

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Le voci sottovetro

Bearbeitung und Anverwandlung historischer Modelle in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts

VON MICHAEL STRUCK-SCHLOEN

Hörbeispiel 1, Salvatore Sciarrino, *Gagliarda del Principe di Venosa* aus
Le voci sottovetro

Das kurze Stück (Bsp. 1) ist unverkennbar historische Musik. Und der 1947 geborene Sizilianer Salvatore Sciarrino gibt sich wenig Mühe, in seiner Bearbeitung die Geschichtlichkeit der *Gagliarda del Principe di Venosa* – gemeint ist der Fürst Carlo Gesualdo da Venosa – vergessen zu machen: Bis auf einige Oktavversetzungen und kolorierende Nebennoten wird der Notentext des 1586 erschienenen Tanzes kaum angetastet; auch der schlichte Bauplan des Stücks mit seinen variierten Strophen bleibt strikt erhalten.

Dennoch wirkt die *Gagliarda*, die im Original vermutlich für Gamben gedacht war, merklich verändert. Denn Sciarrino betrachtet Gesualdos 400 Jahre alte Musik wie eine Art Fundstück: eine Flaschenpost aus ferner Zeit, die auf seinem Schreibtisch landete und nun vom Komponisten durch das mit der Zeit erblindete Glas von allen Seiten betrachtet wird. So verändert die *Gagliarda* in Sciarrinos »elaborazione« (Ausarbeitung) weniger ihre Substanz als ihre klangliche Erscheinungsform. Ein Kammerensemble mit drei tiefen Bläsern, Streichtrio, Klavier und Schlagzeug wird mit einer Fülle von modernen Klangfarben und Artikulationen betraut, die quasi mit jeder Phrase wechseln. Streicher spielen mit Dämpfer oder im Flageolet, die Baßflöte produziert meist nur Atemgeräusche, während Klavier und Schlagzeug kadenzierende Passagen mit seltsam glitzernden Farben markieren. So schließt Sciarrino das Werk seines musikalischen Urahnen in den Bernstein seiner eigenen Tonsprache ein.

Le voci sottovetro (Die Stimmen hinter Glas) nennt der Komponist seinen kleinen Zyklus von Gesualdo-Elaborationen aus dem Jahr 1998 – wobei er Anton Weberns Idee einer »analytischen Instrumentation«, die kontrapunktische Stimmverläufe und harmonische Progressionen klangfarblich sondiert, zweifellos näher steht als den Transkriptionen Alter Musik, wie sie in Italien von Respighi über Malipiero und Bruno Maderna bis hin zu Franco Donatonis Orchestrierung von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* eine beachtliche Tradition haben. Doch die (keineswegs erschöpfende) Namensliste läßt erkennen, daß Sciarrino am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts an eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Alten Musik in Italien anknüpfen konnte, ohne sich – wie etwa sein deutscher Kollege Dieter Schnebel – bei seinen

Landsleuten den Vorwurf des musikalischen Revanchismus einhandeln zu müssen. Ich möchte im folgenden einige Grundzüge dieses italienischen Sonderwegs aufzeigen.

Am Anfang des Interesses an historischer Musik stand bei der »generazione dell '80« – den um 1880 geborenen Komponisten – die Opposition gegen das zeitgenössische Musikleben, das in Italien nahezu monoman von der Oper beherrscht wurde. Für die junge Generation um Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero und Ildebrando Pizzetti galt als ausgemacht, daß Italien mit der Oper – und das bedeutete um 1900 vor allem: mit der veristischen Oper – nicht nur hoffnungslos hinter den Entwicklungen der Moderne in Deutschland und Frankreich hinterhertrabte. Auch als Nationalmusik für das junge, seit vierzig Jahren vereinte Italien taugte der durch Wagner »verseuchte«, von Polemikern wie Fausto Torrefranca als dekadent gebrandmarkte Verismo nicht mehr viel.¹

Da war es konsequent, daß man auf der Suche nach geeigneten Modellen das Jahrhundert der Oper gleichsam nach rückwärts hin übersprang und in der protoromantischen Musik Anknüpfungspunkte für eine nationale italienische Moderne fand. Als das Gebot der Stunde verkündete Torrefranca die »musica pura« – was zunächst die »reine« Instrumentalmusik, dann aber auch die von allem romantischem oder veristischem Pathos »gereinigte« Tonkunst meinte. Da eine italienische Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert bis auf einige Jugendsünden von Rossini oder Verdis Streichquartett nahezu inexistent war, berief man sich auf Barockes. Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Scarlatti und Tartini wurden zu wiederkehrenden Bezugspunkten konzertanter und kammermusikalischer Produktion; im Bereich der Vokalmusik dienten die Gregorianik, Palestrina, Gesualdo und Monteverdi als Ausgangspunkt eines Vokalmusik- und Opernbegriffs, der bald auf den Namen »Neomadrigalismo« getauft wurde.

Den Anfang machten, etwa bei Respighi, aufführungspraktische Bearbeitungen, mit der die Basis für die anstehende Erneuerung der italienischen Nationalmusik bereitgestellt werden sollte. Von einer kompositorischen Anverwandlung konnte dabei noch kaum die Rede sein. Das änderte sich nach dem Ersten Weltkrieg, als Respighi durch seine Frau Elsa – eine Sängerin mit einem Diplom in Gregorianik – die Melodien des Graduale Romanum kennen und schätzen lernte. Früchte seiner Beschäftigung mit den orientalisches anmutenden, metrisch freien Chorälen waren mehrere Instrumentalwerke, die den Bezug auf Archaisierendes schon im Titel trugen – darunter das *Concerto gregoriano* für Geige oder das Klavierkonzert *in modo misolidio*. Tatsächlich dienten Respighi die gregorianischen Weisen in erster Linie als melodischer Fundus und ihre Modi weniger zur Reform der verbrauchten Dur-Moll-Tonalität als zu koloristischen Zwecken. Eine Ausnahme bildet das *Quartetto dorico* von 1924, mit dem Respighi – parallel zu Malipieros ersten Streichquartetten – der lange vernachlässigten Gattung in Italien neue Wege wies. Als Alternative zur klassisch-romantischen

¹ Wertvolle Anregungen zu den folgenden Zusammenhängen fanden sich bei Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, Reprint Laaber 1998.

Motivarbeit erscheint in dorisch gefärbtem d-moll eine rhapsodisch freie Abfolge kurzer Abschnitte. Der gregorianische Duktus der Themen wird expressiv geschärft; kontrapunktische Techniken wechseln mit harmonischen Ballungen am Rande der Tonalität. Eine Musik, die von der europäischen Avantgarde eines Béla Bartók nicht allzu weit entfernt war.

Hörbeispiel 2, Ottorino Respighi: *Quartetto dorico* (Ausschnitt)

Als Respighis *Quartetto dorico* 1924 uraufgeführt wurde, hatte die Diskussion um eine nationale Musik in Italien unerwartete Brisanz erlangt. Durch die Machtergreifung der Faschisten und Mussolinis Verkündigung einer geschichtlichen Sendung, die sich auf die Herrlichkeit des alten Römischen Reichs berief, bekam die Beschäftigung mit historischer Musik neuen Schwung. Im ›Jahr IV‹ der Bewegung – sprich: 1926 – begann Malipiero seine Edition der Werke von Monteverdi, und kein anderer als der einst so kosmopolitisch gesonnene, bei Fauré in Paris ausgebildete Alfredo Casella unternahm es 1929 in der musikalischen Monatszeitschrift *Anbruch*, die »Wiedergeburt alter musikalischer Formprinzipien der modernen politischen Entwicklung gegenüberzustellen, die ja auch zugunsten der abstrakten Staatsautorität viele individuelle Freiheiten beschränkt, die das letzte Jahrhundert der Menschheit für ewig gesichert zu haben schien.«²

Das war eine unzweideutige Warnung an die Neutöner aus Wien und Berlin, die Casella als fehlgeleitete Protagonisten eines »atonalen Intermezzos« einer zu überwindenden Vergangenheit zuschlug. Was Casella allerdings im gleichen Artikel als Anschauungsmaterial für die neue Ordnung in der Musik empfahl – nämlich seine eigene Suite *Scarlattiana* für Klavier und Orchester von 1926 – war ein ziemlich dürftiges Beispiel musikalischen Recyclings. Mit 80 Exzerpten aus Domenico Scarlattis Klaviermusik hatte Casella ein heiteres Potpourri zusammengebaut, das beim ersten Ohrenschein an Igor Strawinskys *Pulcinella*-Ballett erinnert, in Wahrheit aber alle Eigenheiten von Strawinskys Neoklassizismus zur puren Unterhaltung verflacht. Während sich das Werk des Russen gerade durch produktive Distanz zur Tradition mittels Verfremdung, Parodie und Deformation der historischen Vorlagen auszeichnet, setzt Casella auf ungebrochene Verbrüderung mit der Vergangenheit. Dabei wird, wie Jürg Stenzl zeigte,³ die irreguläre Periodik von Scarlattis Sonaten zu regulären Viertaktgruppen zurechtgebogen, die für Scarlatti typische Zweiteiligkeit in klassische Dreiteiligkeit gewandelt, der harmonische Stand von 1926 völlig ignoriert. So gerät das »Zurück zu Scarlatti« zur bloßen Stilmaske – und zur heiklen Anbiederung an die faschistische Kulturpolitik.

Hörbeispiel 3, Alfredo Casella: *Scarlattiana* op. 44 für Klavier und 32 Instrumente

War unterm Faschismus die historische Musik – um noch einmal das Bild von Sciarino zu bemühen – wie der Geist aus einer jahrhundertlang verkorkten Flasche ent-

2 Alfredo Casella, *Scarlattiana*, *Anbruch* 11, Nr. 1 (1929), S. 26

3 Stenzl, *Italienische Musik* (Anm. 1), S. 132 f.

wichen und in die Werke der italienischen Zeitgenossen eingegangen, so führte sie nach dem Krieg wieder eine Existenz »hinter Glas«. Verschwunden war sie indes nicht, im Gegenteil. Die Wiederentdeckung der alten Meister hatte für viele italienische Komponisten bis in die jüngste Zeit gewichtige und ganz unterschiedliche Folgen. Während ein Vertreter der mittleren Generation wie Luigi Dallapiccola nach seiner entschlossenen Hinwendung zur Dodekaphonie auch die barocken Kontrapunkttechniken für sich entdeckte, integrierten Jüngere wie Bruno Maderna, Luigi Nono oder Luciano Berio die Vergangenheit je individuell in ihren musikalischen Kosmos.

Natürlich bildete dabei nicht mehr das musikalische Recycling eines Alfredo Casella den Maßstab, sondern eher der Traditionsbegriff, wie ihn Dieter Schnebel einmal der frühchristlichen Theologie entlehnte: »Das bedeutet Tradition: Empfangen und Weitergeben. Also geht es einmal darum, das Überkommene aufzunehmen, anzunehmen, seine Gehalte verinnerlichend zu bewahren; zum anderen aber darum, dieses Überkommene weiterzuführen, anderen zu übertragen und übersetzen – was zugleich ein Überschreiten beinhaltet: nicht bei dem stehenbleiben, was ist, sondern es aufheben als ein Lebendiges und es grenzüberschreitend weiterreichen. Das bedeutet, das Überkommene eben nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, daß die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag.«⁴

Kaum ein Komponist der letzten fünfzig Jahre entsprach diesem Traditionsverständnis so sehr wie Luciano Berio. In seinen Werken türmen sich – wie in der Literatur eines James Joyce oder Ezra Pound – die Zeitebenen und Kulturen, bilden eine komplexe Polyphonie von Beziehungen und Verweisen aus Gegenwart und Historie. Das Schlüsselwerk in dieser Hinsicht ist seine *Sinfonia*, die er in den Jahren 1968/69 in den USA komponierte. Den dritten Satz aus Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie nimmt Berio zur Vorlage für ein spektakuläres Experiment: Er zitiert ihn durchlaufend und benutzt ihn dabei als eine Art Arche Noah, in die er Fundstücke aus allen Musikepochen aufnimmt – Bach und Brahms, Strauss und Ravel, ja selbst Stockhausen, Pousseur und eigene Werke. So entsteht ein Abstieg ins Unterbewußte, eine Art komponierte ›Traumdeutung‹, wobei sich Erinnerungsfelder aus verschiedenen Epochen und Stilen überlagern.

Hörbeispiel 4, Luciano Berio: *Sinfonia*, 3. Satz

Einen Sonderfall in der Rezeption Alter Musik in Italien bildet zweifellos Luigi Nono. Ende der vierziger Jahre hatte Nono zusammen mit Maderna – beide Schüler des Monteverdi-Herausgebers Malipiero – die Musik von Ockeghem und Machaut, von Gabrieli und Gesualdo mit wachsendem Enthusiasmus durchgearbeitet. Doch erst in Nonos Spätwerk seit Ende der siebziger Jahre, das oft als skeptische Abkehr von der Utopie politischer Wirksamkeit von Musik gedeutet wurde, wird auch diese Beschäftigung mit der Vergangenheit wieder evident – soweit man in den extrem zerklüfte-

4 Dieter Schnebel, *Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition. Ein Erfahrungsbericht* (1985), in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 113 f.

ten, an Wahrnehmungsgrenzen rührenden Klanglandschaften des späten Nono überhaupt von Evidenz reden kann. Den Beginn machte das Streichquartett von 1980: ein zwischen Ton und Stille pendelndes Stück, das als Materialbasis die sogenannte »scala enigmatica« aus Giuseppe Verdis *Ave Maria* für Chor a cappella verwendet und kurz vor Schluß ein fragmentarisches Zitat aus der Johannes Ockeghem zugeschriebenen Chanson »Malheur me bat« enthält. Das letztere Stück hat Nono später im Ensemblestück *Risonanze erranti* noch einmal zusammen mit Chansons von Josquin und Machaut musikalisch und textlich zitiert – dabei allerdings derartig fragmentiert und klanglich verfremdet, daß man zur Identifizierung schon die Nachweise in der Partitur benötigt.

Doch diese Referenzen an Vergangenes verstehen sich bei Nono kaum mehr als Rückversicherung in der Tradition. Sie sind, neben der privaten Bedeutung in Nonos Biographie, die Folgen einer grenzüberschreitenden Klangentfaltung im Raum – einer Klangentfaltung übrigens, bei der sich Nono in Werken wie dem *Prometeo* oder *Non hay caminos, hay che caminar ... Andrej Tarkowskij* für sieben Orchestergruppen explizit auf die venezianische Mehrchörigkeit bezieht. Gleichwohl geht das Räumliche in Nonos Musik, wie Klaus Kropfnger bemerkt, über die akustische Projektion hinaus: »Es meint geistige Räume, Vorstellungsbereiche, aber dies schließt notwendig das Aus- und Nachschwingen des Klanges ein, dem es – im Raum! – nachzuhorchen gilt. ... Akustischer Raum und geistiger Raum sind wechselseitig aufeinander bezogen.«⁵

Die Verlagerung historischer Anspielungen ins Unterbewußtsein des Hörens markiert zweifellos eine Extremposition in der Rezeption Alter Musik, die in Nonos Werk bis zur völligen Verschmelzung – man könnte auch sagen: bis zur Unkenntlichkeit – integriert ist. Dagegen kehrt ein Komponist wie Salvatore Sciarrino, der Nonos Klangerweiterungen manches verdankt, wieder die Semantik historischer Implantate hervor. In seiner Oper *Luci mie traditrici* (1998), welche die blutige Rache des Fürsten Gesualdo an seiner Frau und ihrem Liebhaber reflektiert, fungiert eine Elegie von Claude LeJeune im Laufe der Handlung als Refrain und formales Gerüst. Doch bei jedem Auftauchen wirkt LeJeunes Lied – parallel zur seelischen Zerstörung der Personen – in seiner elegischen Schönheit zunehmend beschädigt, bis es sich am Ende in bloße Tonfetzen und Geräusche aufgelöst hat. So macht Sciarrino einmal mehr die zeitliche Distanz der Alten Musik fruchtbar, agiert – wie er einmal schrieb – »aus der Gewißheit heraus ..., daß die Alte Musik sich verwandeln und mit neuem Leben erfüllt werden kann, wenn sie vom Geist der Moderne berührt wird.«⁶

Hörbeispiel 5, Salvatore Sciarrino: *Luci mie traditrici*, 2. Akt: Intermezzo II

5 Klaus Kropfnger, *Kontrast und Klang zu Raum*, in: *Die Musik Luigi Nonos* (Studien zur Wertungsforschung 24), hg. v. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1991, S. 134.

6 Salvatore Sciarrino, *Le voci sottovetro*, Einführungstext zur CD Kairos 0012022KAI, P. 1999, S. 4.

© 2004 Michael Struck-Schloen

Struck-Schloen, Michael (2004), »*Le voci sottovetro*. Bearbeitung und Anverwandlung historischer Modelle in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts« [*Le voci sottovetro*: The arrangement and adaptation of historical models in Italian music of the 20th century], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 338–342.
<https://doi.org/10.31751/p.320>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Alfredo Casella; Alte Musik; early music; Gesualdo da Venosa; Luigi Nono; Ottorino Respighi; Salvatore Sciarrino

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024