

Sonderdruck aus:

**Musik-Konzepte**  
**Neue Folge**  
**Sonderband 2019**

**Salvatore Sciarrino**

Herausgegeben von  
Ulrich Tadday  
2019

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge  
Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband 2019  
Salvatore Sciarrino  
Herausgegeben von Ulrich Tadday  
Dezember 2019

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Berlin, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-823-4

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher  
Genehmigung von Casa Ricordi S.r.l. – Milan, Italy und Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Foto Luca Carrà, © RaiTrade (<https://www.salvatoresciarrino.eu/php/ita/photos.html>)

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.  
Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,–  
oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder  
über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis  
zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.  
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband  
zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Sonderband € 36,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von  
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
[www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,  
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen  
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart  
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,  
99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband 2019

## Salvatore Sciarrino

Vorwort	3
<i>Camilla Bork</i> Hörbare Körper Rahmung und Transgression in Salvatore Sciarrinos <i>Lohengrin</i>	5
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Brodeler Reduktionismus Salvatore Sciarrinos Musiktheaterstücke <i>Luci mie traditrici</i> und <i>Infinito nero</i>	17
<i>Marion Saxer</i> Der verbotene Blick Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos <i>Luci mie traditrici</i>	37
<i>Sebastian Claren</i> Das Sujet <i>Macbeth</i> Textfassung, szenische Dramaturgie und musikalische Realisation bei Salvatore Sciarrino	53
<i>Regine Elzenheimer</i> »das vom Leben abgetrennte Leben« Perspektiven sozialer und politischer Gegenwart in Salvatore Sciarrinos <i>Superflumina</i>	79
<i>Stefan Drees</i> Orientierung an der »Logik des Körpers« Zu einem zentralen Aspekt von Salvatore Sciarrinos <i>Sei Capricci per violino</i> (1975/76)	97

*Julia Kursell*

Hören in der Nacht und unter Wasser  
Klavierstücke von Salvatore Sciarrino 118

*Lukas Haselböck*

Hörbare Stille? Sichtbarer Klang?  
Zur »Ökologie der Wahrnehmung« in Salvatore Sciarrinos Streichtrio  
*Codex Purpureus* (1983) 131

*Tobias Schick*

Klassizität und Aura in der Musik Salvatore Sciarrinos  
*Allegoria della notte* und *Recitativo oscuro* 151

*Christian Utz*

Ausweglose Enden  
Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und  
die Semantisierung musikalischer Strukturen 172

Abstracts 195

Bibliografische Hinweise 200

Zeittafel 201

Autorinnen und Autoren 202

# Vorwort

Wer Salvatores Sciarrinos Website aufruft, erblickt ein Tryptichon: zur Linken den vor einer Partitur sitzenden Komponisten, in der Mitte und zur Rechten zwei farbige Grafiken wie Skizzen oder umgekehrt, die durch ihre Struktur, Linien und Farben einen offensichtlichen Werkzusammenhang begründen. Sciarrino, der im Laufe seines Lebens auch ein besonderes Verhältnis zur bildenden Kunst begründet hat, lässt auf den untergeordneten Seiten seiner Homepage aber keinen Zweifel daran, dass er in erster Linie als Komponist und als Individualist und Non-Konformist angesehen werden will. Seine Biografie lässt er lapidar mit dem Satz beginnen: »Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) si vanta di essere nato libero e non in una scuola di musica.« Das ist witzig und Programm zugleich.

Salvatore Sciarrino ist ein berühmter und vielfach geehrter Komponist der Gegenwart, dessen Entwicklung sich jenseits serieller und postserieller Denkmuster auch in Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern vollzogen hat, und dies auf unterschiedlichen Gebieten der Komposition, in unterschiedlichen Gattungen und Genres. Sciarrino knüpft an Traditionen, ohne Traditionalist zu sein. Seine Musik bewirkt eine andere Art des Hörens, eine geänderte Wahrnehmung und ein neues Bewusstsein für die Wirklichkeit wie für sich selbst. Ihren Mittelpunkt bildet im traditionellen Sinn nicht mehr der Autor oder die Partitur, sondern der Hörer. Wie der Komponist die Freiheit seines unkonventionellen Denkens musikalisch ins Werk setzt, ist Thema des vorliegenden Sonderbandes 2019.

Salvatore Sciarrino bedient mit seinen Kompositionen ein breites Spektrum musikalischer Gattungen: Kompositionen für das Musiktheater, Chor- und Musik für Vokalensembles, Kammermusik, Kompositionen für ein Soloinstrument, Bühnen- und Radiomusik, Elektronische Musik und andere Einzelwerke. Der vorliegende Sonderband beschäftigt sich allerdings nicht mit allen Gattungen, sondern bildet zwei Schwerpunkte, indem er Sciarrinos Kompositionen für das Musiktheater auf der einen und seine Instrumentalwerke auf der anderen Seite thematisiert.

In der ersten Abteilung, die Sciarrinos Kompositionen für das Musiktheater gewidmet ist, folgen die Aufsätze der chronologischen Reihenfolge der Entstehung bzw. der Aufführung der Werke. Camilla Bork beginnt mit einer Betrachtung des *Lohengrin* nach Jules Laforgue und zeigt, wie Sciarrino in diesem Werk die historische Tradition der »Norm und Transgression« zitiert und dekonstruiert. Die subtile wie suggestive Auseinandersetzung Sciarrinos mit der Tradition reduktionistischen Komponierens, wie sie die Musik des 20. und 21. Jahrhundert geprägt hat, bedenkt Jörn Peter Hiekel am Beispiel von *Luci mie traditrici* und *Infinito nero*. In gewisser Weise geht es auch im folgenden Aufsatz von Marion Saxer wieder um Tradition, diesmal aber um

die Liebe als Passion, die die Geschichte der Oper wie einen roten Faden durchzieht und auch Sciarrinos Operschaffen nicht unberührt gelassen hat. Während Sebastian Claren mit der Oper *Macbeth* im Vergleich zu Shakespeare und Verdi einen weiteren Aspekt individueller Aneignung und Überformung von Traditionen im Werk Sciarrinos entdeckt, wendet sich Regine Elzenheimer mit *Superflumina* einem jüngeren Werk Sciarrinos zu, das innerhalb seiner Kompositionen für das Musiktheater insofern eine Sonderstellung einnimmt, als es Bezug auf die soziale und politische Gegenwart nimmt.

Die zweite Hälfte des Bandes wird von Stefan Drees mit einem Aufsatz über Sciarrinos *Sei Capricci per violino* eröffnet, ein Werk, das es aufgrund seiner Virtuosität vor der Folie von Niccolò Paganinis *24 Capricci per violino* op. 1 zu verstehen gilt. Der sich anschließende Beitrag Julia Kursells behandelt die Klaviermusik Sciarrinos unter dem Gesichtspunkt stark veränderter Wahrnehmungs- und Hörbedingungen, die auch Lukas Haselböck am Beispiel von Sciarrinos *Codex Purpureus* für Violine, Viola und Violoncello eingehend bedenkt. Wie sich strukturelle Klarheit und geheimnisvolle Klanglichkeit in den Kompositionen Sciarrinos zu einem hochgradig idiomatischen Personalstil verbinden, beschäftigt Tobias Schick, während Christian Utz last but not least die formale Schlussbildung in den Werken Sciarrinos untersucht und auf ihre semantische Bedeutung hin befragt.

Es wurde in letzter Zeit häufiger festgestellt, dass es eine Diskrepanz gibt zwischen der Bedeutung, die der Komponist Sciarrino besitzt, und dem Schrifttum, dass sich mit seinen Werken und Schriften auseinandersetzt. Es ist das Interesse des vorliegenden Sonderbandes, dieses Missverhältnis ein wenig auszugleichen. Der Herausgeber dankt allen am Band beteiligten Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung sehr.

Ulrich Tadday

## Hörbare Stille? Sichtbarer Klang?

Zur »Ökologie der Wahrnehmung« in Salvatore Sciarrinos Streichtrio  
*Codex Purpureus* (1983)

»Indem ich mich dem Komponieren widmete, wollte ich das Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung bis an seine extremen und widersprüchlichen Grenzen führen. Eine davon ist die Wahrnehmung des Nicht-Wahrnehmbaren an sich, an dem Punkt, wo Klang und Stille ineinanderfließen. Ich glaubte daran, dass wir durch die Musik bis zu einer Enthüllung des Natürlichen vordringen können, fern von Gefühlsrelikten, um so in eine wahre Ökologie der Wahrnehmung eingeführt zu werden.«<sup>1</sup>

Salvatore Sciarrino ist – wie die oben zitierten Zeilen aufs Neue dokumentieren – nicht nur ein erstaunlich produktiver Komponist, sondern auch ein vielseitig gebildeter und wortgewandter Verfasser von Texten und Werkkommentaren. Sein Œuvre, das seit mehr als 50 Jahren<sup>2</sup> kontinuierlich angewachsen ist und nun bereits mehrere hundert Werke umfasst, wird durch derartige Dokumente in einen spezifischen Deutungshorizont gestellt. Zwar wird dabei – wie das in vielerlei Hinsicht bedeutende Buch *Le figure della musica da Beethoven a oggi* exemplarisch veranschaulicht<sup>3</sup> – die eigene Musik nicht immer in den Vordergrund gerückt. Da die Terminologie<sup>4</sup> Sciarrinos jedoch stets durch das eigene Komponieren geprägt ist, führt auch die Reflexion über die figurale Morphologie der Musik seit Beethoven letztendlich zu einer Kon-

- 1 Salvatore Sciarrino, »Alle nuvole di pietra (per *Cavatina e i gridi*)«, in: ders., *Carte da suono*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo – Rom 2001 (= *Dialoghi musicali*, Bd. 1) (im Folgenden: Sciarrino, *Carte*), S. 203–206, hier S. 203: »Dedicandomi alla composizione ho voluto portare il fenomeno della percezione sensoriale fino ai limiti estremi e contraddittori. Di questi uno è la percezione dell'impercepibile in sé, nel punto dove suono e silenzio si confondono. Ho creduto che con la musica potissimo giungere a una rivelazione del naturale fuori da residui sentimentali, di essere cioè introdotti a una vera ecologia dell'ascolto.« Auch in: Sciarrino, »Il suono e il tacere«, in: *Adunanze straordinarie per il conferimento dei Premi A. Feltrinelli*, IV/3 (2004), Rom (Accademia Nazionale dei Lincei) 2004, S. 65–70, hier S. 65. – Für die Hilfe bei den Übersetzungen aus dem Italienischen möchte ich mich bei Elena Minetti und Mario Rossi bedanken.
- 2 Gemäß den Angaben auf Sciarrinos Website stammt sein erstes gültiges Werk, ein Streichquartett, aus dem Jahr 1967. Vgl. <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/3.html> [letzter Zugriff: 07.10.2019].
- 3 Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Mailand 1998 (im Folgenden: Sciarrino, *Le figure*).
- 4 In diesem Buch wird die figurale Morphologie der Musik seit Beethoven in sechs Kategorien (»processi di accumulazione«, »processi di moltiplicazione«, »Little Bangs«, »trasformazioni genetiche« und »forme a finestre I und II«) gefasst. Dabei werden Musik, bildende Kunst, Architektur und Malerei gleichermaßen berücksichtigt.

textualisierung des eigenen musikalischen Denkens. Ästhetische Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, werden in *Le figure*, aber auch in der Schriftensammlung *Carte da suono* (2001) erörtert.<sup>5</sup>

Lässt man sich nun auf das komplexe Unterfangen ein, Sciarrinos Musik analytisch zu ergründen, liegt es nahe, auf all diese vielschichtigen Reflexionen, Begriffe und Denkfiguren Bezug zu nehmen. Darin liegen Chancen, aber auch Gefahren begründet. Denn Äußerungen von Komponisten sollten – gerade, wenn sie durch Emphase und Metaphernreichtum beeindrucken – in ihrer Subjektivität hinterfragt werden. Vor diesem Hintergrund sind auch die folgenden Analysen und Überlegungen zu begreifen.

Am Anfang des Zitats, das diesem Beitrag vorangestellt ist, spricht Sciarrino eine Zielsetzung an, die seine Musik entscheidend prägt: Es geht ihm darum, das Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung »bis an seine extremen (...) Grenzen (zu) führen«. Im ersten Abschnitt des vorliegenden Textes werden daher Strategien erörtert, mit denen der Komponist auf die Schärfung unserer Sinne abzielt. Anhand des Streichtrios *Codex Purpureus* (1983) wird dies mittels Werkanalyse, softwaregestützter Klanganalyse und einer Untersuchung der Skizzen konkretisiert.

Zweifellos führt die zarte Zerbrechlichkeit von Sciarrinos Musik unsere Wahrnehmung ins Extreme. Folgen wir dem Komponisten, sind es aber nicht nur extreme, sondern auch widersprüchliche Grenzen, an die wir gelangen, wenn wir dieser Musik lauschen. Dies legen auch Sciarrinos paradoxe (»Wahrnehmung des Nicht-Wahrnehmbaren«) und provokante (»Enthüllung des Natürlichen«, »wahre Ökologie der Wahrnehmung«) Formulierungen nahe, die zum Nachdenken, zur Debatte und zum Widerspruch anregen. Kompositorische Strategien, die damit im Zusammenhang stehen, und deren analytische Kontextualisierung werden in Abschnitt 2 erörtert. Offene Fragen sowie daraus resultierende Konsequenzen werden in den Abschnitten 3 und 4 diskutiert.

I »... das Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung bis an seine extremen und widersprüchlichen Grenzen führen ...«

#### a) Strategien

Zwischen Klang und Stille

In Sciarrinos Musik werden die Grenzbereiche zwischen Klang und Stille kompositorisch ausgelotet. So ist etwa der Beginn des Streichtrios *Codex Purpureus* durch fragile Klangereignisse (Flageoletts, Obertonglissandi und -triller, *pp*-Tremoli und extrem gedehnte Mikroglossandi) bestimmt. Wollen

5 Sciarrino, *Carte* (s. Anm. 1). Zu ästhetischen Grundsatzfragen vgl. ders., »Origine delle idee sottili«, in: ebenda, S. 44–71.

wir uns auf diese Nuancen einlassen, sind wir aufgefordert, nicht nur zuzuhören, sondern die Register der Wahrnehmung zu erweitern und mit Hingabe zu lauschen.

### Fragilität

In Sciarrinos Musik tritt eine spezifische Fragilität der Klangerzeugung zutage, die eine gesteigerte Intensität des Lauschens zur Folge hat. Als Beispiel kann der Klarinetten-Mehrklang untersucht werden, der *Lo spazio inverso* für Flöte, Klarinette, Celesta, Violine und Violoncello (1985) eröffnet. Im Hörprozess stellen sich dabei mehrere Fragen.

*Wer spielt?* Beim ersten Hören wird diese Klangkonstellation nicht unbedingt mit einer Klarinette assoziiert – bereits deshalb, weil hier mehrere Töne erklingen. Auch klangfarblich könnten andere Assoziationen naheliegen.<sup>6</sup>

*Was erklingt?* Dadurch, dass die beiden Tonhöhen des Mehrklangs den Frequenzen *fis'/gis'* nur annähernd entsprechen, stellt sich eine intonatorische Irritation ein. In der Partitur ist *f'/gis'* notiert. Diese Abweichung ist ein Anzeichen für die Instabilität des Klangs. Was erklingt, hängt letztlich von der Bauart des Instruments und vom Interpretieren ab.

*Wie wird dieser Klang erzeugt?* Der Mehrklang kann nicht mit jeder Klarinette gespielt werden. Es ist dafür eine Verlängerung des Instruments um einen Halbton erforderlich, die Klarinetten italienischer Bauart aufweisen. Deshalb findet sich dieser Mehrklang vor allem in Neuer Musik aus Italien.<sup>7</sup> Wie der Klarinetrist Heinz-Peter Linshalm erläutert<sup>8</sup>, wird der Klang nicht einfach angespielt, sondern muss erst vorsichtig geformt werden. Ausschlaggebend ist dabei nicht nur eine Erhöhung des Atemdrucks oder der Luftzufuhr, sondern vor allem auch die Einstellung des Resonanzraums der Mundhöhle (Vokale o, u; Zungenstellung). Die Fragilität der Klangerzeugung manifestiert sich auch darin, dass die Tonhöhen zumeist nicht simultan, sondern sukzessiv einschwingen. Dies bringt ein Spannungsmoment mit sich, das auch körperlich erfahrbar wird.<sup>9</sup>

6 Beim ersten Hören der Aufnahme des Ensemble Recherche (vgl. Anm. 16) meinte ich zunächst einen sanft anschwellenden arco-Vibraphonklang zu hören.

7 In der *Sequenza IXa* (1980) für Klarinette solo von Luciano Berio findet sich ein ähnlicher Mehrklang. Er ist als *ges'/as'* notiert. Zusätzlich ist eine Griffnotation angegeben. Realisiert man diesen Griff, erklingt allerdings das *as''*. Will man *ges'/as'* hervorbringen, muss man nach anderen Griffen suchen. Dies zeigt sich in den Einspielungen von Alain Damiens (*Clarinete Solos*, Label Accord, 2003; siehe 7'40") und Carlo Failli (*190 Years Clarinet and Piano*, Label Max Research, 2011; 7'34"). Dass Sciarrino die *Sequenza IXa* studiert hat, ist möglich – *Lo spazio inverso* ist fünf Jahre nach diesem Werk entstanden. Im Gegensatz zu Berio verzichtet Sciarrino allerdings auf eine Griffnotation. Dies ist wohl eine Reaktion auf die diffizilen Bedingungen der Klangerzeugung. Denn ob *f'/gis'* oder *ges'/as'* oder *as''* erklingen, ist v. a. auch instrumentenspezifisch bedingt – jedes Instrument ist anders. Jedenfalls spielt Shizuyo Oka in der Interpretation des Ensemble Recherche (vgl. Anm. 16) einen Mehrklang, der den von Failli und Damiens in ihren Einspielungen der *Sequenza IXa* realisierten Mehrklängen ähnlich ist.

8 Gespräch mit Heinz-Peter Linshalm am 17.04.2019.

9 Ein solches Bewusstsein für die intime Relation zwischen der Fragilität des Klanges und der Körperlichkeit des Interpretieren (und des Hörers) findet sich auch bereits bei Gustav Mahler. Vgl.

## Repetitivität

Durch die Eigenart repetitiver oder beinahe-repetitiver Elemente kann die Intensität der Wahrnehmung ebenfalls erhöht werden. Anhand von *Lo spazio inverso* lassen sich dabei zwei ausschlaggebende Faktoren nachvollziehen.

Anfangs entfalten die Klangimpulse eine stabilisierende Wirkung.<sup>10</sup> Ihre Anordnung löst aber dennoch Fragen aus: Einerseits sind sie zu weit voneinander entfernt, um sie als metrische Abfolge oder als geordneten Puls wahrzunehmen. Andererseits folgen sie zu eng aufeinander, um beziehungslos zu wirken. Diese Unentschiedenheit steigert unsere Aufmerksamkeit.

Dynamisch abgestufte repetitive Abfolgen erinnern an Echos, die uns als Hörer grundsätzlich herausfordern. Einerseits sind uns Echos als Naturphänomene vertraut. Dadurch stellen sie einen Weltbezug her. Andererseits wirken sie in ihrer starren Mechanik künstlich und steril. Dieses Ineinander von Sinn und Sinnsubversion fördert ebenfalls die Spannung.

## »Little Bangs«<sup>11</sup>

Lassen wir uns nachhaltig auf feinste Nuancen des Klanges ein, können subitof-ff-Ausbrüche<sup>12</sup> geradezu schockartige Wirkungen auslösen. Ziel des Komponisten ist es, den Hörer im Ungewissen darüber zu lassen, in welchen Momenten das Beinahe-Nichts plötzlich durchtrennt wird. Als Beispiel für solche kalkulierten Überraschungen<sup>13</sup> ließe sich ebenfalls auf *Lo spazio inverso* hinweisen.

Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 175: »Wenn ich einen leisen, verhaltenen Ton hervorbringen will, lasse ich ihn nicht ein Instrument spielen, das ihn leicht hergibt, sondern lege ihn in jenes, welches ihn nur mit Anstrengung und gezwungen, ja oft mit Überanstrengung und Überschreitung seiner natürlichen Grenzen zu geben vermag.«

10 Vgl. die Werkeinführung zu *Lo spazio inverso*, in: Sciarrino, *Carte* (s. Anm. 1), S. 125: »Zuweilen wird die Beständigkeit von Ereignissen, von Linien inmitten der Luft unserem Ohr als schwebende Horizonte die Koordinaten liefern.« Ital.: »La persistenza, talvolta, di eventi, di linee a mezz'aria come orizzonti sospesi fornirà le coordinate al nostro orecchio.«

11 Vgl. Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 59 ff.

12 Vgl. ebenda, S. 67: »Ein lauter Klang versetzt unseren Körper physisch und psychisch in Alarmzustand.« Ital.: »Un suono forte mette in allarme fisico e psichico il nostro corpo.« Außerdem haben die ff-Ausbrüche Auswirkungen auf die Gewichtung des Ganzen. Da sich die Aufmerksamkeit von den fragilen Klangkonstellationen auf die eruptiven Momente verlagert, rücken Erstere in Nähe zur Stille. Dies ermöglicht es den Interpreten, aus leisen Klängen heraus zu crescendieren, als ob sie aus der Stille kämen. Vgl. Aaron Helgeson, »What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino?«, in: *Perspectives of New Music* 51 (2013), H. 2, S. 4–36; hier S. 28: Das Beinahe-Nichts wird zu einem »Surrogat« für Stille.

13 Vgl. Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 55: »Die Spannung kommt von der Irregularität der Prozesse, das heißt von einer Enttäuschung unserer Erwartungen, jener Erwartungen, die durch den Komponisten im Hörer angelegt wurden (...) Es sind die Überraschungen, die die Hörerfahrung interessant machen. Um echte Komponisten zu sein, sollten diese nicht halten, was sie versprechen.« Ital.: »La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta. (...) Sono le sorprese a rendere interessante l'esperienza dell'ascolto. I compositori, per essere tali, non devono mantenere ciò che promettono.«

b) Analyse: *Codex Purpureus* für Streichtrio

In der folgenden Analyse des Streichtrios *Codex Purpureus* werden die Partitur<sup>14</sup>, die Skizzen<sup>15</sup> sowie zwei Aufnahmen herangezogen, die äußerst unterschiedlich sind. Die erste Aufnahme (= *Codex 1*) ist länger (11'05"), die Details sind klarer umrissen.<sup>16</sup> Die zweite Aufnahme (= *Codex 2*) ist kürzer (9'03"), agiler und energetischer, die Interpretation zielt weniger auf exakte Konturen als auf sphärische, ineinanderfließende Klangwirkungen ab.<sup>17</sup>

In *Codex Purpureus* wird die Schärfung der Sinne durch fragile Klangereignisse (Obertonglissandi und -triller, Flageolets etc.) erzielt, die extrem leise sind. Ansätze zu Repetitionsstrukturen (z. B. die nachklingenden Violin-Flageolets auf S. 4, System 2 und 4, vgl. Abb. 1b) werden zwar beim Hören registriert, wirken aber eher zufällig. Stellenweise crescendieren die zarten Klänge ins *ff/fff*, um gleich darauf wieder zu decrescendieren. Wann diese Ereignisse eintreten, ist nicht vorherzusagen. Dadurch kommt der Eindruck des Chaotischen und Ungeplanten auf, der jedoch kalkuliert ist. In den Skizzen findet sich eine Bleistiftnotiz, in der von »Trauben von Spannungen, Nester(n), Linienknäuel(n)« die Rede ist, »die sich in gigantischer und unvorhergesehener Weise vergrößern, um sich wieder zusammenzufügen«. <sup>18</sup> Diese Spontaneität liegt auch dem Entstehungsprozess zugrunde: Jene Klangkonstellationen, die sich in den Skizzen finden überträgt Sciarrino in die Partitur, indem er sie zum Teil beibehält, zum Teil allerdings nach Belieben umformt.<sup>19</sup>

Im Gegensatz zu diesen weitgehend spontan platzierten Elementen kann das extrem gedehnte »Mikroglissando« als Grundgerüst aufgefasst werden – zumindest, wenn man Skizzen und Partitur als Richtlinie heranzieht. Die drei Verlaufsskizzenblätter<sup>20</sup>, die in der Sacher Stiftung Basel eingesehen werden können, legen nahe, dass diese weit gedehnte Linienführung schon im Skiz-

14 Sciarrino, *Codex Purpureus* (1983) für Streichtrio, Ricordi #NR 133696.

15 Die Skizzenmaterialien zu diesem Werk befinden sich in der Paul-Sacher-Stiftung Basel (Sammlung Sciarrino), vgl. <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/p-t/salvatore-sciarrino.html> [letzter Zugriff: 07.10.2019]. Für die Unterstützung bei meinen Forschungsarbeiten vor Ort möchte ich mich bei Angela Ida de Benedictis bedanken.

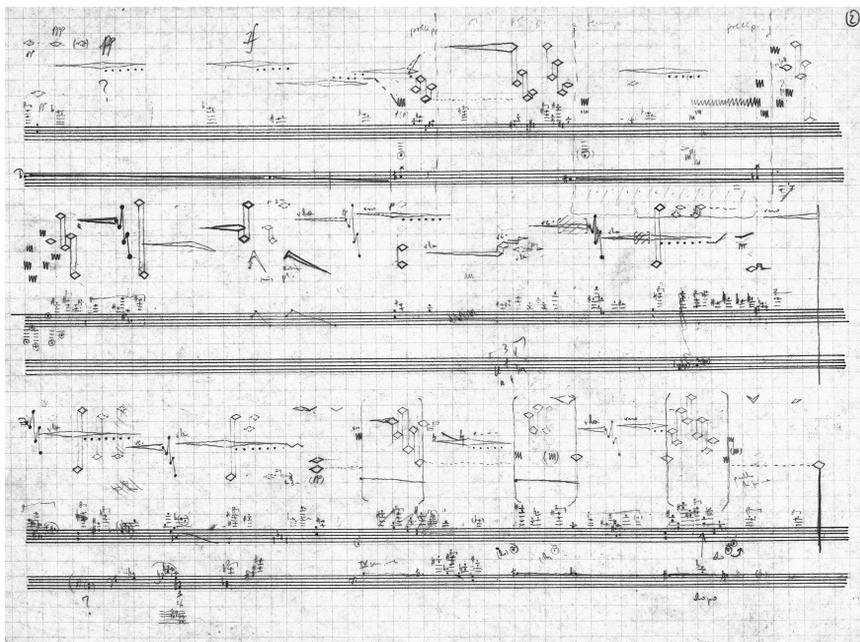
16 CD Sciarrino, *Lo Spazio Inverso*; InterpretInnen: Ensemble Recherche (= Melise Mellinger, Barbara Maurer, Lucas Fels); Label: Kairos (0012132KAI), Aufnahmedatum: 1998.

17 CD Sciarrino, *Musique de chambre*; Interpreten: Boris Garlitsky, Wladimir Mendelssohn, Alain Meunier; Label: Arion (ARN 68689), Aufnahmedatum: 2005. Auf Sciarrinos Homepage wird die Gesamtdauer mit neun Minuten angegeben. Vgl. <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/82.html> [letzter Zugriff: 07.10.2019]. Dieser Vorgabe folgt die Aufnahme *Codex 2*.

18 Vgl. Anm. 22. Aufgrund ihrer Unvorhersehbarkeit könnte es naheliegen, diese »Trauben von Spannungen« als Akkumulationsprozesse (»processi di accumulazione«) zu benennen. Vgl. Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 27: »Die Akkumulationsprozesse tendieren dazu, sich auf chaotische und heterogene Weise als Aggregate herauszubilden.« Ital.: »I processi di accumulazione tendono ad aggregarsi caoticamente e in modo eterogeneo.«

19 Eines der wenigen Klangelemente (abgesehen vom »Mikroglissando«), die sich in Skizzen und Partitur an analoger Stelle finden, ist das Flageolett-Glissando auf Partiturseite 5.

20 In den Verlaufsskizzen Sciarrinos ist der Versuch zu erkennen, ganze Werkverläufe mithilfe grafischer Symbole zusammenzufassen. Vgl. Salvatore Sciarrino: »L'immagine del suono (grafici 1966–1985)«, in: Ausstellungskatalog (Latina, Le Bâtiment Deux, 24.–31. Oktober 1985), Latina (Cooperativa Musicale di Latina) 1985, S. 3–14.



Notenbeispiel 1a: Sciarino, *Codex Purpureus* (1983) für Streichtrio, Skizzenblatt 2 des Verlaufsdiagramms (mit freundlicher Genehmigung der Paul-Sacher-Stiftung Basel)

zenstadium in beinahe allen Details fixiert wurde. In Bezug auf das Glissando finden sich Abweichungen zwischen Skizzen und Partitur nur zu Beginn und am Ende der absteigenden Linie. In der Skizze steht der erste Glissandoton  $b''$  zu Beginn, während er in der Partitur erst im dritten System folgt<sup>21</sup> (auf Partiturseite 1, Systeme 1–2 sind auf- und absteigende Glissandofragmente zu bemerken). In der Skizze (Abb. 3a, System 2, Beginn) schließt das Glissando mit dem Ton  $D$ , der allerdings in der Partitur (S. 8, System 2) gestrichen wird. Ansonsten verläuft die Linie in Skizzen und Partitur analog (vgl. Blatt 2 der Verlaufsskizze, Abb. 1a, und die Partiturseite 4, Abb. 1b; der Vergleich von Abb. 1a, System 1 mit Abb. 1b zeigt Übereinstimmungen in Bezug auf das Glissando und weitere Details).

Der Verlauf von *Codex Purpureus* kann also auch als Ausformung eines elementaren Kontrasts gedeutet werden. Während sich die Linienknäuel zu stets überraschenden Konstellationen formen, ist die absteigende Glissandolinie auf dem Papier als scheinbar solides Gerüst konzipiert. Im Hörprozess – und darauf zielt Sciarino letztlich ab – sind beide Teilaspekte jedoch ein- und derselben Strategie untergeordnet: Es geht um die Schärfung unserer Sinne.

21 In der ein Jahr später komponierten Neufassung für Klavierquintett, *Codex Purpureus II*, setzt der Glissandoton  $b''$  gleich zu Beginn ein.

4

The image displays a handwritten musical score for three systems, likely for a string quartet or similar ensemble. The notation is highly detailed and expressive, featuring a variety of dynamic markings and performance instructions.

- System 1:** The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a wavy, tremulous texture indicated by the instruction "trunnn". Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). A fermata is placed over a note in the upper voice.
- System 2:** The second system continues the melodic and textural development. It includes a section marked "Vinterrompe bruscame etc." at the end, suggesting a change in mood or tempo. Dynamic markings range from *pp* to *fff* (fortississimo).
- System 3:** The third system is characterized by a dense, tremulous texture in the lower voices, with the instruction "trunnn" repeated. It includes the instruction "pizz. teness." (pizzicato tenuto) and "più p. poss." (pianissimo possibile). The system concludes with a section marked "III. c." (Crescendo) and a final dynamic marking of *fff*.

The score is written in a fluid, cursive hand, with many slurs and ties connecting notes across measures. The overall impression is one of intense emotional and dynamic contrast.

Notenbeispiel 1b: Sciarrino, *Codex Purpureus*, Partitur, Ricordi #NR 133696 (vgl. die analoge Passage in Abb. 1a, 1. System)

Sowohl die fragilen und sich beständig verformenden Spannungstrauben als auch die Glissandi, die extrem leise und *un poco flautando* ausgeführt werden sollen und – insbesondere in *Codex 2* – als atmosphärisches Raunen lediglich schemenhaft zu erahnen sind, laden zum hingebungsvollen Lauschen ein. Auffällig ist auch die ins Extreme übersteigerte zeitliche Dehnung der absteigenden Linie (*lentissimo*) – eine Tendenz, die in der Schlussphase durch Vierteltöne und enharmonische Verwechslungen zusätzlich radikalisiert wird. Eine allmähliche Fragmentierung und Erstarrung ist die Folge (vgl. Partitur, S. 4 ff.). Spätestens jetzt wird die Frage akut, ob die Abwärtsbewegung als solche überhaupt noch wahrnehmbar ist. In Partitur und Skizzen ist sie zwar als kontinuierliche Linie sichtbar. Aufgrund des Beinahe-Nichts, das sie in Bezug auf Dynamik und Tonhöhenänderung repräsentiert, verflüchtigt sie sich jedoch im Verlauf des Hörprozesses. Grundsätzlich ist unklar, welche Elemente als Vorder- oder Hintergrund gehört werden sollen. Das stete Changieren dieser Zuordnungen fördert ebenfalls das Aufspannen unseres Gehörs.

Vor diesem Hintergrund (Schärfung der Sinne) sind auch zwei Prozesse zu deuten, die während der letzten Minuten des Stücks immer auffälliger werden (auf beide Prozesse wird in Abschnitt 2b noch zurückzukommen sein):

Einerseits wird das Glissando zusehends fragmentiert – zum ersten Mal auf Partiturseite 4 (vgl. Abb. 1b, System 2, Ende: *s'interrompe bruscamente*; danach auf der gleichen Seite im untersten System). Auf S. 6–7 wird der Zerstückelungsprozess intensiviert. Dies wird auch in den mit der Software Adobe Audition erstellten Sonagrammen der Gesamtverläufe (Abb. 2a, 2b: diese Abbildungen sind farbig und können daher nur auf der Website <https://osf.io/h7uz9/> eingesehen werden) deutlich: Während sich das Glissando zu Beginn kontinuierlich durch den Raum zieht, zerfällt es danach immer mehr in Bruchstücke und wird zwischen Minute 8–10 (*Codex 1*, Abb. 2a) in Einzelsegmenten sichtbar, die den Klangaktionen nun im tieferen Frequenzbereich unterlegt sind. In Abb. 2b (Interpretation *Codex 2*) ist es aufgrund des extremen flautando-Spiels von Beginn an kaum zu erkennen und löst sich in der Schlussphase endgültig auf. Höhepunkt der Fragmentierung ist die Generalpause auf S. 7 (vgl. Abb. 3b, System 2)

Andererseits wird der von Beginn an präsente Obertonreichtum des Streicherklangs zusehends intensiviert. Dies ist auf den Abbildungen 2a und 2b sowie auf Blatt 2 der Verlaufsskizze (Abb. 1a) nachzuvollziehen: Während sich Rautensymbole (= Obertonklänge) auf Blatt 1 nur vereinzelt finden, nehmen sie auf Blatt 2 immer mehr überhand. Damit nimmt auch die Helligkeit zu. Beide Prozesse – die allmähliche Fragmentierung des Glissandos und die stetige Intensivierung der Klanghelligkeit – münden vorübergehend in Stille (S. 7).

Am Ende beruhigt sich der Verlauf in alternierenden Viola- und Violoncello-Flageolettwendungen, die sich bereits auf S. 8, System 1 (vgl. Abb. 3b unten) in den Fragmentierungsprozess einblenden und auf S. 8, System 2 allein übrigbleiben. Dieser Übergang zu jener stillen Gleichmäßigkeit, die der Kom-

ponist als »Berceuse« auffasst, wird auch in der (bereits teilweise zitierten) Bleistiftnotiz angesprochen: »Mit den Sologlissando-Momenten, Trauben von Spannungen, Nestern, Linienknäueln, die sich in gigantischer und unvorhergesehener Weise vergrößern, um sich wieder zusammenzufügen – dann Übergänge (mit einer  fortlaufenden Zone) und das Finale (wie eine Berceuse)«. <sup>22</sup>

II »... durch die Musik bis zu einer Enthüllung des Natürlichen vordringen ...«

### a) Strategien

In seinen Texten und Werkkommentaren bringt Sciarrino wiederholt den Begriff »Ökologie«<sup>23</sup> zur Sprache. Damit stellt er sich in eine spezifische Tradition: In den 1970er und 80er Jahren – also im zeitlichen Umfeld der Entstehung von Werken wie *Codex Purpureus* – wurde die Relevanz dieses Begriffs für die Kunstbetrachtung intensiv diskutiert. Wissenschaftler und Künstler wie z. B. Murray Schafer<sup>24</sup>, Edward Carterette<sup>25</sup> oder James Gibson<sup>26</sup> vertraten einen Ansatz, demgemäß Natur nicht als »Anderes«, sondern als integraler Teil unserer Sinneswelt aufgefasst werden sollte – im Gegensatz zur Entfremdung von der Natur, die als negative Konsequenz der Instrumentalisierung der Vernunft in der Moderne gedeutet wurde. Im Fall Sciarrinos ist insbesondere der Einfluss James Gibsons hervorzuheben. Beide (Gibson wie Sciarrino) gehen von einer Einheit von Subjekt und Objekt sowie von einer untrennbaren Verflechtung der Sinne aus, wobei der visuellen Wahrnehmung die füh-

22 »Con momenti solo gliss., grappoli di tensioni, nidi, grovigli di linee che si allargano in maglie gigantesche all'improvviso per ricostituirsi – poi transizioni (con un  di zona continua) e finale (come berceuse)« (s. Anm. 18).

23 Vgl. Miriam Henzel, »Salvatore Sciarrinos Werkkommentare – Ansatzpunkte für die Analyse?«, in: Sabine Ehrmann-Herfort (Hrsg.), *Salvatore Sciarrino. Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, Hofheim 2018, S. 191–202, hier S. 193; In Sciarrinos Werkkommentaren gibt es »Wörter und Formulierungen, die immer wieder auftauchen, sodass man fast von einer eigenen Begrifflichkeit sprechen kann. Dazu zählen »echi mentali« und »ecologia del suono« beziehungsweise »ecologia dell'ascolto« – letzterer Begriff findet sich z. B. in den Werkkommentaren zu *Un fruscio lungo trent'anni* (1967, der Text ist auf 1999 datiert), *Un'immagine di Arpocrate* (1974–79), *Studi per l'intonazione del mare* (2000), *12 Madrigali* (2007) und *Il giardino di Sara* (2008).

24 R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York 1977.

25 Edward C. Carterette, *Perceptual Ecology*, New York 1978 (= *Handbook of Perception*, Bd. 10).

26 Vgl. v. a. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979), New York 1986, vgl. online unter: <https://archive.org/details/pdfy-u5hmFOvOM2Civ4Gz/page/n19> [letzter Zugriff: 07.10.2019]. Nicht nur Sciarrinos, sondern auch Gérard Griseys Ansatz einer »Ökologie der Klänge« wurde durch Gibsons Schriften beeinflusst. Vgl. Hugues Dufourt, »Der Sinn des Œuvres von Gérard Grisey«, in: Gérard Grisey, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2017 (= *Musik-Konzepte 176/177*) S. 51–59, hier S. 57. – In Wissenschaft und Kunst ist die Ökologiedebatte bis heute aktuell geblieben. Vgl. z. B. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995 oder Aaron S. Allen, *Current directions in ecomusicology*, New York – London 2017.

rende Rolle zukommt.<sup>27</sup> Wie kann eine solche ökologische »Allianztechnik«<sup>28</sup> (Ernst Bloch) nun im Rahmen eines Kunstwerks umgesetzt werden?

Sciarrinos Ansatz besteht darin, Klänge nicht bloß (dem Wortsinn entsprechend) zu »komponieren«, also zusammenzustellen, sondern sowohl die Eigenart der Klänge als auch die Funktionsweise der Wahrnehmung gründlich zu erforschen. Einerseits vermitteln Klänge spezifische Angebotscharaktere (Affordanzen). Andererseits werfen wir »die Netze unserer Wahrnehmung aus«<sup>29</sup> und sind für bestimmte Angebote empfänglich. Sciarrino zielt darauf ab, jenen Bereich zu ergründen, der sich in diesem Wechselspiel eröffnet. Dabei geht es ihm darum, nicht nur die eigene Wahrnehmung, sondern die Eigenart und Funktionsweise *der* menschlichen Wahrnehmung besser zu verstehen.

Vor diesem Hintergrund ist der Begriff »sdoppiamento« (»Spaltung«) zu begreifen, der sich in Sciarrinos *Carte da suono* findet. Dahinter steht der Versuch, sich vom eigenen Ich zu distanzieren und eine Art »inneres Bündnis« mit dem Hörer zu schließen: »Der Versuch also, sich zu verdoppeln. Die Kraft des Komponierens wächst also auf Grund der Kontrolle eines idealen gemeinsamen Hörens.«<sup>30</sup>

Ein zweiter Begriff, der in der Sciarrino-Literatur zuweilen auffällt, ist »Maieutik«<sup>31</sup> (»Hebammenkunst«). Dieser Terminus ist aus Platons Philosophie bekannt und bezieht sich auf Sokrates' Kunstfertigkeit, die Menschen nicht zu belehren, sondern sie anzuleiten durch die Eigenaktivität ihres Denkens selbst zur Wahrheit zu finden.

27 Vgl. Sciarrino, »Origine delle idee sottili« (s. Anm. 5), S. 47: »Das Sehen dominiert. Es drängt sich in andere Sinnesbereiche und bezwingt diese auf irgendeine Art und Weise. Oder das Bild besitzt ein Echo, das sich in der Nacht der Sinne später auslöscht (...). Die einheitliche Organisation der Sinne scheint sich zusammenzuziehen und rings um die visuellen Systeme zu kreisen: Der Verstand ist Raum für das Bild.« Ital.: »La visione predomina. Si spinge agli altri campi sensoriali e in qualche modo li vince. O l'immagine ha un'eco che si estingue più tardi nella notte dei sensi (...). L'organizzazione unitaria dei sensi pare accentrarsi e gravitare intorno a moduli visivi: la mente è spazio all'immagine.«

28 Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung* (1938–47), Berlin 1954/55.

29 Sciarrino, »Origine delle idee sottili« (s. Anm. 5), S. 59: »Nicht die Dinge bieten sich den Sinnen dar, sondern wir sind es, die die Netze unserer Wahrnehmungsmodelle auswerfen. (...) Auch spüren wir nur das, was wir spüren wollen. Daher die Notwendigkeit, unsere mentalen Prozesse zu untersuchen und zu begreifen (...).« Ital.: »Non le cose si danno ai sensi, siamo noi che gettiamo le reti dei nostri modelli di percezione. (...) Anche noi sentiamo solo ciò che vogliamo sentire. Ecco la necessità di esaminare, capire i nostri processi mentali (...).«

30 Ebenda, S. 59: »Cercare di sdoppiarsi, dunque. La forza compositiva cresce ancora in ragione del controllo di un ideale ascolto comune.« Im Italienischen steht der Begriff »sdoppiamento della personalità« für Persönlichkeitsspaltung.

31 Vgl. Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una »composizione dell'ascolto«*, Dissertation Universität Degli Studi Di Trento, Université De Paris IV, Sorbonne 2006 (online unter: [https://www.salvatore-sciarrino.eu/Tesi/Tesi\\_Carratelli.pdf](https://www.salvatore-sciarrino.eu/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf) [letzter Zugriff: 07.10.2019]), S. 57: »In diesem Sinne hat Sciarrinos Musik eine maieutische Valenz, da sie den inneren Raum befragt und ihn dazu auffordert, sich zu befreien und sich einer »absoluten« Wahrnehmung zu öffnen.« Ital.: »In questo senso la musica di Sciarrino ha una valenza maieutica, in quanto interroga lo spazio interiore invitandolo a liberarsi e ad aprirsi ad una percezione »assoluta.«

Im Rahmen dieses (idealen und gemeinsamen) Wahrnehmungsprozesses sollen wir Musik nicht nur hörend erleben, sondern (als letzten und entscheidenden Schritt) auch innerlich imaginieren. Diese »mentale Repräsentation« bezeichnet Gianfranco Vinay als essenziell für Sciarrinos Musikverständnis.<sup>32</sup> Hören ist für Sciarrino eine übergreifende Sinneswahrnehmung, die letztendlich zu einer »Vision« des Ganzen führt.

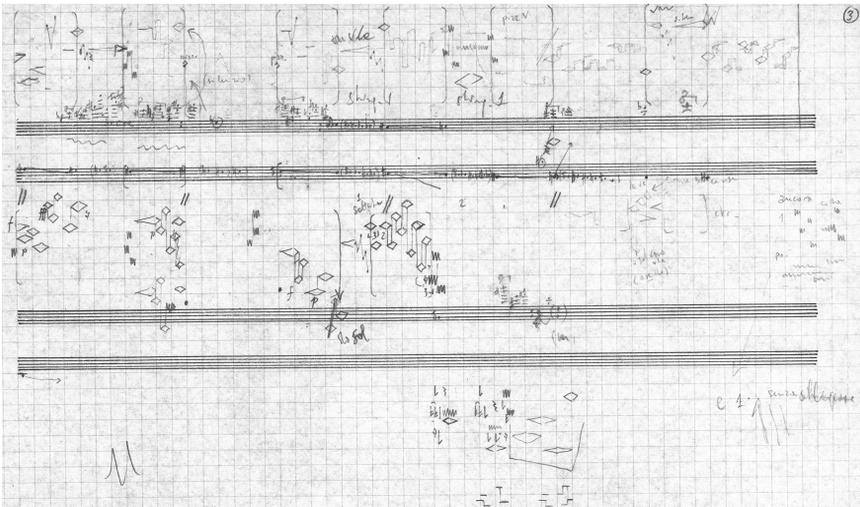
*b) Analyse: Codex Purpureus für Streichtrio*

Will man die auf die »Ökologie der Wahrnehmung« bezogenen kompositorischen Ansätze analytisch kontextualisieren, stößt man in den Skizzen sowie in der Werkeinführung zu *Codex Purpureus* auf einige Hinweise.

*Skizzen:* Auf Blatt 3 der Verlaufsskizze (Abb. 3a, Bereich links oben) finden sich schriftliche Hinweise, die in der Partitur fehlen. Im Bereich der Generalpause notiert Sciarrino »(silenzio)« (»Stille«). Außerdem ergänzt er die Tonhöhen *f*, *eis* und *e* (in Klammern). Für den Gesamtverlauf sind diese Tonhöhen von Bedeutung, bilden sie doch eine (fiktive) Fortsetzung jener weitgespannten glissandierenden Cellolinie, die sich durch *Codex Purpureus* zieht, zusehends fragmentiert wird, mit dem vierteltönig erniedrigten *fis* (Abb. 3b, System 1, Ende) vorübergehend abbricht und mit dem vierteltönig erhöhten *es* (Abb. 3b, System 2, Mitte) fortgesetzt wird. Die Töne *f*, *eis* und *e* können somit als eine Art »stille Brücke« aufgefasst werden. Eine vergleichbare Funktion kommt auch dem Ton *es* zu, der knapp vor und nach der Generalpause als Quartflageolet im *sf pizz.* erklingt. In den Skizzen wird das *es* ebenfalls ergänzend hinzugesetzt, durch Einkreisung markiert und durch Setzung eines Pfeils auf das kurz zuvor erklangene *pizz.* bezogen. Nach der Generalpause setzt sich die Fragmentierung fort: Die Bruchstücke der Glissandolinie sind durch immer größere Lücken voneinander getrennt. Dies wird auch in den Skizzen deutlich: In Abb. 3a fügt Sciarrino zwei, dann drei (Bereich der Generalpause) und schließlich vier, sechs und sieben fiktive Tonhöhen in Klammern hinzu. Auf Partiturseite 8 (Abb. 3b, unten) wird das Glissando mit den Tönen *F / Eis* abgeschlossen (jene Töne, die die fiktive Brücke gebildet hatten, werden hier eine Oktave tiefer »nachgeholt«).

Aus all dem könnte man – im Wissen um Sciarrinos Ästhetik – Folgendes schließen: Der Komponist geht davon aus, dass die absteigende Glissandolinie über weite Strecken bestimmend ist, schließlich nach und nach zerfällt,

32 Vgl. die Ausführungen Vinays in: Sciarrino, *Carte* (s. Anm. 1), Vorwort, S. XXI: »Das Diagramm und die Partitur können wir lesen. Die musikalische Ausführung können wir hören. Die mentale Repräsentation können wir nur imaginieren. Aber die Insistenz, mit der uns Sciarrino in seinen *Carte da suono* einlädt, diesen Schritt zum »globalen« Hören zu wagen (»Spürt ihr nicht auch, was im Klang sichtbar ist?« am Ende von *Codex purpureus*), macht uns begreiflich, wie wichtig und essenziell dieses Stadium des Schaffensprozesses ist.« Ital.: »Il diagramma e la partitura possiamo leggerle. L'esecuzione musicale possiamo ascoltarla. La rappresentazione mentale possiamo soltanto immaginarla. Ma l'insistenza con cui Sciarrino nelle sue *carte da suono* ci invita a compiere questo salto verso l'ascolto »globale« (»Non sentite anche voi ciò che è visibile nel suono?« alla fine di *Codex purpureus*) ci fa capire quanto sia importante e essenziale questo stadio della creazione.«



Notenbeispiel 3a: Sciarino, *Codex Purpureus*, Skizzenblatt 3 des Verlaufsdiagramms  
(mit freundlicher Genehmigung der Paul-Sacher-Stiftung Basel)

sich entmaterialisiert, aber im Inneren trotzdem weiter existiert. Unter diesen Voraussetzungen »navigiert« Sciarino den Wahrnehmungsprozess in diesen Stillmoment. Dort, wo scheinbar nichts klingt, soll die Vorstellungskraft des Hörers weiterarbeiten. Es handelt sich um eine Stille, die, so die Idealvorstellung, vom Komponisten und Hörer gemeinsam mit innerem Klang erfüllt wird.

*Werkeinführung:* Jene »nonperceptual awareness«<sup>33</sup> (J. Gibson), auf die Sciarino abzielt, ist nicht nur auditiv, sondern vor allem auch visuell geprägt. Das letzte Stadium des (idealen gemeinsamen) Schaffensprozesses, die »mentale Repräsentation«, ist nicht zwangsläufig an einen Reiz gebunden, sondern kann sich auch in der Vorstellung – gleichsam im leeren Raum – entfalten:

»Mehrere Male habe ich über den Lichtstreifen geschrieben, über die Ausstrahlung (*Emanation*), die durch den wimmelnden mentalen Raum hindurch von den Klängen hinterlassen wird: Manche nennen

33 Gibson, *The Ecological Approach* (s. Anm. 26), S. 255f.: »One kind of remembering, then, would be an awareness of surfaces that have ceased to exist or events that will not recur, such as items in the story of one's own life. There is no point of observation at which such an item will come into sight. To expect, anticipate, plan, or imagine creatively is to be aware of surfaces that do not exist or events that do not occur but that could arise or be fabricated within what we call the limits of possibility. To daydream, dream, or imagine wishfully (or fearfully) is to be aware of surfaces or events that do not exist or occur and that are outside the limits of possibility. These three kinds of nonperceptual awareness are not explained, I think, by the traditional hypothesis of mental imagery. They are better explained by some such hypothesis as this: a perceptual system that has become sensitized to certain invariants and can extract them from the stimulus flux can also operate without the constraints of the stimulus flux.«

e suono F;  $\frac{0-1}{2-1}$   
(III.C.)

Notenbeispiel 3b: Sciarrino, *Codex Purpureus*, Partitur, Ricordi #NR 133696, Seite 7, Systeme 2–4 und Seite 8, System 1 (vgl. die analoge Passage in Abb. 3a, 1. System)

dies *Stille*. Manchmal ist es eine tiefere Spur, eine Rille. Dann bestehen die Dinge, die formulierten Objekte in äußerst schwachen Lumineszenzen unbestimmbar verstreut weiter, gleichsam als Streifen der Erinnerung. Wer wird sagen können, wann sie im Dunkel in unserem Innern wieder aufgesaugt werden? Vergebens unterscheiden wir zwischen Visionen und Blindheit: Indem es uns blendet, überquert jedes Licht diese Schwelle mit einem Schweif von Illusionen. Spürt ihr nicht auch, was im Klang sichtbar ist?«<sup>34</sup>

Dort, wo nichts klingt, eröffnet sich für Sciarrino also nicht nur eine hörbare Stille, sondern vor allem auch ein sichtbarer Klang. Die Suggestivfrage »Spürt ihr nicht auch, was im Klang sichtbar ist?«<sup>35</sup> legt nahe, dass der Hörer zu visuellen Imaginationen (»Lichtstreifen«, »Luminiszenzen« und »Illusionen«) angeleitet oder verleitet werden soll. Jene Klanghelligkeit, die während des Werkverlaufs beständig zunimmt, soll also ins Visuelle transferiert werden und dort weiterwirken, wo kein Wahrnehmungszreiz mehr auf unsere Sinne trifft. Dabei versucht Sciarrino, sich eine Alltagserfahrung zunutze zu machen: Wenn wir, durch die Sonne geblendet, die Augen schließen, nehmen wir auf unserer Netzhaut Lichtstreifen wahr. Mit der Strategie, die Sinne des Hörers zu schärfen, in stetig intensivierte Klanghelligkeit und schließlich in Stille zu führen, zielt er auf vergleichbare Effekte ab.

### III Fragen

a) »Spürt ihr nicht auch, was im Klang sichtbar ist?«

In der Formulierung dieser Frage, die fast wie eine Aufforderung anmutet, wird die synästhetische Ausrichtung von Sciarrinos Musikdenken deutlich. Zunächst ist dies nichts Außergewöhnliches: Im Verlauf der Musikgeschichte haben Komponisten wiederholt auf synästhetische Vorstellungen und Modelle Bezug genommen (vgl. z. B. Skrjabin oder Messiaen). Der »Fall Sciarrino« wirft jedoch spezifische Fragen auf, zielt der Komponist doch auf einen objektivierenden Ansatz ab: Ein »ideales gemeinsames Hören«<sup>36</sup> solle es ermöglichen, »zu einer Enthüllung des Natürlichen vordringen (zu) können«.

34 Sciarrino, Einführung zu *Codex Purpureus*, in: ders., *Carte* (s. Anm. 1), S. 116: »Più volte avrei scritto sulla scia luminosa, l'emanazione lasciata dai suoni attraverso lo spazio mentale bruciante: che alcune bocche chiamano *silenzio*. Talvolta è una traccia più profonda, un solco. Poi le cose, gli oggetti formulati permangono indefinitamente effusi in debolissime luminescenze, quasi striature della memoria. Chi potrà dire quando siano del tutto riassorbite dentro di noi nel buio? Invano distinguiamo fra visioni e cecità: questa soglia(,) abbagliandoci(,) ogni luce varca, con strascico di illusioni. Non sentite anche voi ciò che è visibile nel suono?«

35 Vgl. auch Sciarrino, *Carte* (s. Anm. 1), S. 48: »Die Stille ist nicht leer. Im Gegenteil: Der, der zu hören weiß, erfasst darin alle Bilder, so wie das Weiß die Farben einschließt.« Ital.: »Non è vuoto il silenzio. Anzi chi sa ascoltare ne coglie tutte le immagini, come il bianco racchiude i colori.«

36 Vgl. Anm. 30.

Dies ist wohl letztlich eine Utopie: Wie der Neurologe Richard E. Cytowic ausführt, hängt die synästhetische Wahrnehmung mit dem sogenannten »Synästhesie-Gen«<sup>37</sup> zusammen, das nur ca. 4,35 Prozent der Menschen besitzen. Davon sind 18,05 Prozent jenem Synästhetikertyp zuzuordnen, der Klang mit Visuellem assoziiert.<sup>38</sup> Synästhetische Wahrnehmungsprozesse können also niemals vorausgesetzt werden. Für die meisten Menschen sind Hören und Sehen miteinander verwandt, folgen aber doch unterschiedlichen Wegen.

Für Sciarrino, der vom Primat des Visuellen ausgeht, führt das Entstehen und Vergehen eines Klanges zu einem Klangbild, »das ein philosophisches Konzept bekleidet« oder einem »Konzept, das im Bild Form annimmt«.<sup>39</sup> Ob wir akustische Wahrnehmungseindrücke als verbildlichte Klänge oder imaginierte Konzepte lokalisieren und festhalten können, ist allerdings fraglich. Häufig ist das Gehörte nicht zu fassen: In einem nach allen Seiten hin offenen Raum stößt es uns unvorhersehbar zu und entgleitet uns wieder. Abgründe der Wahrnehmung können sich zwar auch in der bildenden Kunst eröffnen.<sup>40</sup> Im Fall des geschärften (Hin-)Hörens (oder Lauschens) kann das Durchdringen und Durchdrungen-Werden aber geradezu als Grundprinzip herausgearbeitet werden.<sup>41</sup> Klänge nehmen ›Appellcharakter‹ an, indem sie uns ›an sich reißen‹. Diese Qualität der Plötzlichkeit ist nicht zu verabsolutieren, sondern nur individuell fassbar.<sup>42</sup>

37 Richard E. Cytowic, *Synaesthesia*, Cambridge/MA 2018, Kap. 1.

38 Ebenda, Kap. 4. Es besteht allerdings eine Chance von 50 Prozent, dass dieser Synästhetikertyp zugleich auch weiteren Kategorien zugeordnet werden kann. Vgl. ebenda, Kap. 1.

39 Sciarrino, »Alle nuvole di pietra« (s. Anm. 1), S. 204: »Der Klang wird geboren und stirbt. Geht es – dies fragen wir – um ein Klangbild, das ein philosophisches Konzept bekleidet, oder um ein Konzept, das im Bild Form annimmt? Konzept und Bild entsprechen einander allerdings in der Psyche.« Ital.: »Il suono nasce e muore. Si tratta – ci chiediamo – di un'immagine sonora che riveste un concetto filosofico, oppure di un concetto che prende forma in immagine? Però concetto e immagine si equivalgono nella psiche.« Sciarrinos Verweis auf die Psyche legt nahe, dass es ihm offenbar nicht um eine äußere, sondern um eine innere Form des Sehens geht. Vgl. dazu auch Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 60: »Wir müssen Folgendes klarstellen: Sie wird nicht sichtbar, die Musik. Sie ist und bleibt dem Ohr zugehörig. Gleichwohl kommen ihre Organisation, ihre logischen Verknüpfungen in unserem Verstand aus der visuellen Welt, aus der Welt des Raums.« Ital.: »Intendiamoci: non diventa visiva, la musica. Essa è e rimane dell'orecchio. Tuttavia la sua organizzazione, le sue connessioni logiche provengono alla nostra mente dal mondo visivo, dal mondo dello spazio.« Das vollständige Zitat findet sich im Beitrag von Christian Utz im vorliegenden Sonderband.

40 In Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 138 und 140 finden sich dazu einige Beispiele – z. B. die Bilder und Plastiken Alberto Burris, in denen die schichtenartige Überlagerung von Farben und Materialien zu plötzlichen Brüchen der Wahrnehmung führen kann. Hinter der aktiv erfassbaren Oberfläche lauern Tiefenschichten, die einen Richtungswechsel »von der *actio* zur *passio*« (Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002, S. 143) auslösen können. Solche Erfahrungen beschreibt Mersch als »auratisch«: »Nicht wir sehen oder hören und textuieren das Gehörte oder Erblickte, vielmehr werden wir durch das Ge-Gebene allererst angeschaut oder angesprochen. (...) Betrachten heißt dann ein Anblickendes ansehen« (ebenda).

41 Vgl. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris 2002, S. 33: »Lauschen, das heißt in diese Räumlichkeit einzutreten, von der ich zugleich durchdrungen bin.« Frz.: »Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré.«

42 Dass die Qualität der Plötzlichkeit auch Sciarrino wichtig ist, zeigt die Beschreibung des Klanges als epiphanisches Phänomen. Vgl. Sciarrino, »Alle nuvole di pietra« (s. Anm. 1), S. 205:

b) *Spürt ihr nicht auch, was in der Stille hörbar ist?*

Sciarrinos Rede von einer *wahren* Ökologie des Lauschens impliziert, dass Stille – im Rahmen einer engen Allianz zwischen Komponist und Hörer – mit innerem Klang erfüllt werden soll. Kann diese Idealvorstellung Realität werden?

Der Versuch, diese Frage zu beantworten, führt uns erneut zur klingenden Stille in *Codex Purpureus*. Beim Hören der Aufnahme *Codex 1* scheint es, als ließe sich eine Hörallianz realisieren. In dieser Interpretation wird das Kontinuum des Mikroglissandos deutlich herausgearbeitet und nach der Pause ebenso deutlich prolongiert. Hörpsychologisch liegt es also nahe, die fehlenden Töne in der Vorstellung zu ergänzen. Zweifel kommen diesbezüglich beim Hören von *Codex 2* auf, einer Interpretation, die den Vorgaben des Komponisten betreffend Gesamtdauer und Tongebung (extrem leise, *un poco flautando*) eher entspricht. In *Codex 2* klingt die Glissandolinie so sphärisch, zart und zerbrechlich, als könne sie sich jederzeit entmaterialisieren und ins Nichts auflösen. Für die Wahrnehmung rückt dadurch das kontinuierliche Absinken des Tonhöhenverlaufs in den Hintergrund. Nicht stetig sich verändernde Tonhöhenqualitäten, sondern atmosphärische Schwebungen und feinste Klangfarbennuancen sind es, die wir hören. Erreichen wir den Ort, in dem »Klang und Stille ineinanderfließen«,<sup>43</sup> unter diesen Bedingungen, ist es völlig offen was wir dort (innerlich) hörend ergänzen.

In dieser Situation hätte der Komponist die Möglichkeit, die werkiternen Prozesse zu verdeutlichen. Er könnte versuchen, den Hörer an der Hand zu nehmen, um ihn entlang kontinuierlicher Linien und prozesshafter Ansätze bis zur Stille zu geleiten. Ein solcher didaktischer Impuls ist Sciarrino jedoch letztlich fremd. Seine Neigung, den Hörer durch die stets unerwartete Öffnung neuer »Fenster« (»fenestre«) zu überraschen, steht der erörterten Tendenz zum idealen gemeinsamen Hören<sup>44</sup> entgegen. Zwar geht Sciarrino davon aus, dass durch diese Bruchstellen wiederum neue assoziative Verknüpfungen ausgelöst werden.<sup>45</sup> Eine Verfestigung derselben im Gedächtnis des Hörers ist jedoch nicht sein Anliegen. Im Gegenteil: Die Strate-

»Dass jeder Klang aus dem Nichts hervorgeht und wieder in das Nichts eintritt, stellt ein epiphanisches Phänomen dar. Davon hatte ich von den ersten kompositorischen Schritten an ein deutliches Bewusstsein. Gebildet aus einer vielleicht illusorischen, aber in glühender Gegenwart gehärteten Körperlichkeit, kommt diese Musik, um eine Phänomenologie des Unkörperlichen und Unsichtbaren zu schaffen, einen Ort des Epiphanischen schlechthin.« Ital.: »Che ogni suono emerge dal niente e rientri nel niente costituisce un fenomeno epifanico. Di ciò ho avuto una coscienza nitida sin dai passi iniziali di compositore. Fatta di una corporeità forse illusoria però temprata da una presenza ignea, questa musica viene a creare una fenomenologia dell'incorporeo e dell'invisibile, un luogo dell'epifanico per eccellenza.«

43 Vgl. Anm. 1. Das italienische Wort »confondere« trägt zwei Bedeutungen in sich, die in diesem Zusammenhang beide von Interesse sind: »verschmelzen« (vgl. auch das Wort »fondere«) und »verwirren«. Ich danke Mario Rossi für diesen Hinweis.

44 Vgl. Anm. 30.

45 Vgl. Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 137.

gie des Kurzschlusses des Gedächtnisses<sup>46</sup> hat zur Folge, dass die Prozesse der Wahrnehmung und der mentalen Repräsentation unkalkulierbare Resultate nach sich ziehen.

Aufgrund dieses Ineinanders von Kalkül und Unvorhersehbarkeit ist die Musik Sciarrinos nur schwer zu fassen. Einerseits geht es ihm darum, den Hörprozess durch eine Personalunion von Komponist und Hörer zu objektivieren und so eine »wahre Ökologie der Wahrnehmung«<sup>47</sup> zu etablieren. Dem steht jedoch andererseits die Spontaneität des Komponierens und die grundsätzliche Offenheit des Interpretations- und Wahrnehmungsprozesses entgegen. Die klingende Stille in Sciarrinos Musik der 1980er Jahre ist also durch eine erratische Qualität gekennzeichnet. Bei der Frage, wie sie zu verstehen ist, kann ein Blick auf das historische Umfeld zusätzliche Argumente liefern.

#### IV (Sinn-)Kontexte

Zur *Zweiten Klaviersonate* (1983), die im gleichen Jahr wie *Codex Purpureus* entstanden ist, schrieb Sciarrino, dieses Stück treibe in einer »nachklingenden Leere, auf die die heutige Musik regelmäßig Bezug«<sup>48</sup> nehme. Folgt man der Ansicht Sciarrinos, ist die Qualität der klingenden Stille also nicht nur für sein eigenes Komponieren, sondern für die Neue Musik der 1970er und 80er Jahre generell relevant.

Nun ließe sich diese Aussage kontrovers diskutieren. Zweifellos finden sich aber Schlüsselwerke, die Sciarrino diesbezüglich nachhaltig beeinflusst haben könnten. Dazu zählt auch Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente–Stille, an Diotima* (1979/80) – ein Werk, das etwa drei Jahre vor *Codex Purpureus* entstanden ist und in dem – trotz einiger Unterschiede (*Fragmente–Stille* ist im Vergleich zu *Codex Purpureus* mindestens dreimal so lang) – auffällige Konvergenzen zur Ästhetik Sciarrinos festzustellen sind.

Wie Sciarrino so zielt auch Nono auf die Schärfung unserer Sinne – auf ein »Fortissimo der in Unruhe versetzten Wahrnehmung«<sup>49</sup> – ab, indem er die zerbrechliche Relation zwischen dem Beinahe-Nichts des Klangs und der Stille auslotet.

46 Vgl. Sandro Cappelletto, »Comporre dentro il silenzio«. Gespräch mit Salvatore Sciarrino, in: *Il giornale della musica*, Torino 1988. Zit. nach: Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico* (s. Anm. 31), S. 144: »Ich suche nach einer neuen Idee von Form: dies ist eine Suche, die auch parallele Wege betrifft, und die ich den Kurzschluss des Gedächtnisses nenne.« Ital.: »Io cerco una nuova idea della forma: è una ricerca che riguarda i percorsi paralleli, e che io chiamo il corto circuito della memoria.« Außerdem meint Sciarrino, die Komponisten sollten »nicht halten, was sie versprechen«. Vgl. Anm. 13.

47 Vgl. Anm. 1.

48 Vgl. Sciarrino, *Le figure* (s. Anm. 3), S. 75: *La Sonata II* »galleggia nel vuoto echeggiante, a cui la musica di oggi fa continuo riferimento«.

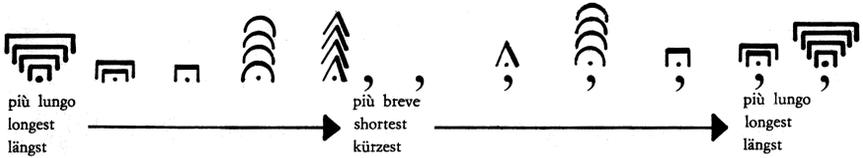
49 Helmut Lachenmann, »Touched by Nono«, in: *Contemporary Music Review*, 18 (1999), H. 1, S. 17–30, hier S. 27.

Notenbeispiel 4a: Sciarrino, *Zweite Klaviersonate* (1983), Partitur, Ricordi #NR 137931, Schluss

Wie bei Sciarrino fallen auch bei Nono Generalpausen und Fermaten unterschiedlichster Länge auf, die den Verlauf fragmentieren (vgl. Abb. 4b: Nono, *Fragmente–Stille*, Spielanweisungen zu den Fermaten). Auch darin erinnern sie an manche Werke Sciarrinos der 1980er Jahre, z. B. an die *Zweite Klaviersonate*, deren Schlussphase durch Stille-Fermaten (»breve«, »lunghezza«) geprägt ist (vgl. Abb. 4a).

Wie aber sind diese Generalpausen zu verstehen? Zunächst zu Nono: Er ordnet den Stillemomenten Fragmente zu, die »aus Texten von Hölderlin gezogen und für die inneren Ohren der Ausführenden bestimmt sind«.<sup>50</sup> Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man daraus auf eine Ästhetik der Verweigerung schließen. Die Hölderlin-Zitate sind jedoch nicht als den Interpreten vorbehaltenes Geheimwissen zu verstehen, das dem Hörer entzogen wird. Die Augenblicke des Verstummens sollen nicht als Nicht-Klang, sondern als etwas Intensives begriffen werden: eine von Präsenz durchdrungene

50 Zum ital. Original vgl. Enzo Restagno (Hrsg.), *Nono*, Turin 1987, S. 61: »Nel mio quartetto ci sono silenzi ai quali si associano, silenziosi e impronunziati, frammenti tratti da testi di Hölderlin e destinati alle orecchie interne degli esecutori«. Aus der Ferne erinnert dies an die Sphinxen in Robert Schumanns *Carnaval* op. 9: Eine rätselhafte Tonsymbolik, die durch Lesen der Partitur entziffert werden kann, aber nicht für den Hörer bestimmt ist, deutet dort heimlich den Zusammenhalt des Ganzen an. Auch Nono verweist im Zusammenhang mit dem Fragmentarischen auf Schumann. Vgl. Friedrich Spangemacher, »Arbeitsgespräch mit Luigi Nono«, Sept. 1980, zit. nach: Wolf Frobenius, »Luigi Nonos Streichquartett »Fragmente–Stille, An Diotima«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 54 (1997), H. 3, S. 177–193; hier S. 185.



Die Fermaten sind immer verschiedenartig zu empfinden mit offener Phantasie

- für träumende Räume
- für plötzliche Ekstasen
- für unaussprechliche Gedanken
- für ruhige Atemzüge

und

für die Stille des « zeitlosen » « Singens ».

Notenbeispiel 4b: Nono, *Fragmente–Stille, an Diotima* (1979/80) für Streichquartett, Partitur, Ricordi #NR 133049, Spielanweisungen zu den Fermaten (siehe Vorwort der Partitur)

Stille.<sup>51</sup> Worin besteht diese Präsenz? Helmut Lachenmann beantwortet diese Frage, indem er den Zusammenhang zwischen Stille und unserem »menschlichen Schicksal« thematisiert:

»Es handelt sich nicht um jene Art von Stille, in der das menschliche Suchen zur Ruhe kommt, sondern eher um jene, in der es durch Stärke aufgeladen wird, eine Art von Rastlosigkeit, die unsere Sinne schärft und uns mit Ungeduld gegenüber den Widersprüchen der Realität erfüllt. Es ist eine Stille, die uns nicht passiv und unterwürfig macht, sondern eher unsere Sehnsucht aktiviert, die Wahrnehmungen schärft, jenseits dessen, was gehört werden kann, gegenüber unserem eigenen menschlichen Schicksal (...)«<sup>52</sup>.

Diese Stille ist also insofern nicht Nichts, als sie dazu einlädt, über das Hören hinaus zu denken, zu reflektieren und Fragen zu stellen. Einerseits fragmentieren die Stillemomente den Verlauf in Bruchstücke, die eine erratische Wirkung vermitteln. Die existenzielle Unruhe, die sich dabei einstellt, macht »diese Stillen« aber andererseits zu Brennpunkten des Denkens: In ihnen sum-

51 Analog dazu äußerte sich Nono über den III. Akt von Wagners *Tristan und Isolde*: Es gebe dort »vielleicht kein einziges Moment der »naturhaften« Stille (...), jener Stille, die dem Klang bloß entgegengesetzt ist«. Zit. nach: »Gespräch zwischen Luigi Nono und Massimo Cacciari«, in: Programmheft *Prometeo (von Luigi Nono der Frankfurter Feste '87*, zit. nach Frobenius, »Luigi Nonos Streichquartett« (s. Anm. 50), S. 183.

52 Lachenmann, »Touched by Nono« (s. Anm. 49): »It is not the sort of silence in which human searching comes to rest, but rather one in which it is recharged with strength and the sort of restlessness which sharpens our senses and makes us impatient with the contradictions of reality. It is a silence which does not make one passive and subservient, but rather activates one's longing, sharpens the perceptions beyond what can be heard, vis-a-vis our own human destiny (...)«

miert sich »das, was wir schon gehört haben, mit sozusagen Vorwegnahmen und Spannungen auf das hin, was noch aussteht«. Für Nono ist ein Augenblick klingender Stille also stets zeit- und sinnumspannend: ein »Rilkescher Augenblick, der ableitet, vorwegnimmt, träumt«. <sup>53</sup> Gerade die Fragmentierung führt letztlich zu einem ständigen Vor und Zurück, einem »Wach-Sein nach allen Richtungen« <sup>54</sup>.

Sciarrino schlägt – so scheint es zunächst – einen gänzlich anderen Weg ein. Sein Ansatz, Stille als von Gefühlsrelikten gereinigte Präsenz des Natürlichen erfahrbar zu machen, ließe sich dem Anspruch, Dimensionen existenzieller Sinnggebung zu erschließen, diametral gegenüberstellen. Letztlich ist eine solche Scheinopposition aber nicht aufrechtzuerhalten. Wie wir das Ineinanderfließen von Klang und Stille deuten, hängt zwar zunächst von unserem persönlichen Dispositiv ab. Eine essenzielle Dimension wird aber jedenfalls mitschwingen: Da Wahrnehmung, wie Hans-Georg Gadamer treffend bemerkte, »immer Bedeutung« <sup>55</sup> erfasst, ist auch die Wahrnehmung erfüllter Stille immer durch ein Ineinander von Natur- und Sinndimensionen geprägt. Sie löst eine Reflexion unseres Selbst und der Welt, unserer Erinnerungen, Erwartungen, Wünsche und Träume <sup>56</sup> aus und macht uns dadurch die Rätselfähigkeit und Brüchigkeit unserer Existenz bewusst. In ihr erschließt sich die Dimension eines sprechenden Schweigens.

53 Zit. nach Frobenius, »Luigi Nonos Streichquartett« (s. Anm. 50), S. 182f.: »Diese Stillen, in denen sich in unserem Ohr das, was wir schon gehört haben, mit sozusagen Vorwegnahmen und Spannungen auf das hin, was noch aussteht, summiert, sind im wahren Sinn des Wortes suspendierte Momente. Vom *Canto sospeso* sodann ist dies ein Gefühl, das fort dauert und mich in Wut bringt, die Suspension von, für oder durch etwas, ein klassischer Rilkescher *Augenblick*, der ableitet, vorwegnimmt, träumt.« Zum ital. Original vgl. Restagno, *Nono* (s. Anm. 50), S. 61: »Questi silenzi, in cui si somma nel nostro orecchio quello che abbiamo già sentito con quasi anticipi e tensioni a quello che ancora manca, sono nel vero senso della parola momenti sospesi. Dal *Canto sospeso* in poi questo è un sentimento che continua ad assillarmi, la sospensione da, per, o attraverso qualcosa, un classico *Augenblick* rilkiano che deriva, anticipa, sogna.«

54 »Für mich (...) ist das Schweigen – die musikalische Pause – (...) intensiv: man lebt dort gerade wie in einem Kreuzpunkt: dort schweigt man, man sieht, man muss wach sein nach allen Richtungen.« Zit. nach Klaus Kropffinger, »... kein Anfang – kein Ende ...: Aus Gesprächen mit Luigi Nono«, in: *Musica* 42 (1988), S. 165–171.

55 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen <sup>6</sup>1990 (= *Gesammelte Werke* I), S. 97.

56 In seinen Ausführungen zur »nonperceptual awareness« spricht Gibson von Tagträumen, Träumen und Wunsch- oder Angstvorstellungen, die nicht durch Sinnesreize, sondern durch die Eigenaktivität des Hörers ausgelöst sind. Vgl. Anm. 33: »To daydream, dream, or imagine wishfully (or fearfully) is to be aware of surfaces or events that do not exist or occur and that are outside the limits of possibility.«

<p><b>Claude Debussy</b> (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p><b>Mozart</b> <b>Ist die Zaubrerflöte ein Machwerk?</b> (3) – vergriffen –</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik I</b> (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?</b> (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p><b>Edgard Varèse</b> <b>Rückblick auf die Zukunft</b> (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p><b>Leoš Janáček</b> (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1</p> <p><b>Beethoven</b> <b>Das Problem der Interpretation</b> (8) – vergriffen –</p> <p><b>Alban Berg</b> <b>Kammermusik II</b> (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p><b>Giuseppe Verdi</b> (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p><b>Erik Satie</b> (11) 3. Aufl., 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8</p> <p><b>Franz Liszt</b> (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p><b>Jacques Offenbach</b> (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p><b>Felix Mendelssohn Bartholdy</b> (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p><b>Dieter Schnebel</b> (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p><b>J.S. Bach</b> <b>Das spekulative Spätwerk</b> (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p><b>Karlheinz Stockhausen</b> <b>... wie die Zeit verging ...</b> (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p><b>Luigi Nono</b> (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p><b>Modest Musorgskij</b> <b>Aspekte des Opernwerks</b> (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p><b>Béla Bartók</b> (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p><b>Anton Bruckner</b> (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p><b>Richard Wagner</b> <b>Parsifal</b> (25) – vergriffen –</p> <p><b>Josquin des Prés</b> (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p><b>Olivier Messiaen</b> (28) – vergriffen –</p> <p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Zur Theorie der Aufführung</b> (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p><b>Giacinto Scelsi</b> (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten</b> (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p><b>Igor Strawinsky</b> (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p><b>Schönbergs Verein für musikalische Privat- aufführungen</b> (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p><b>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II</b> (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p><b>Ernst Krěnek</b> (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p><b>Joseph Haydn</b> (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p><b>J.S. Bach</b> <b>»Goldberg-Variationen«</b> (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p><b>Franco Evangelisti</b> (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p><b>Fryderyk Chopin</b> (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p><b>Vincenzo Bellini</b> (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p><b>Domenico Scarlatti</b> (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p><b>Morton Feldman</b> (48/49) – vergriffen –</p> <p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Die Passionen</b> (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p><b>Carl Maria von Weber</b> (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p><b>György Ligeti</b> (53) – vergriffen –</p> <p><b>Iannis Xenakis</b> (54/55) – vergriffen –</p>
---	---	---

<p><b>Ludwig van Beethoven</b> <b>Analecta Varia</b> (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p><b>Hugo Wolf</b> (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Der unbekannte Bekannte</b> (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Tristan und Isolde</b> (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p><b>Rudolf Kolisch</b> <b>Tempo und Charakter in Beethovens Musik</b> (76/77) – vergriffen –</p>	<p><b>Alexander Zemlinsky</b> <b>Der König Kandaules</b> (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p><b>Richard Wagner</b> <b>Zwischen Beethoven und Schönberg</b> (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p><b>José Luis de Delás</b> (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p><b>Schumann und Eichendorff</b> (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p><b>Guillaume Dufay</b> (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p><b>Bach gegen seine Interpreten verteidigt</b> (79/80) – vergriffen –</p>	<p><b>Pierre Boulez II</b> (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p><b>Helmut Lachenmann</b> (61/62) – vergriffen –</p>	<p><b>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste</b> (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p><b>Franz Schubert</b> <b>»Todesmusik«</b> (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p><b>Theodor W. Adorno</b> <b>Der Komponist</b> (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p><b>Jean Barraqué</b> (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p><b>W. A. Mozart</b> <b>Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452</b> (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p><b>Aimez-vous Brahms</b> <b>»the progressive«?</b> (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Vom Madrigal zur Monodie</b> (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p><b>Was heißt Fortschritt?</b> (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p><b>Gottfried Michael Koenig</b> (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p><b>Erich Itor Kahn</b> (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p><b>Kurt Weill</b> <b>Die frühen Jahre 1916–1928</b> (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p><b>Beethoven</b> <b>Formale Strategien der späten Quartette</b> (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p><b>Palestrina</b> <b>Zwischen Démontage und Rettung</b> (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p><b>Hans Rott</b> <b>Der Begründer der neuen Symphonie</b> (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p><b>Henri Pousseur</b> (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p><b>Johann Sebastian Bach</b> <b>Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk</b> (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p><b>Giovanni Gabrieli</b> <b>Quantus vir</b> (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p><b>Johannes Brahms</b> <b>Die Zweite Symphonie</b> (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p><b>Claudio Monteverdi</b> <b>Um die Geburt der Oper</b> (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p><b>Gustav Mahler</b> <b>Durchgesetzt?</b> (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p><b>Witold Lutoslawski</b> (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p><b>Pierre Boulez</b> (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p><b>Perotinus Magnus</b> (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p><b>Musik und Traum</b> (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		

<p><b>Hector Berlioz</b> <b>Autopsie des Künstlers</b> (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p>	<p><b>Der späte Hindemith</b> (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p>	<p><b>Wilhelm Killmayer</b> (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9</p>
<p><b>Isang Yun</b> <b>Die fünf Symphonien</b> (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p>	<p><b>Edvard Grieg</b> (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p>	<p><b>Helmut Lachenmann</b> (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0</p>
<p><b>Hans G Helms</b> <b>Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit</b> (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p>	<p><b>Luciano Berio</b> (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p>	<p><b>Karl Amadeus Hartmann</b> <b>Simplicius Simplicissimus</b> (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9</p>
<p><b>Schönberg und der Sprechgesang</b> (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p>	<p><b>Richard Strauss</b> <b>Der griechische Germane</b> (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p>	<p><b>Heinrich Isaac</b> (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6</p>
<p><b>Franz Schubert</b> <b>Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk</b> (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p>	<p><b>Händel unter Deutschen</b> (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p>	<p><b>Stefan Wolpe I</b> (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0</p>
<p><b>Max Reger</b> <b>Zum Orgelwerk</b> (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p>	<p><b>Hans Werner Henze</b> <b>Musik und Sprache</b> (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p>	<p><b>Arthur Sullivan</b> (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7</p>
<p><b>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung</b> (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p>	<p><b>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz</b> (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p>	<p><b>Stefan Wolpe II</b> (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4</p>
<p><b>Arnold Schönbergs »Berliner Schule«</b> (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p>	<p><b>Arthur Honegger</b> (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p>	<p><b>Maurice Ravel</b> (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3</p>
<p><b>J.S. Bach</b> <b>Was heißt »Klang=Rede«?</b> (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p>	<p><b>Gustav Mahler: Lieder</b> (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p>	<p><b>Mathias Spahlinger</b> (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7</p>
<p><b>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption</b> (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p>	<p><b>Klaus Huber</b> (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	<p><b>Paul Dukas</b> (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4</p>
<p><b>Charles Ives</b> (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p>	<p><b>Aribert Reimann</b> (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1</p>	<p><b>Luigi Dallapiccola</b> (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4</p>
<p><b>Mauricio Kagel</b> (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p><b>Brian Ferneyhough</b> (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8</p>	<p><b>Edward Elgar</b> (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2</p>
	<p><b>Frederick Delius</b> (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2</p>	<p><b>Adriana Hölszky</b> (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9</p>
	<p><b>Galina Ustwolskaja</b> (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7</p>	<p><b>Allan Pettersson</b> (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1</p>
		<p><b>Albéric Magnard</b> (163) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-331-4</p>

<p><b>Luca Lombardi</b> (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1</p> <p><b>Jörg Widmann</b> (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0</p> <p><b>Mark Andre</b> (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2</p> <p><b>Nicolaus A. Huber</b> (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9</p> <p><b>Benjamin Britten</b> (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9</p> <p><b>Ludwig van Beethoven</b> »Diabelli-Variationen« (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5</p> <p><b>Beat Furrer</b> (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2</p> <p><b>Antonín Dvořák</b> (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5</p> <p><b>Enno Poppe</b> (175) 141 Seiten ISBN 978-3-86916-561-5</p> <p><b>Gérard Grisey</b> (176/177) 162 Seiten ISBN 978-3-86916-562-2</p> <p><b>Charles Valentin Alkan</b> (178) 135 Seiten ISBN 978-3-86916-600-1</p> <p><b>Heiner Goebbels</b> (179) 108 Seiten ISBN 978-3-86916-649-0</p> <p><b>Alvin Lucier</b> (180/181) 202 Seiten ISBN 978-3-86916-650-6</p> <p><b>Rolf Riehm</b> (182) 118 Seiten ISBN 978-3-86916-708-4</p> <p><b>Klaus Ospald</b> (183) 101 Seiten ISBN 978-3-86916-743-5</p> <p><b>Jürg Baur</b> (184/185) 153 Seiten ISBN 978-3-86916-747-3</p> <p><b>Marco Stroppa</b> (186) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-819-7</p>	<p><b>Sonderbände</b></p> <p><b>Alban Berg, Wozzeck</b> 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1</p> <p><b>Walter Braunfels</b> 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7</p> <p><b>John Cage I</b> 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7</p> <p><b>John Cage II</b> 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5</p> <p><b>Darmstadt-Dokumente I</b> 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9</p> <p><b>Hanns Eisler</b> <b>Angewandte Musik</b> 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1</p> <p><b>Geschichte der</b> <b>Musik als Gegenwart.</b> <b>Hans Heinrich Eggebrecht</b> <b>und Mathias Spahlinger</b> <b>im Gespräch</b> 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2</p> <p><b>Klangkunst</b> 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9</p> <p><b>Gustav Mahler</b> 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7</p> <p><b>Bohuslav Martinů</b> 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7</p> <p><b>Mozart</b> <b>Die Da Ponte-Opern</b> 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1</p> <p><b>Isabel Mundry</b> 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0</p> <p><b>Die Musik – eine Kunst</b> <b>des Imaginären?</b> 230 Seiten ISBN 978-3-86916-504-2</p> <p><b>Musik der anderen Tradition</b> <b>Mikrotonale Tonwelten</b> 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3</p>	<p><b>Musikphilosophie</b> 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1</p> <p><b>Philosophie des</b> <b>Kontrapunkts</b> 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7</p> <p><b>Wolfgang Rihm</b> 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5</p> <p><b>Arnold Schönberg</b> – vergriffen –</p> <p><b>Franz Schubert</b> 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2</p> <p><b>Robert Schumann I</b> 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3</p> <p><b>Robert Schumann II</b> 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1</p> <p><b>Der späte Schumann</b> 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6</p> <p><b>Telemann und die urbanen</b> <b>Milieus der Aufklärung</b> 233 Seiten ISBN 978-3-86916-601-8</p> <p><b>Manos Tsangaris</b> 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6</p> <p><b>Ralph Vaughan Williams</b> 218 Seiten ISBN 978-3-86916-712-1</p> <p><b>Anton Webern I</b> 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9</p> <p><b>Anton Webern II</b> 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8</p> <p><b>Hans Zender</b> 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8</p> <p><b>Bernd Alois Zimmermann</b> 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2</p> <p><b>Salvatore Sciarrino</b> 204 Seiten ISBN 978-3-86916-823-4</p>
---	--	---