Dresdner
Philharmonie

Vanitas

SO 22. NOV 2020 | 11.00 Uhr | KULTURPALAST

Dresdner
Philharmonie

JETZT AUCH IN DEN EINSCHLÄGIGEN APPS VERFÜGBAR!

KONZERT-EINFÜHRUNG DIGITAL

Zu ausgewählten Konzerten können Sie unsere Einführungen in Ruhe sowohl vor dem Konzert als auch noch lange danach hören unter

dresdnerphilharmonie.de/konzerteinfuehrung-digital

Salvatore Sciarrino (* 1947)

»Vanitas« – Natura morta in un atto per voce, violoncello e pianoforte (1981)

Introduzione – »Rosa« (Die Rose) –
»Marea di rose« (Meer von Rosen) –
»L'eco« (Das Echo) –
»Lo specchio infranto« (Der zerbrochene Spiegel) –
»Ultime rose« (Letzte Rosen)

Noa Frenkel | Mezzosopran
Martina Schucan | Violoncello
Florian Hoelscher | Klavier

Jacob de Gheyn (1565 – 1629): »Vanitas« (1603)

JENS SCHUBBE

Alles ist eitel

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern,
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen.

So lauten einige todestrunkene Zeilen aus einem »Verfall« überschriebenen Gedicht von Georg Trakl, entstanden am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Es sind Symbole und Bilder der Vergänglichkeit, die hier gereiht sind – und die haben in der abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte eine lange Tradition. »Vanitas vanitatum« – »Alles ist eitel«, verkündet der Prediger Salomo im Alten Testament und entlarvt alle irdischen Hoffnungen des Menschen, der unausweichlich seiner eigenen Vergänglichkeit ausgeliefert ist, als Illusion. Hier findet der Vanitas-Gedanke, der die Nichtigkeit, Leere und Sinnlosigkeit menschlicher Existenz meint, seine exemplarische Ausformung. Deren permanente Gefährdung – sei es durch Kriege, Krankheiten, Hungersnöte, Naturkatastrophen – sichert ihm immerwährende Aktualität.

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, also am Übergang von der Renaissance zum Barock, begann der Vanitas-Gedanke in den europäischen Kulturen die Geisteshaltung der Menschen immer stärker zu durchdringen. Nach den Wirren der Reformation und durch die rapide Zunahme naturwissenschaftlicher Erkenntnisse standen überkommene Glaubensgewissheiten in Frage. Epidemien, wirtschaftliche Krisen und kriegerische Auseinandersetzungen – allen voran die verheerende Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges – taten ein Übriges, um die Menschen dem vergleichsweise stabilen Weltgefüge der Renaissance zu entreißen. Der religiösen Sicherheiten wenigstens teilweise beraubt, konzentrierte sich der barocke Mensch auf das Diesseits, war sich jedoch gleichzeitig der Endlichkeit aller weltlichen Genüsse bewusst:

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610): »Bacchino malato« (1593)

Das Mündlein von Korallen
Wird ungestalt,
Die Händ' als Schnee verfallen,
Und du wirst alt.

Drum lass uns jetzt genießen
Der Jugend Frucht,
Eh' dann wir folgen müssen
Der Jahre Flucht.

Das rät der deutsche Poet Martin Opitz ganz im Geiste seiner Zeit. Die hier anklingende Spannung zwischen Lebenslust und dem Bewusstsein der Hinfälligkeit spiegelt sich in den Künsten des Barock allenthalben in Motiven der Vanitas wider. In der Malerei stehen der Darstellung üppigen Lebens Todessymbole gegenüber – manchmal kaum wahrnehmbar, dann wieder ganz offenkundig. Man denke an Caravaggios »Bacchino

malato«: Sein Bacchino ist ein junger, kräftiger Mann. Dessen Gesicht freilich ist von Blässe gezeichnet, die Augen fixieren den Betrachter glanzlos, matt und voll Melancholie, sein Lächeln scheint müde. Die Trauben in seiner Hand zeigen Spuren von Fäulnis; die Blätter, die sein Haupt umkränzen, beginnen zu welken. Zumal in der Stillebenmalerei jener Zeit werden vergleichbare mit symbolischer Bedeutung versehene Objekte zu einem ganzen Zeichenrepertoire entwickelt. Dazu gehören Blumen, Luxusgüter und Machtinsignien, Spiegel als Sinnbilder irdischer Freuden und narzisstischer Selbstverliebtheit, denen Schädel, Sanduhren, Ungeziefer, zerbrochene Gegenstände, vergilbte Buchseiten oder Manuskripte, verlöschende Kerzen, Spuren der Fäulnis und des Verwelkens als Symbole der Vergänglichkeit gegenübergestellt werden. Die pessimistische Grundstimmung der Stilleben, das latent Unheilvolle, wird oftmals durch dunkle Farbtöne unterstrichen.

Ebenso wie in der Malerei wird das Thema der Eitelkeit der Welt von der Literatur des Barock aufgenommen, und das – wie an der Herkunft der von Sciarrino einbezogenen Autoren nachzuvollziehen ist – in ganz Mittel- und Westeuropa. Auch hier wird ein Arsenal von Chiffren ausgeprägt, sind es bestimmte wiederkehrende sprachliche Metaphern, die in immer neuen Varianten aufgegriffen werden, um die Vergänglichkeit des Irdischen zu umschreiben: Die welkende Blume, die brandende Welle, die verlöschende Flamme, das Echo, dessen Hall kaum vernommen wieder verschwindet – das sind bezeichnende Topoi, die auch in »Vanitas« aufscheinen.

Liederzyklus und Musiktheater
Sciarrinos »Vanitas«

Pieter Claesz (1597 – 1661) : Vanitas-Stilleben mit Selbstportrait (1628)

Sciarrinos »Vanitas«, komponiert 1981 und am 11. Dezember des Jahres in der Piccola Scala in Mailand uraufgeführt, erinnert in seiner Anlage an einen Liederzyklus. Die Besetzung mit Singstimme, Klavier und Violoncello lässt zudem an Schuberts »Hirt auf dem Felsen« oder »Auf dem Strom« denken – Gesänge, in denen das traditionelle Duo Klavier und Gesang ebenfalls um ein weiteres Solo-Instrument (Klarinette bzw. Horn) erweitert wurde.

Freilich haben diese Bezüge zu einer traditionellen musikalischen Gattung nichts oberflächlich Nostalgisches oder meinen ein »Zurück zu ...«, sondern Sciarrino verwandelt und verzaubert die historischen Modelle. Ohne dass »Vanitas« mit einer

herkömmlichen Oper zu vergleichen wäre – weder gibt es eine Handlung, noch klar umrissene Protagonisten im Sinne eines szenischen Spiels –, fügen sich die fünf Gesänge zu einer Folge korrespondierender Tableaux, wird der Raum, in dem sich die Klänge entfalten, gleichsam zum tönenden Stillleben. Darüber hinaus aber spiegelt sich die Idee der Vanitas in den Strukturen der Musik. Das betrifft zunächst die zeitliche Dimension. Zwar borgt sich »Vanitas« vom Lied die Intimität und den lyrischen Tonfall, aber dessen übliche zeitliche Grenzen werden aufgehoben. So wie die Sonne vor ihrem Untergang das Schattenbild eines Baumes immer mehr vergrößert, bevor es in der Dämmerung zergeht, wird in »Vanitas« die Zeit gedehnt. Die Musik scheint kein Ziel zu kennen, sondern ihre Bewegung ist die des Kreisens. Im ersten Gesang, »Rosa«, werden Akkorde und melodische Floskeln – gleichsam die Worte der musikalischen Sprache – aus der Syntax eines sogleich nachvollziehbaren Zusammenhangs gelöst, scheinen sie für sich zu stehen und ein Eigenleben zu führen. Erst das wiederholte Hören oder der Blick in die Partitur lassen erkennen, dass sich der dissoziierte Gesang strophischen Strukturen zumindest ansatzweise fügt. Die sanft dissonierenden Akkorde klingen vertraut, ohne dass wir ihre genaue Herkunft noch zu erinnern vermöchten; sie gleichen Trümmern einer längst vergangenen Musik.

Vergänglichkeit wird in »Vanitas« vorab im Verklingen erfahrbar. Jene Akkorde, die den Klavierpart des ersten Gesanges durchziehen, verstummen durch sukzessives Aufheben der Tasten von unten nach oben. Die langen Haltetöne, auf denen die Singstimme das Wort »Rosa« über viele Takte hinweg immer wieder wie traumverloren intoniert, verflüchtigen sich am Ende in einem absinkenden Melisma und in einer Lage, in der die Stimme zum Hauch wird. Der Klang des Cellos ist über weite Strecken zum Immateriellen, Irrlichternden hin verfremdet und durch Flageoletts, Spiel am Steg oder am Griffbrett sowie durch Verwendung eines Dämpfers seiner Körperlichkeit beraubt. Dieser Eindruck wird noch durch eine Dynamik verstärkt, die aus der Stille kommt und in sie zurücksinkt. So wächst der Musik insgesamt etwas Fragiles, Gefährdetes zu. In solchem Kontext wirken die wenigen eingestreuten Fortissimo-Einwürfe umso schockierender für ein durch das ansonsten dominierende Pianissimo sensibilisiertes Ohr. Im vierten Gesang haben diese Momente fast visuelle Qualitäten, als würde das Bild vom zerbrochenen Spiegel, das der Titel beschwört, ganz drastisch in Klang übersetzt.

Ein Netz von Bezügen verbindet die fünf Gesänge. »Marea di rose« wird aus einer chromatisch sinkenden Figur entwickelt, die zuvor im ersten Gesang als kontrastierende Gestalt eingeführt worden war. »L'eco« setzt das im Titel benannte akustische Phänomen zum einen um, indem im Cello-Part die Melodik der Singstimme teilweise imitiert wird. Zum anderen aber werden in das von Arpeggien geprägte Klangband des Klaviers Passagen der ersten beiden Gesänge versenkt, deren Floskeln zudem in Singstimme und Cello nachhallen. Der letzte Gesang gleicht einer überaus zarten Reminiszenz an den Beginn – Versuch der Bewahrung des Verloschenen im Erinnern.

VERBORGENE DIMENSIONEN

Jenseits des an der klanglichen Oberfläche unmittelbar Wahrnehmbaren enthält »Vanitas« gleichsam in die Tiefe führende Dimensionen, auf die in zunächst rätselhaft erscheinender Form verwiesen wird: etwa durch manche der Motti, die den einzelnen Teilen vorangestellt sind oder auch durch einen kryptisch erscheinenden Titel. Der vierte Satz ist überschrieben:

Der zerbrochene Spiegel
(Sternenstaub)
in dem sich die Anamorphose enthüllt

Die Anamorphose ist eigentlich eine Technik in der Malerei, bei der Gegenstände perspektivisch verzerrt dargestellt werden und nur bei der Betrachtung aus einem bestimmten, vorzugsweise extremen Blickwinkel das enthüllen, was sie eigentlich darstellen. Innerhalb dieses Satzes wird für einen Takt kurz vor Ende des Satzes vom Cello eine Gestalt zitiert, die Sciarrino in einem anderen, nur wenig älteren Werk benutzt hat: in »Blue Dream«, einer Art szenischen Revue, in der er 21 Songs aus der goldenen Ära von Musical und Film, bevorzugt aus den 1920er und 1930er Jahren, aufgegriffen und bearbeitet hat. Das erwähnte Melodiefragment stammt aus der Nr. 13 von »Blue Dream«, einer Bearbeitung des Songs »Stardust« (Sternenstaub), der 1927 von Hoagy Carmichael komponiert und erst nachträglich von Mitchell Parish textiert wurde. Joachim Steinheuer, der in seiner höchst aufschlussreichen Betrachtung diese und andere Tiefendimensionen von »Vanitas« erkundet hat, verweist zunächst darauf, dass der Songtext sich in manchen Zeilen mit der Gedankenwelt von »Vanitas« berührt, um sodann auszuführen: »Doch übernimmt ›Vanitas‹ nicht nur einzelne motivische Elemente aus dem Text von ›Stardust‹, sondern ›Vanitas‹ ist letztlich insgesamt selbst als eine Anamorphose von ›Stardust‹ zu verstehen,

Hans Holbein der Jüngere: »Die Gesandten«, 1533. Bei den abgebildeten Personen handelt es sich um Jean de Dinteville (links), und Georges de Selve (rechts), der bereits im Alter von siebzehn Jahren Bischof von Lavaur geworden war. Beide waren 1533 französische Gesandte am Hof Heinrichs VIII. von England. »Zu den verstörenden und ungeklärten Details innerhalb des Bildes müssen das matt silbrig glänzende Kruzifix links oben sowie der zum Anamorph verzerrte Totenschädel gezählt werden. Der Totenschädel lässt sich nur aus extremer Nahsicht von rechts nach links unten erkennen. Wahrscheinlich ist er einer Vanitas-Symbolik zuzuschreiben, um zugleich jedoch als Augentäuschung die malerischen Fähigkeiten zu unterstreichen. Das Kruzifix hingegen verweist in Zeiten der Religionskonflikte auf den heilsgeschichtlichen Kern der christlichen Botschaft und mag angesichts der wissenschaftlichen Attribute zur Einheit des Christentums mahnen. Auffällig ist auch, dass ein katholischer Bischof sich mit einem Gesangbuch mit Lutherliedern abbilden ließ.« (Wikipedia)

als eine durch Einbeziehung zahlreicher zusätzlicher Elemente enorm ausgeweitete und fast bis zur Unkenntlichkeit perspektivisch veränderte Bearbeitung des zugrunde liegenden Songs, der paradoxer Weise ständig präsent und doch zumindest auf der Oberfläche abwesend bzw. weitgehend unkenntlich ist.« Bezogen auf das zitierte Melodiefragment heißt es: »Dies ist jener Moment, ›ove si svela l'anamorfosi‹, wo also die Anamorphose in ihrer rätselhaften Verstellung enthüllt wird. Die Stelle korrespondiert dabei im ganz anders gearteten, zeitlich verlaufenden Medium der Musik jenem einen Blickpunkt, von dem aus eine bildnerische Anamorphose allein dasjenige eindeutig zu erkennen gibt, was sie in normaler Ansicht nur in stark verzerrter Perspektive darstellt. Auch wenn die Melodie ansonsten nicht direkt erklingt, so ist dennoch ›Stardust‹ über weite Strecken präsent in ›Vanitas‹, denn Sciarrino übernimmt die von ihm in ›Blue Dream‹ zur Melodie hinzukomponierte Begleitung im Klavier, die damit gleichsam als eine ›forma negativa‹ die Leerstelle der nicht selbst erklingenden, aber durch die Begleitung indirekt präsenten Melodie andeutet.«

Damit spielt Steinheuer auf jene für »Vanitas« so charakteristischen verstummenden Akkorde an, die Schattenbildern rauschender Arpeggien gleichen. Die auf »Stardust« zurückgehenden Prägungen spielen bis auf den einen erwähnten Takt allerdings im vierten Satz von »Vanitas« ansonsten keine Rolle – dafür aber in den Sätzen 1, 3 und 5. Im vierten Satz aber greift Sciarrino dennoch auf älteres Material zurück, nämlich auf eine Szene seiner Oper »Cailles en sarcophages«, in der Teile des Gedichts »Le contre-chant« aus »Le Fou d'Elsa« von Louis Aragon vertont wurden. Diese Vertonung wurde von Sciarrino aus der Oper herausgelöst und unter dem Titel »Canto degli specchi« (Gesang von den Spiegeln) zu einem eigenständigen Werk für Klavier und Gesang umgearbeitet. Ähnlich wie im Falle von ›Stardust‹ gibt es einige Analogien zwischen Aragons Text und der Bilderwelt von »Vanitas«. Freilich übernimmt Sciarrino aus dem »Canto degli specchi« nur die Musik und verbindet sie mit einem ganz anderen Text, der bestenfalls auf indirekte Weise mit Aragons Gedicht korrespondiert. Das Sonett-Fragment von Jean de Sponde, das Sciarrino benutzt, beschwört das Bild einer verlöschenden Fackel, ohne deren Licht auch das Bild,

das sie beleuchtet, nicht mehr wahrzunehmen ist. In Aragons Text ist hingegen das Motiv des Spiegels zentral:

Der Unglückliche bin ich den Spiegeln zu vergleichen
Die reflektieren zwar jedoch nicht sehen können

Darauf verweist bei Sciarrino nur noch der Titel »Der zerbrochene Spiegel«, der als sprachliches Bild ein Vanitas-Motiv beschwört und gleichzeitig in verrätselter Form einen Hinweis darauf gibt, dass dieser Gesang auf Bruchstücken eines älteren Werkes gegründet ist.
Aber zurück zu den aus »Stardust« entlehnten Elementen, also insbesondere zu jenen gleichsam von der Stille aufgesogenen, verlöschenden Akkorden. Sie dominieren die beiden großformatigen, »Vanitas« eröffnenden und beschließenden Teile.
Jenes Motiv aus Sforzato-Akkord und chromatischer Figur, das im ersten Teil als kontrastierender Einwurf erstmals exponiert war, wird im zweiten Teil zum beherrschenden Element. Auch diese Gestalt geht auf »Blue Dream« zurück, nämlich auf Sciarrinos eigene Klavierbegleitung zu Cole Porters Song »Night and Day«, der Nummer 3 der Revue, in der diese Figur nur einmal auftaucht.

Der Titel des zweiten Teils, »Meer von Rosen«, verkoppelt die ersten beiden Gesänge miteinander, hat mit dem eigentlich vertonten Textfragment nur in der vagen Korrespondenz von »Meer« und »Sintflut« etwas zu tun.
Im dritten Teil scheinen die Elemente der ersten beiden Teile wieder auf, gelegentlich unmittelbar oder aber in transformierter Form. Die durch den Tonraum jagenden Quintarpeggien sind mit den verlöschenden Akkorden des ersten Teils verwandt. Die Sforzato-Akkorde des ersten und zweiten Teils korrespondieren mit jenen eigentümlichen Echo-Klängen, die erzeugt werden, indem die Tasten stumm niedergedrückt und die Saiten nur vermittels des Pedals zum Resonieren gebracht werden. Das Phänomen des Echos, das der Titel des Satzes beschwört, wird so unmittelbar Klang. Sciarrino verschränkt hier zwei Texte ineinander: die Bruchstücke aus Giambattista Marinos Gedicht beziehen sich auf die mythische Nymphe Echo, die von Jupiter den Auftrag erhalten hatte, seine Gemahlin Hera durch das Erzählen von Geschichten abzulenken, so dass er ungestört seinen Liebesabenteuern nachgehen konnte und die dafür von Hera bestraft wurde,

indem sie nicht mehr selbst sprechen, sondern nur noch die letzten Worte wiederholen konnte, die von anderen an sie gerichtet wurden. Das mit diesem Text verschränkte Gedicht Robert Blairs spielt auf den Klang einer Glocke auf einem nächtlichen Friedhof an, die unberührt zu tönen beginnt – gleichsam Widerhall der in die Sphäre des Todes Verbannten. Dieser Glockenklang hallt in den oben erwähnten Schattenakkorden wider. Insgesamt aber ist der Satz darüber hinaus als Echo des in den ersten beiden Gesängen Erklungenen zu verstehen, die wiederum Nachhall der Songs aus »Blue Dream« sind. Das Motto, das dem Gesang voran steht – »That's why they call me Second Hand Rose« – nimmt einerseits ein zentrales Motiv der beiden vorangegangenen Gesänge auf und mischt gleichzeitig eine ironische Brechung ein: Die Worte stammen aus Grand Clarkes Text zu dem Song »Second Hand Rose« von James F. Hanley, den Sciarrino ebenfalls in »Blue Dream« bearbeitet hatte: »Der Text erzählt von der Tochter eines Second-Hand-Ladenbesitzers namens Rose, die sich über ihr Schicksal beklagt, nur Gebrauchtes und nie etwas Neues zu bekommen, von den Kleidern über die Locken bis hin zu dem Installateur Jake, der schon einmal verheiratet war, weshalb sie den leicht spöttischen Beinamen ›Second Hand Rose‹ trägt. Die Rose aus Clarkes Songtext verbindet nur ihr Vorname mit der in ›Vanitas‹ emblematisch für Vergänglichkeit stehenden Blume, doch dürfte die Zeile vor dem Hintergrund des Gedichtinhalts wohl dafür stehen, dass ähnlich wie im Leben von Rose auch in ›Vanitas‹ und besonders in diesem dritten Teil musikalisch alles aus zweiter oder dritter Hand ist. Doch während Rose mit ihrem Schicksal hadert, sind die Second-Hand-Rosen in ›Vanitas‹ das Ergebnis einer gezielten kompositorischen Entscheidung. [...] Dies zeigt sich gerade in den vielen Umdeutungen des verwendeten musikalischen Materials in diesem dritten Teil besonders deutlich.« (Joachim Steinheuer)

Hendrik Andriessen (1607 – 1655) oder David Bailly (1584–1657): Vanitas mit einem Schädel und einem Jungen, der ein Portrait des Malers hält.

Kommentar zu »Vanitas«

Vanitas ist ein Wort, das wir gewohnheitsmäßig benutzen. Dennoch haben wir seine Bedeutung vergessen. Mit Mühe erkennen wir es als das nämliche Wort aus dem alttestamentarischen Buch Koheleth wieder. Und das lateinische Wörterbuch, mit dem wir nicht mehr vertraut sind, überrascht uns: Vanitas heißt Leere. Mit demselben Wort wird (im Italienischen) zudem eine Gattung von Gemälden mit starker allegorischer Aufladung bezeichnet [die im Deutschen Stillleben genannt wird]. Eine solche Gattung gemahnte an das Verfließen der Zeit und die Hinfälligkeit der Dinge. In Italien sprechen wir auch von »natura morta«.
[...].
Der Sinn von »natura morta« ist in die Musik selbst eingegangen, er wohnt dem Widerhall der sie aufnehmenden klingenden Wirklichkeit inne. Heute besitzen wir eine analytischere Kenntnis der Wirklichkeit, und uns ist bewusst, dass die Wirklichkeit nicht existiert, wenn nicht in unserer Wahrnehmung und in den Weisen, sie darzustellen. Auf Grund dessen können auf der illusionshaften Oberfläche der Töne einige Erinnerungen zu Tage treten: die abendlichen Grillen, das Ticken einer alten Pendeluhr, das Zerbrechen von Gläsern, eine entfernte Flöte und anderes: alles Dinge, die die Zeit hat vergehen lassen.
Vanitas gravitiert im Leeren, nicht nur wegen der Ausdünnung der Musik selbst, sondern auch weil der Begriff der Leere, um es so auszudrücken, dort in der Realisierung der Einzelmomente widergespiegelt ist.
Die Anwesenheit des Klaviers als Begleitinstrument macht die Atmosphäre so unscharf, dass sie, leicht verschleiert, in eine entfernte Liedhaftigkeit projiziert wird. Dennoch ist der Klavierpart reich an technischen und klangfarblichen Erfindungen, die so zart sind, dass manchmal sogar der Hauptklang vorenthalten und in die Ferne gerückt wird, wodurch

eine psychologische Leere in den Vordergrund tritt, als ob »ein anderes« Klavier »von dort« erklänge. In der Stille tauchen dann künstliche Nachklänge auf, und man ahnt die Dimension der großen, unbewohnten Räume; eine unendlich widerhallende Leere, wo die Stimme und ihr klangvolles Doppel, das Violoncello, fluktuieren – lyrische Trugbilder einer Nachtigall.

Die Schlager stellen im Bereich der Musik ein Äquivalent zu den Blumen dar, zwar schön, doch ephemer. Niemals könnte die hohe Musik mit ihrem Universalitätsanspruch das Gefühl des Todes vermitteln, das eine Komposition des leichten Genres ausschwitzt. Sie bietet sich in ihrer maximalen Stilisierung mit liebenswürdigen Ausdrucksweisen dar, sie hat keine Ansprüche; doch gegenüber der von einer trügerischen Sinfonie proklamierten Ewigkeit ergreift der Schlager einen Augenblick, der die Fragilität des Menschen demaskiert. Mitten in den entlegensten und verlorensten Erinnerungen hat jeder von uns irgendeinen Schlager, der, gerade weil er an eine bestimmte Periode der Vergangenheit geknüpft ist, ein Konzentrat der Nostalgie darstellt. Man stelle sich also eine Musik aus einem so weitmaschigen Gewebe vor, dass sie eine andere Musik durchscheinen lässt: Dies ist »Vanitas«, eine riesige Anamorphose eines alten Schlagers, von dem sie auf mysteriöse Weise den Duft bewahrt.

SALVATORE SCIARRINO
* 4. April 1947 in Palermo

»Vanitas« – Natura morta in un atto per voce, violoncello e pianoforte

ENTSTEHUNG
1981

URAUFFÜHRUNG
11. Dezember 1981, Mailand, Piccola Scala, mit Daisy Lumini (Mezzosopran), Arturo Bonucci (Violoncello) und Gabriella Barsotti (Klavier)

ERSTMALS IN EINEM KONZERT DER DRESDNER PHILHARMONIE

DAUER
ca. 50 Minuten

DIE GESANGSTEXTE

Den einzelnen Teilen des Werkes hat Sciarrino kurze Motti vorangestellt, die in der Partitur zu lesen sind, aber nicht gesungen werden. Wir stellen sie hier kursiv gesetzt den Gesangstexten voran.

I

grosero aliento acabará ti suerte.

Luis de Góngora y Argote (1561 – 1627)

Ein einfacher Hauch genügt, um dein Glück zu zerstören.

Rosa

Die Rose

Rosa quae moritur,
Unda quae labitur
Mundi delicias
docent fugaces.

Die Rose, die stirbt,
die Welle, die eilet,
sie lehren, wie flüchtig,
die Freuden der Welt.

Vix fronte amabili
Mulcent cum labili
Pede, praetervolant
larvae fallaces.

Ein liebliches Antlitz
ergötzt kaum, schon entschwinden
mit eilendem Schritte
die Masken voll Trug.

anonymer Arientext zu Antonio Vivaldis Motette »O qui coeli terraeque serenitas«

II

Ed ecco che nel deserto appare ...

Und siehe, er erscheint in der Wüste ...

Marea die Rose

Meer von Rosen

e un diluvio di fiamme apoco a poco scioglie;
Scioglie, quasi cometa, il crine ardente
Per minacciar la morte.

Und eine Sintflut von Flammen löst sich allmählich;
es löst sich, kometengleich, das brennende Haar,
um dem Tod zu drohen.

Giovan Leone Sempronio (ca. 1600 – 1636?), aus dem Sonett »Chioma rossa di bella donna«, 1633

III

That's why they call me Second Hand Rose

Deshalb nennt man mich Second Hand Rose.

aus dem Song »Second hand Rose« von Grant Clarke (Text) und James F. Hanley (Musik)

L'eco

Das Echo

Oracolo de' boschi,
Anima delle selve,
Cittadina dell'ombre, ombra sonante.

Weissagung der Wälder,
Seele der Wildnis,
Schattenbewohnerin, klingender Schatten.

aus »Eco« (1614) von Giovan Battista Marino (1596 – 1625)

And the great bell has toll'd
Unrung, untouch'd

Und die große Glocke hat geläutet,
Ungeschlagen, unberührt.

aus dem Gedicht »The grave« (1743) von Robert Blair (1699 – 1746)

Stridul'aura infelice
Dell'altrui parlar vago
Invisibili imago

Es ächzt die unglückselige Luft,
unsichtbares Bild
des undeutlichen Sprechens eines anderen.

aus »Eco« von Giovan Battista Marino

IV

serén ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado

Francesco de Quevedo (1580 – 1645)

Asche werden sie, doch von Verlangen voll;
zu Staub werden sie, doch verliebter Staub.

Lo specchio infranto
(pulvis stellaris)
ove si svela l'anamorfosi

Der zerbrochene Spiegel
(Sternenstaub)
in dem sich die Anamorphose enthüllt

Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse,
Sur le vert de la cire éteindra ses ardeurs,
L'huie de ce tableau ternira ses couleurs,
Et les flots se rompront à la rive écumeuse

aus dem Sonett »Mais si faut-il mourir, et la vie orgueilleuse« (1588) von Jean de Sponde (1557 – 1595)

Die schöne Fackel, die eine rauchende Flamme ausstößt,
wird auf dem Grün des Wachses ihre Gluten verlöschen,
das Öl dieses Bildes in den Farben ermatten
und am gischtigen Ufer werden die Wellen sich brechen.

Et moritur mors.

aus dem anonymen Conductus ad laudes »Natus est hodie Dominus« aus dem Festum asinorum

Und es stirbt selbst der Tod.

V

Celsus est in humili,
solidus in fragili
figulus in fictili

Das Himmlische ist im Irdischen
Das Feste im Zerbrechlichen
Da Starre im Biegsamen

aus »Patrem parit filia« von Pierre de Corbeil (um 1150 – 1222)

deutsche Übertragungen: Joachim Steinheuer

Ultime Rose

Letzte Rosen

Das Mündlein von Korallen
Wird ungestalt.

aus dem Gedicht »Ach Liebste, lass uns eilen« (1624) von Martin Opitz (1597 – 1639)

Mit Rosen schmück ich Haupt und Haare,
Die Rosen tauch ich in den Wein.

aus dem Gedicht »Scherzhafte Gedanken über die Rosen« (1717 - 1719) von Johann Christian Günther (1695 – 1723)

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!
Lass deine Stimm mit Freudenschall
Aufs lieblichste erklingen!

aus dem Gedicht »Lied des Einsiedels« (1662) von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (um 1622 – 1676)

Die Rose zieret meine Flöten.

aus dem Gedicht »Scherzhafte Gedanken über die Rosen« (1717 - 1719) von Johann Christian Günther

NOA FRENKEL

Die israelische Altistin Noa Frenkel, die in Tel Aviv und Den Haag Gesang studiert hat, ist eine äußerst wandlungsfähige Künstlerin, die mit ihrem großen Stimmumfang in einem breit gefächerten Repertoire von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik zu Hause ist.

Zu jüngsten Opernengagements gehören Gubaidulinas »Stunde der Seele« am Konzerthaus Wien, die Uraufführung von Thierry Pécous »Nahasdzáán« mit dem Ensemble Variances an der Opéra de Rouen, Chaya Czernowins »Infinite Now« an der Vlaamse Opera und am Nationaltheater Mannheim sowie Hans Zenders »Don Quijote de la Mancha« mit dem Klangforum Heidelberg beim Frankfurt LAB. Zu weiteren Opernpartien gehören Woman in »Zaide/Adama« von Mozart/Czernowin bei den Salzburger Festspielen, Frau Ocholowska in der Uraufführung von Johannes Kalitzkes »Die Besessenen« am Theater an der Wien, La révérende Mère in François Parls' »Maria Republica« und Dritte Dame in Mozarts »Die Zauberflöte« an der Angers Nantes Opéra, Madame Flora in Menottis »The Medium« und Philip Glass' »Akhnaten« in Rotterdam, die Madrigaloper »La barca« an der Nationale Reisopera, Stockhausens SONNTAG aus LICHT an der Oper Köln unter

Peter Rundel und »Pnima« von Chaya Czernowin an der Staatsoper Stuttgart.
Auf der Konzertbühne war sie in Bernsteins »Songfest« mit dem MDR Sinfonieorchester, Brahms' »Alt-Rhapsodie« mit dem Israel Chamber Orchestra, Händels »Dixit Dominus« und Luigi Nonos »Prometeo« mit dem SWR Sinfonieorchester Freiburg/Baden-Baden und Ingo Metzmacher am Teatro alla Scala in Mailand, der Philharmonie Berlin, der Ruhrtriennale, beim Lucerne Festival sowie dem Festival d'Automne Paris zu hören sowie mit dem israelischen Ensemble Musica Nova und Nonos »Guai ai gelidi mostri« bei den Salzburger Festspielen und den Wiener Festwochen.
Noa Frenkel ist mit Barock-Ensembles wie Les Arts Florissants, Elyma Ensemble, Combattimento Amsterdam und dem Utrecht Baroque Consort aufgetreten. Zudem ist sie Mitbegründerin des Kassiopeia Quintetts, einer A-Cappella-Gruppe, mit der sie sämtliche Madrigale Carlo Gesualdos aufgenommen hat.
Als gefragter Interpretin zeitgenössischer Musik haben zahlreiche Komponisten Stücke für sie geschrieben. Zusammen mit Ensembles wie Ensemble Modern, Schönberg Ensemble, Klangforum Wien, L'Ensemble Intercontemporain, MusikFabrik, Ensemble Variances, den Israeli Contemporary Players sowie dem Experimental Studio Freiburg (SWR) ist sie regelmäßig bei den großen Festivals in Europa zu Gast.
Zu den Höhepunkten der Spielzeit 2019/20 gehören Luigi Nonos »Al gran sole carico d'amore« am Theater Basel, eine Hauptrolle in der Uraufführung von »Heart Chamber« von Chaya Czernowin an der Deutschen Oper Berlin, die Rolle der Amba in Thierry Pécous Uraufführung »Until The Lions« an der Opéra national du Rhin sowie eine Uraufführung von Óscar Escudero bei der Münchener Biennale 2020.

MARTINA SCHUCAN

Im Alter von 14 Jahren wurde die aus Graubünden stammende Martina Schucan in die Meisterklasse von André Navarra in Detmold aufgenommen. Nach dem Konzertexamen setzt sie ihre Studien bei Heinrich Schiff, Daniel Shafran und Janos Starker fort. Ein erster Preis beim Gaspar Cassadò Wettbewerb in Florenz und zahlreiche weitere Auszeichnungen eröffneten ihr den Weg zu internationaler Konzerttätigkeit.

Als Solistin konzertierte sie mit renommierten Orchestern wie den Bamberger Sinfonikern, dem Metropolitan Orchestra Tokyo, dem Orchestre de la Suisse Romande oder dem Tonhalle-orchester Zürich und spielte an den internationalen Festivals von Salzburg, Luzern, Schleswig-Holstein, Witten, Montpellier und Bratislava. Als gefragte Kammermusikerin nahm sie an den Kammermusikfestivals von Kuhmo, Prussia Cove und Davos teil und zählten Musiker wie Yuri Bashmet, György Kurtág, Heinz Holliger, Shlomo Mintz, Veronika Hagen, Jürg Wyttenbach, und das Carmina Quartett zu ihren Partnern.

Das Erarbeiten der zeitgenössischen Musik ist ein zentraler Bestandteil ihres künstlerischen Engagements. Ihre Interpretationen des Konzertes von Henri Dutilleux, der »Assonance V« von Michael Jarrell und der Solosonate von Bernd Alois Zimmermann wurden von der Fachwelt und dem Publikum gefeiert.
Martina Schucan ist Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste und Mitglied des Collegium Novum Zürich.

FLORIAN HOELSCHER

Florian Hoelscher studierte bei Robert Levin, Michel Béroff und Pierre-Laurent Aimard in Freiburg, Paris und Köln. Entscheidende Impulse erhielt er darüber hinaus durch den Dirigenten Peter Eötvös. Sein Repertoire umfasst Solo- und Kammermusikwerke aus dem 17. bis 21. Jahrhundert. Mit besonderer Leidenschaft widmet er sich der Uraufführung neuer Werke. Seit vielen Jahren verbindet Florian Hoelscher eine intensive Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit, besonders mit Marco Stroppa, Alberto Posadas und Jonathan Harvey.
Als Solist arbeitete er mit Dirigenten wie Peter Eötvös, Christopher Hogwood, David Zinman, Francois-Xavier Roth, Kent Nagano, Sylvain Cambreling und Johannes Kalitzke sowie mit Orchestern wie dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, den Hamburger Symphonikern, dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Luzerner Sinfonieorchester und dem Orchester der Staatsoper Stuttgart; zu seinen Kammermusikpartnern gehören u.a. Pirmin Grehl, Jean-Guihen Queyras und Chen Halevi.
Mit Soloprogrammen war er Gast bei Festivals wie Présences (Radio France, Paris), Eclat Stuttgart, Agora (IRCAM, Paris), beim Bartók-Festival Szombathély, bei den Salzburger Festspielen, beim Heidelberger Frühling, beim Lucerne Festival, im Théâtre du Châtelet Paris, in der Tonhalle Zürich, der Philharmonie Luxemburg und den Kunstfestspielen Hannover-Herrenhausen.
Florian Hoelscher hat eine umfangreiche Diskographie vorgelegt. Die CD-Einspielung der »Miniature estrose« von Marco Stroppa und seine Aufnahme mit Solo- und Duowerken von Jonathan Harvey wurden mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem diapason d'or. Seine

Einspielung mit Solowerken von Salvatore Sciarrino fand in der ganzen Welt ein überaus positives Medienecho. Er ist Gründungsmitglied des Stuttgarter Ensembles ascolta, mit dem er regelmäßig bei vielen wichtigen Festivals für zeitgenössische Musik auftritt und ein Repertoire von über 300 Ensemblewerken aufgebaut hat.

Prof. Florian Hoelscher leitete seit 2008 eine Hauptfachklasse für Klavier- und Kammermusik an der Hochschule Luzern. Zum Wintersemester 2018 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main berufen.

HERAUSGEBER

Intendanz
der Dresdner Philharmonie
Schloßstraße 2
01067 Dresden
T +49 351 4866-282

dresdnerphilharmonie.de

CHEFDIRIGENT UND KÜNSTLERISCHER LEITER

Marek Janowski

INTENDANTIN

Frauke Roth (V.i.S.d.P.)

REDAKTION

Jens Schubbe

Jens Schubbe, geboren 1962 in der Mecklenburgischen Schweiz, arbeitet als Dramaturg für die Dresdner Philharmonie. Darüber hinaus ist er als Autor bzw. beratend für diverse Institutionen tätig, u.a. Wiener Musikverein, Konzerthaus Berlin, Schwetzinger Festspiele, Wittener Tage für neue Kammermusik. Zuvor Tätigkeiten für das Collegium Novum Zürich (Künstlerischer Leiter/Geschäftsführer), das Konzerthaus Berlin (Dramaturg), die Berliner Kammeroper (Dramaturg) und das Theater Vorpommern (Chorsänger und Dramaturg).

TEXTE

Jens Schubbe,
Salvatore Sciarrino

Die Texte »Alles ist eitel« und »Liederzyklus und Musikthetaer« sind ursprünglich für eine Produktion des Konzerthauses Berlin im Jahr 2004 geschrieben und für dieses Heft übearbeitet worden. Der Text »Verborgene Dimensionen« ist ein Originalbeitrag für dieses Heft in enger Anlehnung an: Joachim Steinheuer: »... fino all'estinzione« – Kompositorische Strategien in Salvatore Sciarrinos »Vanitas«, in Sabine Ehrmann-Herfort: Salvatore Sciarrino »Vanitas« – Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen. Hofheim 2018. Aus dieser Quelle wurde auch der etwas gekürzte Kommentar Salvatore Sciarrinos sowie die Gesangstexte und ihre Übertragungen entnommen.

Abdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Autoren.

BILDNACHWEISE

Wikimedia Commons: S. 4 ff.
privat: S. 24
Janine Guldener: S. 26
Franziska Molina: S. 29

MUSIKBIBLIOTHEK

Die Musikabteilung der Zentralbibliothek (2. OG) hält zu den aktuellen Programmen der Philharmonie für Sie in einem speziellen Regal Partituren, Bücher und CDs bereit.

TICKETSERVICE

Schloßstraße 2
01067 Dresden
T +49 351 4866-866
MO – FR 10 – 19 Uhr
SA 9 – 14 Uhr
ticket@
dresdnerphilharmonie.de

Änderungen vorbehalten.

Bleiben Sie informiert:

dresdnerphilharmonie.de
kulturpalast-dresden.de

Orchester der Landeshauptstadt Dresden

Dresden. Dresdner

KULTURPALAST DRESDEN

SACHSEN

Die Dresdner Philharmonie als Kultureinrichtung der Landeshauptstadt Dresden (Kulturraum) wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.