symphonie</i>, Schluss des ersten Satzes • Stockhausen, <i>Hymnen</i> • Sciarrino, <i>Cadenzario</i> • Lachemann, <i>Sahai für Caudwell</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Schnitt- und Collagetechniken • »multiple Perspektive«, »discontinuità spatio-temporale« (99) 	<ul style="list-style-type: none"> • Liotard, <i>Landchaft bei Genf</i> • Aspekte aus Fotografie und Film • Collagekunst (z. B. Burri) • Raumkunst (L. Fontana, »Concetto spaziale«)

Abbildung 4: *Le figure della musica da Beethoven a oggi* (Übersicht).