

Gordon Kampe

Öffnen und Schließen

Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes
in der Vokalmusik Salvatore Sciarrinos

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

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

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

I – Traditionsbezug

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

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

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

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

mehrfach analytisch erörtert.⁴ Bezieht man aber neben dem eigentlichen Notentext auch die häufig umfangreichen Vorworte des Komponisten in die Betrachtungen mit ein, so fällt insbesondere zum Zyklus der *12 Madrigali* auf, dass Sciarrino sich nicht nur in der Titelgebung, sondern auch in den verbalen Erörterungen der kompositorischen und ästhetischen Absichten in die Tradition zum Beispiel Claudio Monteverdis stellt, dessen Vorreden zum fünften und achten Madrigalbuch (zur *Seconda prattica* bzw. zum *Genere concitato*) ebenfalls eine wegweisende Programmatik vorstellten. Sciarrinos Vorwort ist allerdings weniger als Polemik formuliert, als dass es vielmehr Auskunft über die Anforderungen und die Erfindung seines neuen Vokalstils gibt, dessen Suche für den Komponisten laut eigener Auskunft ein großes Bedürfnis darstellte.⁵ Jener von Sciarrino selbst als *Sillabazione scivolata* bezeichnete,⁶ überaus einprägsame Vokalstil, der, wie Marion Saxer herausarbeitete,⁷ insbesondere für den nachhaltigen Erfolg der musiktheatralischen Werke Sciarrinos verantwortlich gemacht

werden kann, durchzieht in unterschiedlichsten Gestaltungsformen alle Vokalwerke Sciarrinos seit etwa Mitte der 1980er Jahre. In einer ausführlichen Analyse zur strukturalistischen Semantik in Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici* (1996–1998) hat Christian Utz bereits die Nähe der *Sillabazione scivolata* zu den unter anderem von Jacopo Peri und Giulio Caccini im 17. Jahrhundert diskutierten Vokaltechniken erörtert, da es in den Monodien, Opern und Madrigalen dieser Komponisten ebenfalls einerseits um Leichtigkeit und Wendigkeit der Stimme und andererseits um eine feine Nuancenbildung in den Bereichen zwischen Gesang und Sprache ging.⁸

Marion Saxer konstatiert eine grundsätzlich zweiteilige Struktur von Sciarrinos Vokalstil, bestehend »aus einem langgezogenen, fast stets crescendoierenden Halte-Ton, der unvermittelt in eine schnelle, oftmals barock formelhaft anmutende Figuration übergeht«.⁹ Dieser auf Beobachtungen der Diastematik und Dynamik beruhenden Zweiteilung sei nun ein weiterer Aspekt hinzugefügt, der den Fokus auf jene vokalen Klangfarben richtet, die ihren Nuancenreichtum einer differenzierten Choreographierung der Bewegungen im Mundraum verdanken. Übertragen auf verschiedene Parameter sind die natürlichen Bewegungen des Mundes eine grundsätzliche Bewegungsrichtung in Sciarrinos Musik: So weisen insbesondere typische Hüllkurvengestaltungen deutliche Parallelen zum Öffnen und Schließen des Mundes auf, in dem sich ein Klang aus dem Nichts entfaltet und einen kurzen dynamischen Höhepunkt aufweist, um schließlich wieder in die Stille zurückzukehren. Ähnliche Bewegungsvorgänge sind darüber hinaus auch häufig in Bezug auf die Tonhöhenverläufe zu erkennen, indem sich ein Eintonkomplex in eine akkordische Struktur auffächert, um schließlich wieder zum Aus-

4 Vgl. u. a. Stefan Drees: »... *che solo un atto d'amore può rendere viva la tradizione*«. Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition, in: *Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik*, hg. von Wolfgang Grätzer, Freiburg [u. a.] 2008, S. 59–105, sowie Markus Roth: *Implizite Analyse. Strategien der Bearbeitung Alter Musik bei Salvatore Sciarrino*, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber* (= Folkwang Studien 8), hg. von Stefan Drees, Andreas Jacob und Stefan Orgass, Hildesheim 2009, S. 474–458.

5 Vgl. Sciarrino, *12 Madrigali, perché oggi* (wie Anm. 2): »Immaginate un compositore che, quasi a metà del suo cammino, senta l'esigenza di un nuovo stile di canto.«

6 Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi, in: *Die tödliche Blume*, Programmheft der Schwetzingen Festspiele 1998, S. 36–40, hier S. 38. *Sillabazione scivolata* kann in etwa mit »gleitende Silbenartikulation« übersetzt werden, vgl. Christian Utz: *Vom Sprechen der Natur durch Musik: Die Physiognomie von Salvatore Sciarrinos Luci mie traditrici im Kontext von Naturkonzeptionen bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse*, in: *Klanglandschaften. Musik und gestaltete Natur*, hg. von Jörn-Peter Hiekel und Manuel Gervink, Hofheim 2009, S. 111–139, hier S. 111.

7 Marion Saxer: *Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos »Sillabazione scivolata«*, in: *Musiktheater der Gegenwart*, hg. von Jürgen Kühnel, Anif [u. a.] 2008, S. 475–484, hier S. 475f.

8 Vgl. dazu Christian Utz: *Statische Allegorie und »Sog der Zeit«*. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper »Luci mie traditrici«, in: *Musik und Ästhetik* 14 (2010), Heft 53, S. 37–60, hier S. 45f., und Ders.: *Die Wiederentdeckung der Präsenz. Interkulturelle Passagen durch die vokalen Räume zwischen Sprechstimme und Gesang*, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken 2009, S. 31–69, hier S. 61–64.

9 Saxer, *Vokalstil und Kanonbildung* (wie Anm. 7), S. 476.

gangston zurückzukehren. Insbesondere im Falle der *12 Madrigali*, ließe sich – folgt man der Argumentation Max Nyfflers¹⁰ – diese Bewegungsrichtung sogar auf formale Aspekte ausweiten, sind die zwölf Madrigale doch eher zwei mal sechs beinahe spiegelbildlich angeordnete Stücke, die sogar jeweils zwei mal sechs gleiche Haikus von Matsuo Bashō in einer vom Komponisten angefertigten Übersetzung ins Italienische zur Textgrundlage nehmen.

Saxer unterstrich in ihren Ausführungen bereits, dass bei der *Sillabazione scivolata* das Spektrum der variativen Möglichkeiten im Umgang mit Tonhöhen immens ist, da auch die nichttemperierten Intervalle von Bedeutung sind und diese ebenso wie dynamische Aspekte im »Dienst der Imitation des natürlichen Sprechens«¹¹ stehen. Ähnlich vielfältig ist, wie bereits angedeutet, die Gestaltung der Klangfarbe, die durch eine regelrechte Skalierung der Vorgänge im Mundraum als gleichberechtigter Parameter behandelt wird. Aggermann weist in seiner oben angeführten Studie darauf hin, dass die »Weitung des Mundes und die ihr nachfolgenden Figurationen seit der griechischen Antike konstituierender Bestandteil des Theaters«¹² sind, und dass nicht erst Antonin Artaud oder Carmelo Bene wussten, diese »affektive und oszillierende Dimension des menschlichen Ausdrucks zu benutzen, sondern offensichtlich auch schon die griechischen Dichter, die eine äußerst lautmalerische Ausdifferenzierung dieser Akuomene¹³ vornahmen«¹⁴ und den Ausdrucksgehalt der onomatopoetischen Textstellen offensichtlich in eine Stufenleiter vom mildesten bis zum Ausdruck

größter Verzweiflung brachten.¹⁵ Der Rekurs auf die alten Griechen ist keinesfalls so abwegig, wie es zunächst erscheinen mag, denn das Textmaterial des mit *Vasi parlanti* (»Sprechende Vasen«) überschriebenen letzten Satzes aus Sciarrinos *L'alibi della parola* für vier Stimmen (2004) ist Inschriften antiker Vasen entnommen: »Töpfer, Maler, dargestellte Personen, Stifter oder Empfänger – alles spricht und singt eine großartige Figurensprache. Ich habe einige dieser Inschriften zusammengestellt, zarte Linien, an ewig geöffneten Lippen hängend.«¹⁶ Neben Onomatopoesien (»Netenareneteneto; Totote tote; Lilisli loloslos«) wählte Sciarrino jene fünf¹⁷ »O's« aus, die auf einer Vase vor dem Mund des griechischen Lyrikers Alkaios von Lesbos abgebildet sind und womöglich auf eine musikalische Notation hinweisen, worauf der Alttertumskundler Anton von Steinbüchel im 19. Jahrhundert bereits hinwies: »[...] wichtiger wäre uns die Deutung der fünf O, welche die Zeichen einer bestimmten Gesangsweise, gleichsam dem Munde des Alkaios entströmen. Wir wagen darüber Nichts weiter beyzusetzen [...]«.¹⁸

Mit diesen durchaus vergleichbaren Aspekten von Skalierungen semantisch nicht zu fassender Laute beschäftigte sich seit den 1950er Jahren u. a. Dieter Schnebel in zahlreichen Werken. So finden sich in der Partitur zu *! (madrascha 2)* aus dem Werkkomplex *Für Stimmen (... MISSA EST)* (1956–1969) und insbesondere in *Maulwerke* (1968–1974) unterschiedlichste Modelle, »in denen Lippen-, Zungen-, Zäpfchenbewegungen, Veränderungen des Mundraums, des nasalen Resonanzraumes, des Atemdrucks etc. gleich musikalischen Verläufen

10 Nyffeler, *Das Meer, der Klang, der Spiegel* (wie Anm. 2), S. 8.

11 Saxer, *Vokalstil und Kanonbildung* (wie Anm. 7), S. 479.

12 Aggermann, *Der offene Mund* (wie Anm. 1), S. 270.

13 Aggermann plädiert für die Einführung dieses Neologismus, den er in Anlehnung an Anette Lange ausführlich definiert; vgl. dazu Anette Lange: *Eine Mikrotheorie der Stimme*, München 2004, S. 9. Aggermann führt aus, dass – kurzgefasst – der in der Linguistik gebräuchliche Begriff »Phonem« nicht ausreicht, da Phoneme der »differentiellen Matrix der Sprache genügen« müssen. »Akuomene verweisen jedoch auf jenes Spiel im intermediären Bereich zwischen dem ich und dem Nicht-Ich [...]«; »Akuomene« meint also etwas anderes als Phoneme und ist eher als das akustische Pendant zu diesen zu verstehen; vgl. Aggermann, *Der offene Mund* (wie Anm. 1), S. 144.

14 Aggermann, *Der offene Mund* (wie Anm. 1), S. 270.

15 Vgl. ebd., S. 270, sowie Wolfgang Schadewaldt: *Antikes Drama auf dem Theater heute. Übersetzung, Inszenierung, Pfullingen 1969*, S. 25.

16 Salvatore Sciarrino: *L'alibi della parola*, in: *Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik 1994*, hg. vom Kulturforum Witten, Saarbrücken 1994, S. 37–39, hier S. 39.

17 Sciarrino erwähnt die Zahl 5 nicht nur in seinem Werkkommentar, sondern geht auch kompositorisch mit ihr um, da die Großterz- bzw. Quartfiguren an den entsprechenden Stellen (ohne Taktangaben, S. 12 und 13) meistens fünffach wiederholt werden. Auffällig ist das besonders dort, wo diese Figur als Intarsie inmitten des Wortes »Scio-glio« eingearbeitet wird (vgl. S. 13, Tenor 1).

18 Anton von Steinbüchel: *Sappho und Alkaios: ein altgriechisches Vasengemälde*, Wien 1822, S. 4.

entworfen und komponiert werden«. ¹⁹ Während Schnebels didaktisch zu verstehende Absicht einer Choreographierung des Mundraumes durch eine höchst komplexe Notation offenbar wird, welche die jeweilige Mundstellung angibt und so zu allen denkbaren vokalen Äußerungen führen kann, fügt Sciarrino der traditionellen Notation von Vokalmusik nur wenig hinzu. ²⁰ In *Quasar*, dem zweiten Satz aus *L'alibi della parola*, wird den Interpreten vorgeschrieben, dass auf unterschiedlichen Größen der Schrifttypen klanglich zu reagieren sei. Im Gegensatz zu Schnebel und anderen Vokalkomponisten der gleichen Generation nähert sich Sciarrino ansonsten nur relativ selten dem Geräuschklang an, wie etwa im ersten Satz (*Pulsar*) von *L'alibi della parola*, der, laut Sciarrinos Beschreibung, »zwischen Atem und Gesang angesiedelt« ist und »eine besondere Kontrolle der Stimmorgane« ²¹ erfordert: Hier entsteht zu Beginn durch das dauerhafte, synchrone Changieren zwischen Ton- und Geräuschanteil beinahe eine latente vokale Zweistimmigkeit.

Bis auf wenige Ausnahmen ergibt sich Sciarrinos Choreographierung des Mundraumes also nicht aus einer speziellen Notation, sondern aus dem Zusammen- und Wechselspiel der verwendeten Parameter und wird in der Regel auch nicht mit speziellen Zeichen ausgewiesen. Zudem geht es weniger um die Erschließung neuer Vokaltechniken, als eher um die größtmögliche Verfeinerung des verwendeten Klangvokabulars, das – im extremen Gegensatz zu Schnebels Konzepten – die positiven Aspekte der Belcanto-Tradition unterstreicht ²² und unter diesem Aspekt eher in der Tradition zahlreicher Vokalwerke Luigi Nonos steht, der seinerseits seit *Il canto sospeso* für Soli, gemischten Chor und Orchester

(1955/56) ²³ verschiedene Mundstellungen und insbesondere verschiedene Mischformen des geschlossenen Mundes vorschreibt und das Reservoir an vokalen Ausdrucksformen jenseits des Geräusches anzureichern vermochte. ²⁴

II – Choreographien

Um die angesprochene Variantenvielfalt von Sciarrinos *Sillabazione scivolata* nachvollziehbar zu machen, bedarf es der genaueren Untersuchung einiger Beispiele, die – jenseits semantischer Bedeutungszusammenhänge – paradigmatisch komponierte Bewegungsmuster des Mundes aufzeigen. Die Reihenfolge der Exempel versucht, einer Skala gleich, der Bewegung eines sich sukzessive schließenden Mundes zu folgen:

1. Zu Beginn (T. 4 und 5) des sechsten Madrigals kann in der Sopranstimme eine der wenigen Stellen gefunden werden, in welcher der Mund nach und nach die weiteste Öffnung erfährt: Innerhalb einer Strecke von zwei 3/4-Takten schreibt Sciarrino eine von Pausen durchsetzte, zwölfmalig gleichmäßige Tonrepetition (g^2) auf dem Vokal »a« vor, die vom vierfachen Piano bis zum Forte crescendiert. Diese Repetitionen bilden das wesentliche Material des Soprans in diesem Madrigal, doch bei keiner der zahlreichen Wiederholungen wird der Mund ähnlich weit geöffnet sein wie zum Ende der ersten Repetitionsfigur, während des ersten Forte, da die Hüllkurvengestaltung jeweils variiert wird: Wird an anderen Stellen ebenfalls ein Forte

19 Dieter Schnebel: *Für Stimmen ... missa est III*, in: Ders.: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 418–419, hier S. 418.

20 Insbesondere im Vergleich zu den Verfahren Schnebels sei auch auf zahlreiche Vokalwerke von Hans-Joachim Hespos verwiesen, der wiederum einen anderen Weg wählt und nahezu jede noch so kleine vokale Aktion mit weiteren, zuweilen widersprüchlichen verbalen Hinweisen versieht, um einen möglichst großen Variantenreichtum zu erzielen.

21 Sciarrino, *L'alibi della parola* (wie Anm. 16), S. 37.

22 Vgl. dazu Stefan Drees: *Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim 2011, S. 35–37.

23 So wird in den letzten zehn Takten von *Il canto sospeso* lediglich *bocca chiusa* gesungen, allerdings in unterschiedlichen Spannungsgraden, da die Dynamik auf kurzem Raum vom dreifachen Piano bis zum Forte reicht; vgl. dazu auch Nonos *Quando stanno morendo. Diario polacco 2* (1982) sowie bezüglich eines Wechselspiels zwischen Mund und dessen Mikrophonierungen: *Das amende Klarsein* (1980/81).

24 Vgl. z. B. *La victoire der Guernica* (1954): In Takt 93ff. oktaviert Nono die melodische, textierte Struktur der Altstimmen in den Sopran, suspendiert jedoch den Text und lässt *bocca chiusa* singen. Im *Liebeslied* (1955) kommt es zu noch stärkeren Mischungen: Hier singen jeweils drei Sängerinnen und Sänger einer Stimme mit Text, den anderen Sängern ist ebenfalls *bocca chiusa* vorgegeben.

erreicht (etwa T. 12), so schließt sich diesem ein sofortiges Diminuendo an und zieht so eine Modifikation des Mundraumes nach sich. Es folgen zahlreiche weitere dynamische Varianten des Ausgangsmodells, bis hin zu stufenlosen Dynamikschwankungen, bei denen jeder Repetition eine andere Lautstärke zugeordnet ist (T. 14, 31, 43 und 53) und sich der Mundraum folglich ebenso übergangslos zu verändern hat.

2. Häufig teilt der Komponist Wörter in einzelne Silben auf und versieht jede obendrein mit einem Diminuendo »al nulla«. Im ersten Madrigal (T. 5–7) formt der Mund aus dem Vokal »e« (dem Wort »quante« entstammend) sukzessive den Vokal »i«, decrescendiert in eine kurze Stille, bevor, nun einen Halbton tiefer, sich die Silben zum Wort »i-so-le« fügen. Die Textnotation gibt durch einen Bindestrich nach dem »i-« deutlich zu erkennen, dass trotz des Erreichens einer Pause keine Abphrasierung, kein Schließen des Mundes, sondern eher eine tonlose Öffnung gewünscht wird, auch, um einen weichen Neubeginn der Silbe »-so« zu gewährleisten. Die mit geöffnetem Mund auszuhaltende kurze Stille kann also eher als ein Loch in der Semantik gelesen werden, denn als bloßes Pausieren des Klages. Gleichzeitig kann dieses Loch, so kurz die zeitliche Ausdehnung der Passage auch sein mag, auch als Schweigen verstanden werden, denn es »verknüpft indes nicht nur die verschiedenen Artikulationen, es kann jener Knoten sein, der den Hals verstopft und somit jeglicher Sonifikation und Signifikation den Weg versperrt«. ²⁵ Bei einem Blick auf die vorangehenden Takte (T. 2–4) können ähnliche Verfahren beobachtet werden: Hier ist es der klingende Konsonant »n-« (»quante«), der das Wort gleichermaßen aufspaltet und somit eine andere Bewegung und Öffnung des Mundraumes provoziert, denn die Zunge wird bei der Formung des Konsonanten an den Gaumen stoßen und so den Mundraum im Inneren verschließen. Dem Verschließen des Mundraumes entgegen steht an dieser Stelle die Ausweitung des Tonraumes, der nun dem Umfang einer Quarte ($a-d^1$) entspricht. Im weiteren Verlauf des

ersten Madrigals wird dieses Verfahren immer weiter verfeinert, indem sich das Öffnen des Tonraumes (bei gleichzeitigem Verschließen des Mundraumes) auch durch ein allmähliches Halbtonglissando vollzieht. An diesem Beispiel (vgl. **Notenbeispiel 1**) wird auch offenbar, wie sehr Sciarrino mit den Stimmfarben arbeitet, denn die Stimmkreuzung zwischen Bariton und Bass kann nur einem klangfarblichen, nicht aber einem satztechnischen Aspekt geschuldet sein, wäre das dem Bassisten vorgeschriebene es^1 doch von einem Bariton wesentlich leichter zu erreichen.

3. Ein gleichzeitiges Öffnen und Schließen unterschiedlicher Parameter findet sich sehr häufig. So ist dem über zwei Takte sich erstreckenden g^2 des Soprans im zweiten Madrigal (T. 28–31) zwar ein Crescendo bis zum Forte vorgeschrieben, das eine dynamische Öffnung hervorruft. Gleichzeitig wird diese Öffnung aber durch ein Schließen im Mundraum klangfarblich verändert, da sich innerhalb zweier Takte das »l'o-« hin zu einem »n-« verwandelt. Bevor die Wortverbindung »l'onde mormorar« ganz erscheint und der Mundraum sich öffnen muss, ist der dynamische Höhepunkt freilich schon vergangen und die Schlussilbe »-de« mit einem abschließenden Diminuendo bei wiederum gleichzeitiger Weitung des Tonraumes versehen.
4. Im dritten Madrigal wird ersichtlich, dass Sciarrino synchrones Öffnen und Schließen auch in ein polyphones Gewebe einarbeitet. Dort (T. 41–51) entwickelt sich aus einem zunächst unisono erklingenden Akkord (b^1, e^2, f^2) in den Stimmen von Countertenor, Alt und Sopran eine kurze Klangfarbenmelodie, in welcher jeder Interpret jeden Ton zwar jeweils anders formen muss (zum Beispiel von »i« über »a« zum »e«; von »u« zu »a«; von »o« über »e« zu »un'«), die Hüllkurvengestaltung indes statisch bleibt. Und selbst den wenigen Oktavklängen der *12 Madrigali* verleiht Sciarrino durch Varianten in der Choreographierung der Zungenstellungen eine größere Tiefenschärfe. ²⁶

25 Aggermann, *Der offene Mund* (wie Anm. 1), S. 145.

26 Vgl. z. B. im elften Madrigal (T. 17–19) die unterschiedliche Positionierung des Konsonanten »n« (von »non«), der das sich über drei Oktaven erstreckende A (A, a, a^1) färbt.

S.
Ms.
C.
Br.

Qua - - - (a) - - - n - - -

Notenbeispiel 1: Stimmenauszug aus dem ersten Madrigal der 12 Madrigali, T. 9–12

5. Ein weiterer Schritt in Richtung des geschlossenen Mundes ist im vierten Madrigal (T. 15, 18, 20 und 21ff.) zu beobachten. Sukzessive wird eine Textur etabliert, in der die stimmhaften Konsonanten »M« und »N« in 32tel-Figuren repetiert werden und es so zu »Klangfarbentremoli« kommt, die man in einem Instrumentalsatz vermutlich bei einer Trompete mit Wah-Wah-Dämpfer suchen würde. Ein noch schnelleres Changieren ist der Mezzosopranistin im elften Madrigal (T. 21) vorgeschrieben, denn das Glissando vom *esⁱ* zum *dⁱ* ist auf der Konsonantenverbindung »KR« zu singen, wodurch ein – um im Bilde der Instrumentalmusik zu bleiben – frullatoartiger, geschlossener Klang entsteht, der allerdings vom offenen Vokal (»a«) und stimmhaften Konsonanten (»l«) in anderen Stimmen umgeben ist.
6. Die Choreographierung der Mundbewegungen ist nicht dem Mundinneren allein vorbehalten, da sie sich durch unterschiedliche Formen des geschlossenen Mundes sichtbar nach Außen fortsetzen. Neben einem einfachen, aus der Stille erscheinenden *bocca chiusa* im neunten Madrigal (T. 34) in der Basspartie, weist – diesmal in den Stimmen von Tenor und Bass –, das achte Madrigal (T. 22ff.) ein *bocca chiusa assai* in jeweils tiefster Lage auf (*Cis*), wodurch sich der Mund mit weitaus größerem Druck zu schließen hat. Die stetige Erhöhung der Muskelspannung wird in der folgenden Entwicklung des Madrigals noch deutlicher, da der Mund sich zunächst (T. 31) plötzlich schließen muss (*bocca chiusa* und *sforzato*). Waren diese Klänge

noch umgeben von Tonhöhen, sind diese kurz vor dem Ende des achten Madrigals mit Ausnahme der Sopranstimme beinahe vollständig suspendiert, da neben dem bereits eingeführten *bocca chiusa-sforzati* im Alt (T. 38), weitere eher geräuschhafte Klänge produziert werden müssen, die ein Schließen des Mundes und des Mundinneren notwendig machen.²⁷ Es entsteht hier, ausgeweitet auf mehrere Stimmen, ein dem bereits erwähnten ersten Satz von *L'alibi della parola* nicht unähnlicher Klang, allerdings mit dem Unterschied, dass er dort von jeweils nur einer Stimme zu produzieren ist.

7. Das zweifellos extremste Beispiel des Arbeitens mit unterschiedlich weit geöffnetem Mund legt Sciarrino in die Partie des Countertenors in seinen *Tre canti senza pietre* für sieben Stimmen (1999/2000): »Während der Countertenor singt, presst er ein Taschentuch zwischen die Lippen; er soll nicht in übertriebenem Maße versuchen, sich verständlich zu machen, aber sich auch nicht völlig passiv verhalten. Die Anpassung der Stimme (und des Ohres des Zuhörers) an das Hindernis erfordert eine gewisse Zeit: damit muss man rechnen, um den richtigen unterdrückten Klang und den erforderlichen Grad von Halbverständlichkeit zu erreichen.«²⁸
- 27 Z. B. gehauchte Klänge mit einem großen Luftanteil. Diese Technik »Suono afono (non solo fiato)« wendet Sciarrino prominent im vierten Madrigal an (T. 8ff.).
- 28 Salvatore Sciarrino: *Tre canti senza pietre*, in: *ProgrammBuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 2000*, hg. vom Kulturforum Witten, Saarbrücken 2000, S. 98–101, hier S. 99.

Dieser brutal in die gewöhnlichen Vorgänge des Singens eingreifende Akt hat neben dem von Sciarrino selbst unterstrichenen klanglichen Aspekt auch einen performativen, der verschiedenste Assoziationsräume eröffnet. Spekulativ ließe sich das gewaltsame Verschließen des Mundes als ein Reflex auf Mozarts *Zauberflöte* lesen, in der Papageno ein Schloss vor den Mund bekommt und – genau wie der Countertenor in *Tre canti senza pietre* – nur noch zum Stammeln von Textresten fähig ist, von denen der Laut »Hm« am deutlichsten hervorsteht. Das Verschließen der Münder in Mozarts und Sciarrinos Werken wirkt gerade durch die Gegenüberstellung des extremen Gegenteils umso eindrucksvoller: Dem »Hm, hm, hm« Papagenos folgt bald die große Rachearie der Königin der Nacht, deren berühmter Hochton *f*³ einen möglichst weit geöffneten Mund der Sängerin erzwingt. Im auf den geknebelten Countertenor folgenden Abschnitt legt Sciarrino der Sopranistin Koloraturen in hoher Lage auf dem Vokal »a« in den Mund – und selbst die Tempovorschrift »Liberamente accompagnando« gibt auch in einem weiteren Parameter Auskunft über die vollzogene Öffnung der zuvor geknebelten Klanglichkeit.

III – Instrumentale Madrigale

Die kursorisch angeführten und vielfach erweiterbare Beispiele zeigten, dass die Skala vom weit geöffneten bis zum beinahe geknebelten Mund zahlreiche Zwischenstufen im für den Rezipienten sichtbaren und zugleich auch im unsichtbaren Mundinneren hat. Die Skalierung wird nicht mehr unter dem Aspekt der Materialgewinnung didaktisch oder kataloghaft ausgestellt, denn zu jeder Zeit können andere Parameter (Dynamik, Tonraum) mit ähnlichen oder entgegengesetzten Bewegungsrichtungen reagieren, wodurch sich die Bewegungen gegenseitig und organisch bedingen.

In ihren Ausführungen zur Genese der *Sillabazione scivolata*, insbesondere in Bezug auf das Singspiel *Aspern* (1978), hebt Marion Saxer hervor, dass die Singstimme »in eine instrumentale Textur

gleichsam eingewoben« und »selbst der Tendenz nach wie ein Instrument behandelt«²⁹ wird. Bezieht man neben rhythmischen und diastematischen Elementen auch die hier erörterten Bewegungsrichtungen, Öffnen und Schließen, mit ein, so zeigt sich sukzessive auch der umgekehrte Einflussweg. Paradigmatisch kann hierfür das Streichquartettsschaffen herangezogen werden: Im frühesten³⁰ (Nr. 2) der in einem Zeitraum von 25 Jahren (1967–1992) entstandenen *Sei quartetti brevi* können noch keinerlei vokale Elemente ausgemacht werden, Gesten und Spielweisen sind rein instrumental und vom Streichinstrument her gedacht. In einem 1991 entstandenen Quartettsatz (Nr. 1) ist nicht nur das gerade auch für die Vokalwerke typische Entstehen und Verebben eines Tones in der Stille zu beobachten, sondern auch die Unterscheidung zwischen *soffio legno* und *soffio crine*, was sich zum einen zwar lediglich auf die Bogenhaltung und die Tonerzeugung mit Bogenholz oder -haaren bezieht, aber den Ausführenden mit dem Wort »soffio« (Hauch) zugleich eine Vorstellung aus dem Bereich vokaler Klangproduktion als Interpretationshinweis mitgibt. Desgleichen können aus dieser Perspektive auch die sich stets in Veränderung befindlichen Bogenkontaktstellen (*sul ponticello* – *sul tasto* – *ordinario*) als Bewegungsmuster gelesen werden, die ihre Entsprechung im Öffnen und Schließen des Mundes in vokaler Musik haben. Deutlicher noch sind die wechselseitigen Beziehungen zwischen vokaler- und instrumentaler Musik in den *Quartetti n. 7* und *n. 8* (1999 und 2008) zu finden, da sich hier der Gestus der *Sillabazione scivolata* auch auf die Parameter Tonhöhe und Rhythmus so deutlich niedergeschlagen hat, dass man, überspitzt formuliert, unter diesem Aspekt fast von instrumentalen Madrigalen sprechen könnte. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass der beschriebene Umgang mit den Stellungen des Mundes nicht nur für Sciarrinos Vokalmusik bedeutsam ist, sondern auch eine gedankliche Basis für den Umgang mit Instrumenten bietet. ◀◀

29 Saxer, *Sciarrinos »Sillabazione scivolata«* (wie Anm. 7), S. 483.

30 Die nachträglich festgelegte Nummerierung entspricht nicht der Chronologie der Entstehung.