



ANALYSE:
SALVATORE SCIARRINO –
TRE NOTTURNI BRILLANTI No. 1

ICEM 2026

Hausarbeit

vorgelegt von

Leon Focker

geboren am 16.09.2000 in Radebeul

im Juni 2026

Analyse Instrumentalmusik I und II

Prüfer: Prof. Günter Steinke

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Hausarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel verfasst zu haben. Sowohl inhaltlich als auch wörtlich entnommene Inhalte wurden als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit hat in dieser oder vergleichbarer Form noch keinem anderem Prüfungsgremium vorgelegen.

Datum: _____ Unterschrift: _____

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	I
1 Einleitung	1
2 Einordnung des Stückes	2
3 Analyse	3
3.1 Allgemein	3
3.1.1 Artikulation und Dynamik	3
3.1.2 Harmonische Bausteine	4
3.1.3 Rhythmische Bausteine	6
3.2 Analyse der Motive	7
3.2.1 Motiv Ia	7
3.2.2 Motiv Ib	8
3.2.3 Motiv IIa	8
3.2.4 Motiv IIb	9
3.2.5 Motiv III	9
3.2.6 Motiv IVa und IVb	10
3.2.7 Motiv Va	11
3.2.8 Motiv Vb	12
3.2.9 Motiv VI	13
3.2.10 zusätzliche Variationen	13
3.3 Strukturanalyse	15
3.3.1 Anordnung der Motive untereinander	15
3.3.2 Anordnung aller Motive	16
3.4 Notation	19
4 Fazit	20

1 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird die erste der „Tre notturni brillanti“ von Salvatore Sciarrino analysiert. Obwohl in diesem Stück kein einziger ‚normaler‘ Ton gespielt wird, strahlt es einen zwar fremden, aber zugleich virtuosen und farbenfroh fließenden Charakter aus und stellt damit seit Langem eine bedeutende Inspirationsquelle für mich dar. Die flüchtigen Figuren und schwer greifbaren Klänge erschweren ein unmittelbares Verständnis des Stücks beim ersten Hören oder Lesen, was für mich zugleich einen wesentlichen Teil seiner Faszination ausmacht. Ziel dieser Analyse ist es, einen tieferen Einblick in die kompositorische Struktur des Werkes zu gewinnen und so das zugrunde liegende musikalische Mysterium besser zu erfassen.

2 Einordnung des Stückes

Salvatore Sciarrino (1947 geboren) hat die „Tre notturni brillanti“ zwischen 1974 und 1975 geschrieben und hat sie Piero Farulli* gewidmet. Die Stücke sind für Solo Bratsche. Die Uraufführung, gespielt von Aldo Bennici, hat am 28. März 1975 in Florenz stattgefunden.²

Neben „Ai limiti della notte“ (1979), seinem zweiten Werk für Solo Bratsche, schreibt er in den 1970er Jahren viele weitere Stücke mit einem Fokus auf einzelnen Streichinstrumenten:

Danse for two violins and viola (1975),
Due studi for solo cello (1974),
Per Mattia for violin (1975),
Romanza for viola d'amore and orchestra (1973),
Sonatina for violin and piano (1974-1975),
Tre notturni brillanti for viola (1974-1975),
Trio for violin, cello and piano (1975),
Variazioni for cello and orchestra (1974)

In dieser Zeit beschäftigten den Komponisten flüchtige und geisterhafte Klänge. Ihn interessierten Virtuosität und schnelle, fließende Figuren, in denen einzelne Noten kaum noch unterschieden werden können. Später beschäftigen ihn beispielsweise die Nachahmung und das Untersuchen natürlicher oder körperlicher Geräusche, weshalb er Blasinstrumente, insbesondere die Flöte, aufgrund ihrer Nähe zum menschlichen Atem bevorzugt.³

Sein Schaffen wird vom Bestreben durchzogen, Musik und Poesie zu vereinen. So ist auch den „Tre notturni brillanti“ ein Gedicht von A. Métraux vorangestellt:

„Le stelle sono donne che la notte accendono
fuochi ghiacciati. È pericoloso toccarli,
perché esplodono.“**

*Farulli war ein einflussreicher und prämierter italienischer Bratschist.¹

**Übersetzt: „Die Sterne sind Frauen, die nachts gefrorene Feuer entzünden. Es ist gefährlich, sie zu berühren, weil sie explodieren.“

¹Heilgendorff 2016

²Ircam database of contemporary music o.D.(b).

³Ircam database of contemporary music o.D.(a).

3 Analyse

In diesem Kapitel gehe ich zunächst auf die Besonderheiten der Artikulation und Dynamik ein, die in diesem Stück eine Rolle spielen. Danach arbeite ich die rhythmischen und harmonischen Bausteine des Stücks heraus und analysiere diese. Die Gruppierung der verschiedenen Bausteine erlaubt es, Motive zu definieren. Deren Eigenschaften und ihre Verwendung, Aneinanderreihung und Variation für das Verständnis dieses Stücks von zentraler Bedeutung.

3.1 Allgemein

Das Stück soll „Di volo“, also „fliegend“, „rasch“ oder „leicht und eilig“ gespielt werden. Sciarrino gibt kein konkretes Tempo an, weshalb Aufführungen in ihrer Geschwindigkeit sehr stark variieren. Die meisten Aufführungen dauern etwa 3-4 Minuten. Das Stück ist 102 Takte lang und steht komplett im 2/8 Takt. Die Taktart steht allerdings in Klammern, die Taktstriche sind in der Partitur nur angedeutet, enden teilweise nicht am Ende einer Notenzeile und sind für das Stück aufgrund seiner Virtuosität und Expressivität nur auf dem Papier relevant. Es soll also kein Metrum wahrgenommen werden.

3.1.1 Artikulation und Dynamik

Besonders auffällig und charakteristisch für dieses Stück ist die ausschließliche Notation von Flageolettriffen. Kein einziger Ton wird also *ordinario* gespielt und die klingende Tonhöhe weicht oft von der notierten ab.* Die sich auf den Bogen beziehenden Spieltechniken sind durchaus variiert: Sciarrino schreibt sehr viele Tremolos, Triller und Gattatos. Während Triller und Tremolos eher zur schimmernden Oberfläche des Stückes beitragen, sind die Gattatos einer der wenigen Akzente. Die meisten Phrasen sollen *legato* gespielt werden, einige wenige sind mit *Portato* markiert. Insgesamt ist aber klar, dass das Stück vor sich hin fließen, oder eben fliegen soll. Das Auftreten der verschiedenen Spieltechniken kann mit den später näher erläuterten Motiven in Verbindung gebracht werden.

In der Praxis würden laut Jing Chen einige der notierten Spieltechniken von erfahrenen Bratschistinnen eher als Anregung verstanden. Es ist eindeutig, dass Sciarrino den Klang der

*Zu der Zeit, in der dieses Stück geschrieben wurde, waren Flageoletts noch deutlich unbekannter und weniger selbstverständlich als heute. Da die Spieltechnik für die meisten Bratscherinnen ungewohnt war, klangen Sciarrinos Stücke damals viel geräuschhafter. Mit der Zeit habe sich der Klang dieses Stückes also in eine klarere, brillantere Richtung entwickelt, sagt Barbara Maurer.¹

¹Maurer 2025

Flageoletts hervorheben möchte. Die Anweisung „molto al Ponticello“, die er an vielen Stellen notiert soll sicherlich bedeuten, dass viele Obertöne entstehen sollen. Flageoletts können allerdings schnell sehr schrill werden oder gar nicht erst zum Klingen kommen, wenn zu nah am Steg gespielt wird. Auch die Anweisung „flautando“, also mit schnellem Bogen zu spielen, würde jede Spielerin wohl selbst ausloten, um den gewünschten Klang hervorzubringen.²

Zusätzlich ist vor allem die Dynamik eine treibende Kraft im Stück: Das Stück beginnt direkt mit einem Schwellen – ein Crescendo dem direkt ein Decrescendo folgt. Der Großteil des Stücks soll *ppp* oder *più p possibile (cioé quasi impercettibile)* gespielt werden, also quasi nicht wahrnehmbar. Aus diesem schimmernden Nichts tauchen dann ab und zu die Crescendi und Decrescendi auf, die fast immer im Nichts beginnen und enden sollen. Sehr markant werden diese Flächen nur selten durch ein *forte* durchbrochen, welches sofort wieder decrescendieren soll. Das Schwellen reicht dagegen manchmal nur bis *pp*, manchmal auch bis *f*. Wie sich in Abschnitt 3.2 zeigt, ist auch die Dynamik an die Motive gekoppelt.

3.1.2 Harmonische Bausteine

Das Stück steht durchgehend im Bratschenschlüssel, die Ausnahme sind einige Glissandi (die ich später als Motiv III in Abschnitt 3.2.5 zusammenfassen werde).

Die tiefste notierte Note ist *e*, bzw. *e♭* als schnelle Wechsellage zu *e*. Die höchste Note ist ein *f♯*. Die Glissandi betrachte ich hier als Ausnahme, diese enden deutlich höher, teilweise bei einem *e''''*.

Es gibt in diesem Stück keinen konkreten harmonischen Verlauf, Sciarrino verwendet im ganzen Stück einen ähnlichen Tonvorrat. Verläufe oder Unterscheidungen der verwendeten Akkorde lassen sich höchstens zwischen den verschiedenen Motiven finden, welche (bis auf Motiv VI) aber relativ gleichmäßig im Stück verteilt sind (siehe Abschnitt 3.3). Dadurch schimmert das ganze Stück durchgehend in der gleichen harmonischen Färbung, welche nur durch die immer wiederkehrenden Glissandi unterbrochen wird. Diese erlangen dadurch deutlich hörbar eine besondere Bedeutung und strukturieren das Stück.

Sciarrino notiert fast ausschließlich Stammtöne. Die Ausnahme ist das eben schon als höchster Ton genannte *f♯*. Dieser Tonvorrat und der vergleichbar kleine Ambitus sind an die ausschließliche Verwendung von Flageolett-Griffen gekoppelt. Alle notierten Griffe können in der dritte Lage auf der Bratsche gespielt werden. Das Vermeiden häufiger Lagewechsel der linken Hand sorgt dafür, dass die Flageolett-Griffe sicherer gespielt werden und stabiler klingen können. Da diese Spieltechnik besonders in den 70er Jahren noch sehr ungewöhnlich war, wäre ein präziser und klarer Klang mit häufigen Positionswechseln der linken Hand noch schwieriger zu erreichen.^{3,4}

²Chen 2025.

³Ebd.

⁴Maurer 2025.

Die Griffe alterierter Noten liegen tendenziell (je nach Stimmung der Saite) auf den Knotenpunkten vergleichsweise hoher Obertöne, welche in der Regel schlechter zum Klingen kommen und schwerer zu treffen sind. Die von Sciarrino verwendeten Griffe können jeweils auf mindestens einer Saite einem Knotenpunkt zwischen dem 2. und 6. Teilton zugeordnet werden, welche sehr gut spielbar sind. Lediglich in Motiv IV (siehe Abschnitt 3.2.6) kommen weitere Vorzeichen vor, und zwar als schnelle Wechselnote nach unten. In Abbildung 3.1 sind die wichtigsten möglichen klingenden Töne den notierten Griffen zugeordnet.



Abbildung 3.1: Die wichtigsten verwendeten Griffe und mögliche resultierende Tonhöhen.

Zwar kann ein Flageolett-Griff, für den kein Resultat angegeben ist, theoretisch auf verschiedenen Saiten gespielt werden und somit zu unterschiedlichen klingenden Tonhöhen führen, in der Praxis sei laut Barbara Maurer aber zu jeder Zeit im Stück klar, auf welcher Saite gespielt werden muss. Zum einen solle immer der möglichst tiefste klingende Ton, also einer der in Abbildung 3.1 dargestellten, gespielt werden. Zum anderen folgen einige Beschränkungen auch aus der Spielbarkeit: Sollen beispielsweise d' und h' gleichzeitig gegriffen werden (wie in Motiv IIa, siehe Abschnitt 3.2.3), muss das d' auf der dritten Saite und h' auf der zweiten Saite gegriffen werden. An anderen Stellen sollte die gleiche Saite für beide Noten gewählt werden, beispielsweise in Motiv Ia (siehe Abschnitt 3.2.1).⁵ Im Makrokosmos folgt die Tonauswahl des Stücks also vor allem einem praktischen Konzept, im Mikrokosmos findet aber auch eine konkrete harmonische Auswahl statt, welche in Abschnitt 3.2 im einzelnen erläutert wird.

⁵Maurer 2025.

3.1.3 Rhythmische Bausteine

Sciarrino beschränkt sich in diesem Stück auf relativ wenige rhythmische Grundbausteine, die er ständig (rhythmisch wörtlich) wiederholt. Wenn Spieltechniken außen vor gelassen werden, lassen sich lediglich 11 verschiedene rhythmische Fragmente unterscheiden. Diese haben alle die Dauer einer Achtelnote. In Abbildung 3.2 habe ich diese Fragmente gesammelt. Über jedem rhythmischen Fragment ist gekennzeichnet, in welchem Motiv es verwendet wird. Da jedes rhythmische Fragment in nie mehr als 2 von mir identifizierten Motiven vorkommt, lässt sich erkennen, wie elementar die rhythmischen Gruppierungen für die Struktur des Stückes sind.



Abbildung 3.2: Die vorkommenden rhythmischen Fragmente und ihre Verwendung in den Motiven.

Die eben genannten Fragmente können noch weiter reduziert werden: Sciarrino benutzt sehr viele Ornamente, Vorschlagsnoten, Glissandi und andere Verzierungen. Entfernt man all diese Verzierungstöne, bleiben die in Abbildung 3.3 gezeigten 6 Grundrhythmen übrig. Dabei werden vorrangig 4 genutzt, zwei nur sehr selten. Die Grundrhythmik ist dadurch recht homogen. Durch die Überzahl an Verzierungsnoten werden die Rhythmen noch viel feiner strukturiert, sodass man kaum einen Rhythmen als solchen wahrnimmt, eher ein sich wandelndes Flimmern. Der rhythmische Fluss wird lediglich durch die Glissandi und ganz am Schluss auftretende Achtelpausen durchbrochen, welche dadurch markant hervortreten. Der Grundrhythmus ist für das entstehende klangliche Bild eigentlich nur als Vehikel für Noten relevant. Was rhythmisch innerhalb einer Achtel passiert wird eher als Fluktuation wahrgenommen. Eine Unterscheidung im Klang erfolgt größtenteils durch Dynamik und Artikulation (welche durch die Motive (Abschnitt 3.2) trotzdem relativ eng mit der rhythmischen Ebene verbunden sind). Besonders die Glissandi sind im Fluss der restlichen Motive auffallend.

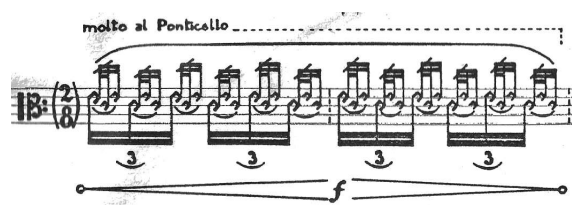


Abbildung 3.3: Die vorkommenden grundlegenden rhythmischen Bausteine und ihre Verwendung.

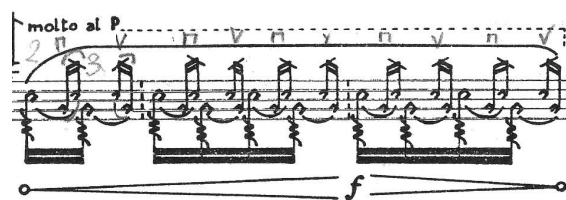
3.2 Analyse der Motive

Im Stück lassen sich immer wiederkehrende, teilweise leicht veränderte Motive erkennen. Diese Motive können vor allem über typische rhythmische Folgen und dazugehörige Artikulation unterschieden werden. Eine Unterscheidung der Motive ist auch beim Hören (wenn auch sicherlich nicht beim ersten Mal) möglich, weshalb ihre Abwechslung und Zusammenstellung für den Höreindruck sehr wichtig ist. Da sich das ganze Stück als Aneinanderreihung von Motiven betrachten lässt, sind sie auch strukturell von großer Bedeutung. Zunächst möchte ich sie aber einzeln betrachten:

3.2.1 Motiv Ia



(a) Motiv Ia ⁶



(b) Motiv Ib ⁷

Abbildung 3.4: Motiv I

Das erste Motiv (Abbildung 3.4a) zeichnet sich durch entweder zwei oder vier aneinandergereihete Sechzehnteltriolen aus, wobei jede einzelne Note durch Verzierungsnoten in jeweils drei Töne aufgeteilt ist. Es wechseln sich pro Erscheinung des Motivs immer zwei Tonhöhen ab, immer eine Terz voneinander entfernt. In Erscheinung 1,2,4 und 5 sind es die notierten Töne c' und e' , in Erscheinung 3 und 6 g' und h' . Da diese Varianten des Motivs jeweils um eine Quinte transponiert sind, können sie an der gleichen Stelle der Saite, lediglich auf unterschiedlichen Saiten (in diesem Fall der vierten und dritten) gegriffen werden. Es klingen also c' und e'' in der ersten Variation, und g' und h'' in der zweiten.

Das Motiv soll in der ersten Hälfte immer aus dem Nichts anschwellen und in der zweiten Hälfte wieder im Nichts verschwinden. Manchmal soll der Höhepunkt ein p , manchmal ein f sein. Es soll immer sehr weit am Steg gespielt werden, also mit möglichst vielen Obertönen. Klanglich entsteht so also ein auftauchendes und wieder verschwindendes flackerndes Schimmern oder Flattern, das aber im Vergleich zu anderen Motiven eher ein statisches Moment ist. Das Motiv taucht im Stück 6 mal auf. In der vierten Variation ist die letzte Triole durch einen Triller ersetzt, auf welchen eine Fermate (die einzige im Stück) gesetzt ist.

⁶Sciarrino 1975, Zeile 1

⁷Ebd. Zeile 2

3.2.2 Motiv Ib

Motiv Ib (Abbildung 3.4b) ist eine Variante von Ia, die sehr ähnlich aufgebaut ist, allerdings einige Unterschiede aufweist, die sich auch klanglich bemerkbar machen. Das Motiv ist entweder zwei oder fünf Achtel lang und ist aus Sechzehnteln, nicht Triolen, zusammengesetzt. Auch hier sind die Sechzehntel in jeweils drei Verzierungsnoten aufgeteilt, allerdings anders rhythmisiert als in Ia. Dem etwas langsameren Grundrhythmus wird ein Tremolo entgegengesetzt, das so schnell wie möglich gespielt werden soll. Es wechseln sich pro Erscheinung des Motivs zwei notierte Tonhöhen im Quartabstand ab: a und d' (klingend e'' und d''), e' und a' (klingend h'' und a'') oder h' und e'' (klingend $f\sharp'''$ und e'''). Die Noten müssen pro Variante also auf verschiedenen Saiten gespielt werden, wobei das klingende Intervall eine Sekunde ist. Auch diese Varianten befinden sich im Quintabstand, analog zu Motiv Ia. Dieses Motiv schwillt ebenfalls aus dem Nichts zu einem **p** oder **f** und es wird ebenfalls *molto al ponticello* gespielt. Durch den Tremolo wirkt das Motiv etwas rauer und weniger filigran als Motiv Ia. Dieses Motiv taucht im Stück 7 mal auf.

3.2.3 Motiv IIa

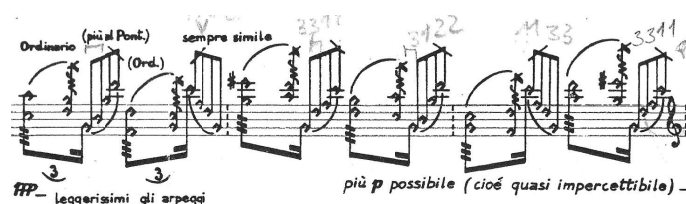
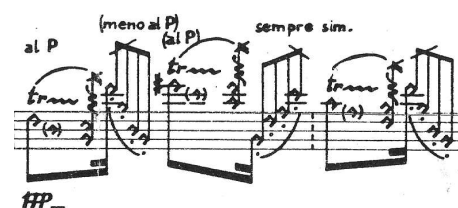
(a) Motiv IIa ⁸(b) Motiv IIb ⁹

Abbildung 3.5: Motiv II

Motiv IIa (Abbildung 3.5a) besteht aus einem 1, 2 oder 3 mal wiederholten Grundbaustein und kommt 17 mal im Stück vor. Der Grundbaustein des Motivs ist eine Sechszenteltriolen, deren erster Schlag durch ein Getatto vergleichsweise klar gekennzeichnet ist. Auf die letzte Achtel folgt ein schneller Arpeggio nach oben oder unten. Vor diesem wird eine Verzierung mit einem Tremolo eingeworfen. Diese Elemente sind im Vergleich zum Getatto beim Hören weniger klar auseinander zu halten.

Die Arpeggios kommen in zwei Varianten vor (notiert a, c', a', e'' oder a, e', g', d''), während die anderen Elemente 3 verschiedene Tonhöhen-Sets aufweisen, auf welche ich gleich genauer eingehen werde. Die Dynamik dieser Motive ist immer **ppp** oder **più p possibile**, einmal sogar mit Decrescendo.

⁸Sciarrino 1975, Zeile 1

⁹Ebd. Zeile 2

3.2.4 Motiv IIb

Motiv IIb (Abbildung 3.5b) taucht 14 mal auf und ist eine Variante von Motiv IIa. Sowohl die Dynamik als auch das Prinzip der Tonhöhen sind hier identisch, lediglich die Spieltechnik des Grundbausteins ist eine andere: Auf der ersten Note ist ein Triller notiert. Die Trillernote ist immer eine Terz von der Hauptnote entfernt, wobei entweder Haupt- oder Trillernote dem grundlegenden Tonhöhen-Set entspringen. Auffällig ist, dass diese Sets erneut jeweils eine Quinte voneinander entfernt sind (notiert d', e', a', h' oder g, a, d', e' oder $a', h', e'', f\sharp''$)* und somit wieder in der gleichen Position auf anderen Saiten gespielt werden können. Diese Sets werden im Stück unterschiedlich kombiniert, wobei einige Variationen mehrmals auftauchen. Eine Analyse ihrer Abfolge folgt in Abschnitt 3.3.1. Die Arpeggios, die auf das erste Tonhöhen-Set folgen, gehen sowohl aufwärts als auch abwärts. Die Arpeggios nach dem zweiten Set gehen immer abwärts, die des dritten immer aufwärts.

Anders als in Motiv IIa soll der Arpeggio hier Portato, nicht Legato gespielt werden. Interessant ist zudem eine Analogie zu Motiv I: In Motiv Ia ist die Terz das zentrale notierte Intervall, in Motiv Ib die Quarte. In Motiv IIa sind derweil Quartan und Sexten vorrangig präsent, während IIb aufgrund des Trillers immer mit einer Terz beginnt. Dieses Muster wird sich auch noch in anderen Motiven wiederfinden.

Motiv IIb erfüllt etwa die gleiche Funktion wie IIa und ist sehr bewegt, durch den Triller anstatt dem Getatto allerdings noch weniger greifbar.

3.2.5 Motiv III

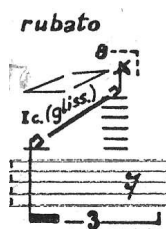


Abbildung 3.6: Motiv III ¹⁰

Motiv III kommt 24 mal im Stück vor und besteht (mit einer Ausnahme) aus einem immer gleichen rhythmischen Grundbaustein. Dieses Motiv hebt sich stark von den anderen ab, da es das einzige Motiv ist, in dem eine Pause und ein Glissando vorkommen. Außerdem ist es, zusammen mit dem nur am Ende vorkommenden Motiv VI das einzige, das ab und zu mit rubato gespielt werden soll. Durch diese Alleinstellungsmerkmale ist es sehr markant und kann auch beim ersten Hören des Stückes eindeutig identifiziert werden. Die Geste wirkt wie

*Es klingt jeweils $d'', h'', a'', f\sharp'''$ oder g', e'', d'', h'' oder $a'', f\sharp''', e''', c\sharp''''$.

¹⁰Sciarrino 1975, Zeile 1

ein kurzes Entgleiten, bzw. ein Ausbrechen aus dem Fluss der Flageolets, mit welchem kurz innegehalten werden kann, bevor die Klänge weiterfließen.

Jede Variation des Motivs bildet eine Saite der Bratsche ab und startet jeweils eine Note über dem Grundton der jeweiligen Saite. Das Glissando reicht dann immer über zwei Oktaven plus eine Quarte: Oft von h'' bis e'''' (Saite I), e'' bis a'''' (Saite II), a' bis d'''' (Saite III), einmal von d' bis g''' (Saite IV). Auch die Variationen dieses Motivs können also immer in den gleichen Positionen, nur auf anderen Saiten gespielt werden. Besonders ist, dass es durch den großen Umfang des Glissandi aus dem Ambitus des restlichen Stückes ausbricht. Außerdem notiert Sciarrino ausschließlich bei diesem Motiv, auf welcher Saite es jeweils gespielt werden soll. Die Glissandi könnten jeweils auf verschiedenen Saiten gespielt werden, sollen aber immer auf einem Griff starten, der keinen klaren Oberton hervorbringt (nämlich der None über dem Grundton der Saite). Dafür enden sie auf einem klaren Griff (drei Oktaven plus Quinte über dem Grundton).

Die Dynamik ist für Motiv III selten explizit notiert, es soll aber immer möglichst leise (*ppp* oder *più p possibile*), teilweise mit Decrescendo gespielt werden.

Eine besondere Variante ist die 14. Erscheinung des Motivs, die eine Kombination aller drei bis zu diesem Zeitpunkt vorkommenden Variationen darstellt. Dabei werden die Glissandi nacheinander auf der dritten, zweiten und ersten Saite gespielt, teilweise von oben nach unten. In allen anderen Varianten wird das Glissando immer nach oben gespielt. Diese Stelle kann als kleiner Höhepunkt des Stückes gehört werden. Im ganzen Stück ist Motiv III gut erkennbar und wird an dieser Stelle durch ein längeres Ausschmücken besonders markiert und ausgedehnt. Außerdem befindet sich diese Variation am Ende des zweiten Drittels des Stückes, was für einen Höhepunkt durchaus eine typische Platzierung ist.

3.2.6 Motiv IVa und IVb

Motiv IVa (Abbildung 3.7a) besteht aus zwei Grundbausteinen mit fester Länge, wobei der erste Grundbaustein auch alleine vorkommen kann (siehe Abbildung 3.7b). In diesem Fall nenne ich ihn Motiv IVb. Man könnte die Grundbausteine auch einzeln als Motive betrachten, allerdings kommen andere Motive nicht so regelmäßig nacheinander vor, weshalb ich sie wie beschrieben zusammenfasse. Motiv IVa kommt 12 mal vor, IVb nur 6 mal.

Der erste dieser Grundbausteine besteht aus der Folge einer Quarte mit Getatto, einer Septe als Verzierungsnote mit Tremolo, einer weiteren Septe und einem Ornament, welches einen Halbton unter dem tiefen Ton der zweiten Septe gespielt wird. Dieses Motiv weist 2 verschiedene Tonhöhen-Sets (notiert f, a, c', d', e', h' oder $c', e', g', a', h', f\sharp''$)* und insgesamt 4 verschiedene Varianten auf. Die Tonhöhen-Sets sind dabei erneut um eine Quinte zueinander verschoben. Das Getatto soll immer *ppp* gespielt werden, während auf der zweiten Septe und den folgenden Wechselnoten ein *f* mit schnellem Decrescendo steht.

*Es klingen $c'', e'', c', d'', h'', h''$ oder $g'', h'', g', a'', f\sharp''', f\sharp'''$.

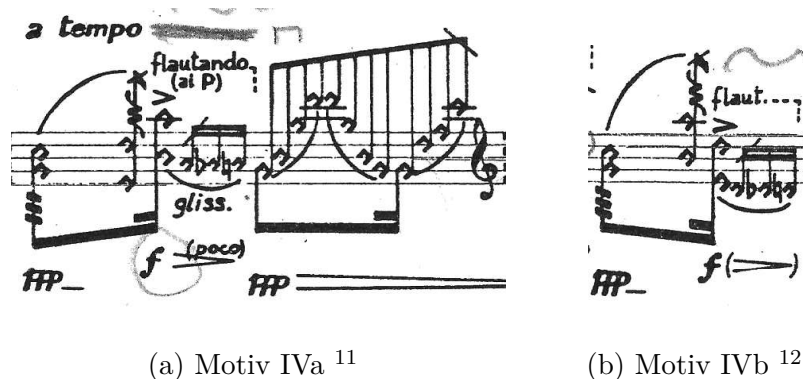
(a) Motiv IVa ¹¹(b) Motiv IVb ¹²

Abbildung 3.7: Motiv IV

Die zweite Hälfte des Motivs besteht immer aus 12 Noten, welche in 3 Arpeggios gruppiert sind. Diese sind immer erst auf-, dann ab- und wieder aufsteigend und sind einzeln betrachtet identisch mit den in Motiv II vorkommenden Arpeggios. Die ersten zwei Arpeggios sind dabei immer der gleiche Griff, für den dritten Arpeggio wird der jeweils andere Griff verwendet. Sie sollen entweder **ppp** mit einem Decrescendo ins Nichts oder mit einem Crescendo aus dem Nichts nach **pp** und dann wieder ins Nichts gespielt werden.

Besonders das plötzliche und kurze **forte** im ersten Teil des Motivs ist auffällig, während die anderen Elemente beim Hören kaum von Motiv II oder IV unterscheidbar sind. Die Arpeggios leiten klanglich sehr passend in das Glissando in Motiv III über, und tatsächlich erscheint Motiv III ausschließlich nach Motiven mit Arpeggio am Ende (Motiv II und Motiv IVa).

3.2.7 Motiv Va

Motiv Va (siehe Abbildung 3.8a) kommt nur 3 mal im Stück vor und besteht aus 1, 2 oder 3 Sechzehnteltriolen. Jede Note wird getrillert, wobei die Trillernote eine Terz unter der Hauptnote liegt, wenn die Folge aufsteigend ist, oder eine Terz über der Hauptnote, wenn die Folge absteigend ist. Jede Erscheinung des Motivs startet mit einer aufsteigenden Triole, danach wechseln sich auf- und absteigende Folgen ab. Es kommen vier verschiedene Griffpaare (jeweils Haupt- und Nebennote) vor: f und a , c' und e' , g' und h' , d'' und $f\sharp''^*$. Die jeweils höchsten, bzw. tiefsten drei dieser Paare kommen immer in einer Triole zusammen vor, wobei sich die Gruppen abwechseln. Die Gruppe der obersten drei Paare fällt dabei immer mit dem aufsteigenden Motiv zusammen. Die Griffpaare stehen im Quintabstand zueinander und jedes paar kann einer Saite zugeordnet werden.

*Es klingen: c'' und e'' , g'' und h'' , d''' und $f\sharp'''$, a''' und $c\sharp'''$.

¹¹Sciarrino 1975, Zeile 3

¹²Ebd. Zeile 5

3.2.9 Motiv VI



Abbildung 3.9: Motiv VI ¹⁵

Motiv VI (Abbildung 3.9) ist das einzige Motiv, das ausschließlich ganz am Ende des Stückes vorkommt und dadurch strukturell hervorgehoben ist. Es kommt kurz nacheinander in 3 Varianten vor und kombiniert 2, bzw. 3 rhythmische Bausteine flexibel. Im Notenbild sticht es durch eine vergleichsweise geringe Notendichte hervor, weist aber keine Pausen auf. Je nach Interpretation kann es als Weiterentwicklung von Motiv Ia und Ib gehört werden: Motiv I ist eine unregelmäßig schillernde und schwellende Fläche, Motiv VI schimmert durch einen Triller weniger irregulär und schwillt genau so durch Crescendo und Decrescendo. Im Gegensatz zu Motiv I findet aber ein Entwicklung der Tonhöhen innerhalb des Motivs statt.

Auch das Tonmaterial in diesem Motiv ist besonders. Sciarrino verwendet hier ausschließlich (notierte, nicht klingende) Sekunden als Nebennoten für die Triller*. Zusätzlich zu jedem Triller soll eine dritte Note gespielt werden, wodurch die resultierenden klingenden Intervalle sehr vielfältig sind. Die Kombination der Triller und anderen Noten ist dadurch eingeschränkt, dass beide Trillernoten auf der gleichen Saite, und die zusätzliche Note auf einer anderen, danebenliegenden Saite gegriffen werden müssen. Dadurch kommen viele notierte Septen vor, welche vorher nur in Motiv IV auftauchen. Der insgesamt subtil veränderte klangliche Charakter leitet das Ende des Stückes ein.

3.2.10 zusätzliche Variationen

Sciarrino hat einige zusätzliche Variationen im Stück eingebaut, die aus den bisher beschriebenen Regelmäßigkeiten ausbrechen und noch weiter zur Vielfalt des Stückes beitragen. Beispielsweise ändert er das oft in Motiv II vorkommende notierte Intervall $a' - f\sharp''$ mehrmals zu $g' - f\sharp''$. An zwei Stellen ändert er die Richtung eines Arpeggios. In der ersten (und längsten) Erscheinung von Motiv Va sind bei der sechsten Note Haupt- und Nebennote vertauscht.

*Die klingenden Intervalle sind dabei Terzen, Quarten und Quinten. In diesem Motiv taucht auch das einzige mal ein gegriffenes $f\sharp'$ auf, was auf der zweiten Saite einfach ein weiterer Knotenpunkt für den 5. Teilton, also $f\sharp'''$ ist.

¹⁵Sciarrino 1975, Seite 2, Zeile 7

Somit (und durch den notierten Phrasierungsbogen) bricht diese aus den Triolen aus und kann schon zur nächsten Triole/Phrase gezählt werden. Ebenfalls auffällig ist die bereits erwähnte letzte Sechzehntel in der längsten Erscheinung von Motiv Vb, auf welcher nur eine statt wie zuvor zwei Noten gespielt werden soll. In der vierten Erscheinung von Motiv Ia wird ein einziges mal die letzte Achtel des Motivs durch einen Triller mit einer Fermate ersetzt.

Diese Abweichungen sind keineswegs aus spieltechnischen Gründen gesetzt, vielmehr aus ästhetischen. Durch sie würde laut Barbara Maurer deutlich werden, dass Sciarrino seinen Stücken keine künstlichen Zwänge auflege, sondern sie selbst als Poesie verstehe.¹⁶

¹⁶Maurer 2025.

3.3 Strukturanalyse

3.3.1 Anordnung der Motive untereinander

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der Anordnung der Varianten von Motiven. Die Kombination aller Motive wird in Abschnitt 3.3.2 untersucht.

Motiv I kann vor oder nach Motiv II, III oder IV stehen. In Motiv Ia können zwei Varianten (1a und 2a) über unterschiedliche Tonhöhen definiert werden. Die Abfolge dieser Varianten ist 112112. In Motiv IIb können drei Varianten (1b, 2b, 3b) mit der Folge 1231123 unterschieden werden.

Motiv II kann vor oder nach allen anderen Motiven stehen. Die Abfolge der Varianten in Motiv 2a und 2b ist im Vergleich zu Motiv I etwas komplexer: Die Varianten können über die Zusammensetzung aus den oben (Abschnitt 3.2.4) genannten Tonhöhen-Sets bestimmt werden. So haben die Varianten 1a und 1b die gleiche Kombination von Tonhöhen-Sets, aber einmal innerhalb Motiv IIa und einmal innerhalb IIb. In der Abbildung 3.10 ist der Verlauf der Varianten zu sehen, wobei klare Tendenzen zu erkennen sind: Die ersten 12 Erscheinungen sind ständig neue Kombinationen. Dann folgt ein kurzer Einschub, bis die 16. bis 26. Erscheinung des 2. Motivs die ersten 10 Erscheinungen grob wiederholen. Zum Schluss erfolgt ein zweiter Einschub, in welchem die frühesten Varianten noch einmal vorkommen.

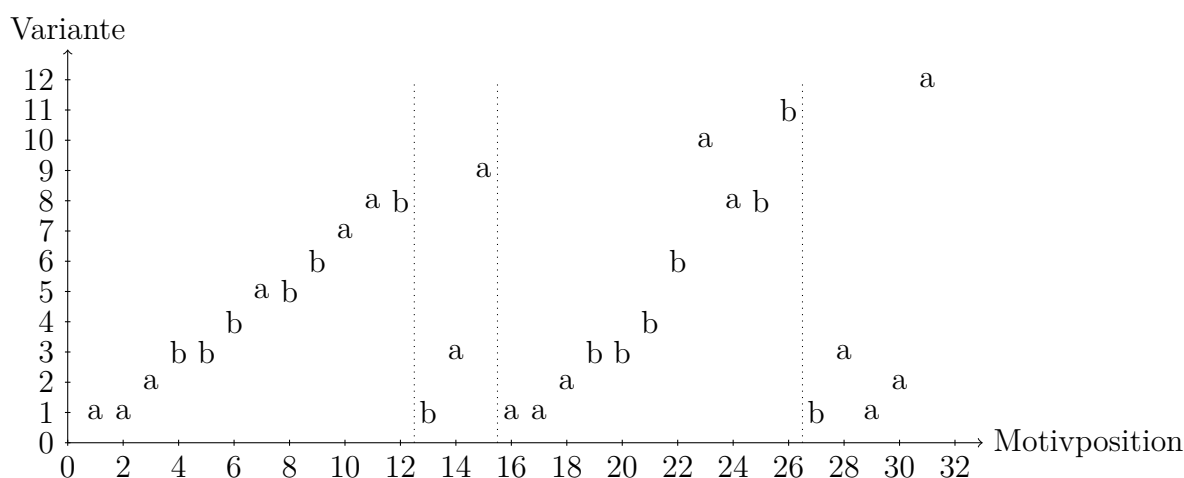


Abbildung 3.10: Abfolge der Varianten der Motive IIa und IIb

Motiv III folgt immer auf einen Arpeggio, also auf Motiv II oder IVa. Die Unterscheidung der vier Varianten erfolgt auch hier über die Tonhöhen, wobei ihre Abfolge so beschrieben werden kann: 1221233121121(321)2213142223. Hierbei steht die Kombination von drei Varianten im ‚Höhepunkt‘ in Klammern.

Motiv IV kann vor und nach allen anderen Motiven erscheinen. Motiv IVa weist 4 verschiedene Kombinationen von Tonhöhen-Sets auf, die ich in Abbildung 3.11 1a, 2a, 3a und 4a nenne. Die zwei Variationen von Motiv IVb habe ich 1b und 2b genannt, weil sie mit dem Anfang von Variation 1a und 2a übereinstimmen. In der Abfolge der Variationen lassen sich Symmetrien erkennen, die ich mit farbigen Linien markiert habe.

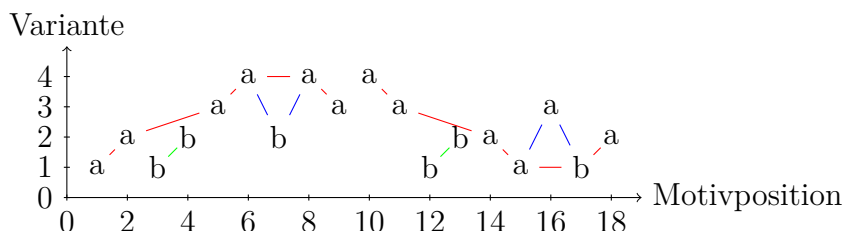


Abbildung 3.11: Abfolge der Varianten der Motive IVa und IVb

Motiv V kommt relativ selten vor und ist das einzige Motiv (mit Ausnahme einer Wiederholung von Motiv Ia), das auf sich selbst folgen kann, und das sogar fast immer tut. Wenn Va und Vb zusammen betrachtet werden fällt auf, dass sich längere (länger als eine Triole) und kurze (nur eine Triole) Varianten der Motive immer abwechseln.

Motiv VI kommt nur auf den letzten 3 Notenzeilen vor und steht nur vor oder nach Motiv II. Jede Erscheinung des Motivs ist unterschiedlich.

3.3.2 Anordnung aller Motive

Abgesehen von zwei zusätzlichen Pausen in der letzten Zeile ist das Stück eine strikte Aneinanderreihung der oben analysierten Motive. Abzüglich dieser Pausen gibt es keine Motivunabhängigen Verläufe. Das heißt, dass alle Parameter an die Motive und deren Varianten gekoppelt sind. Es gibt also beispielsweise keine Entwicklung der Dynamik über mehrere Motive hinweg.

In Abbildung 3.12 sind alle Motive farblich in der Partitur markiert. In Abbildung 3.13 habe ich die Abfolge aller Varianten aller Motive dargestellt, wobei die Nummerierung nur von der Reihenfolge der Motivvariante im Stück abhängt. Die Zugehörigkeit zu den oben besprochenen Motiven ist durch die verschieden-farbigen Symbole dargestellt.

Sowohl die Differenzierung der Motive und ihrer Varianten als auch die Bestimmung, ob es sich um eine Wiederholung oder eine neue Ausprägung eines Motivs handelt, beruht zum Teil auf subjektiven Einschätzungen. Dementsprechend basiert auch die folgende strukturelle Analyse auf diesen Entscheidungen.

¹⁷Sciarrino 1975

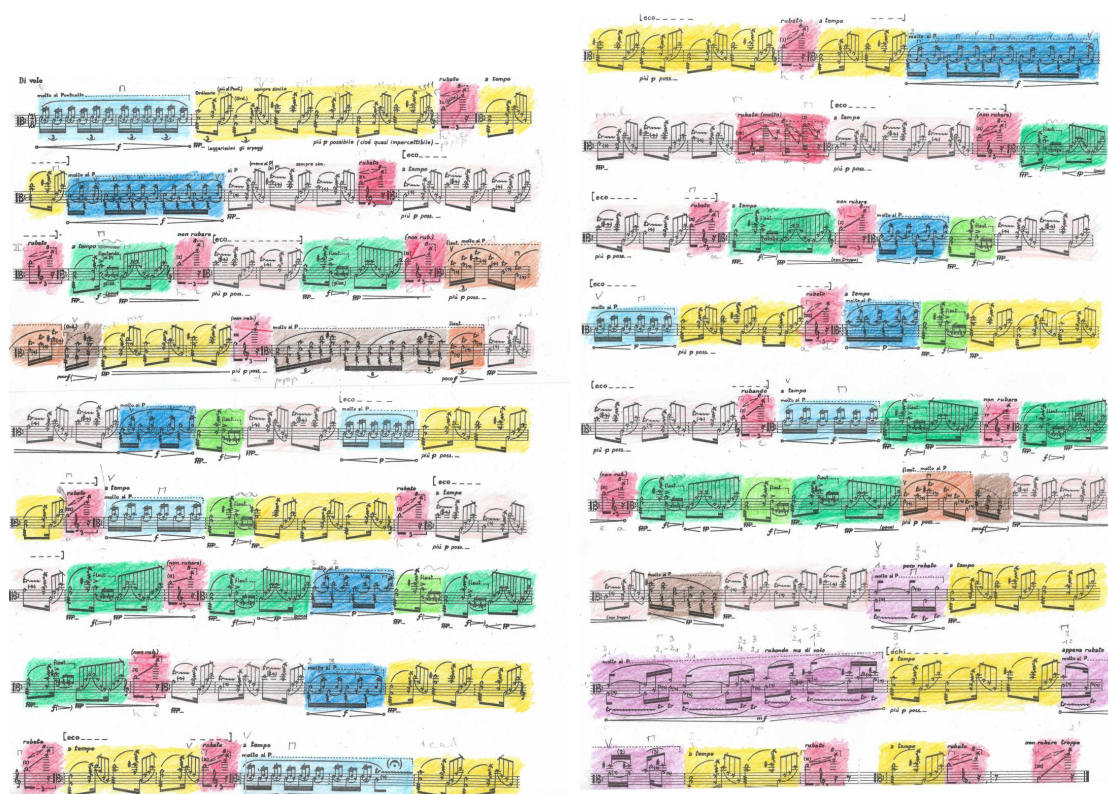


Abbildung 3.12: Farblich markierte Motive in der Partitur¹⁷:

1a = hellblau, 1b = blau, 2a = gelb, 2b = pink, 3 = rot. 4a = grün,
4b = hellgrün, 5a = orange, 5b = braun, 6 = violett

Anhand Abbildung 3.13 lassen sich einige für die Komposition interessante Beobachtungen machen: Besonders auffällig sind die im Graph vorkommenden Diagonalen, welche durch gestrichelte Linien verdeutlicht sind. Die erste Diagonale (welche am Koordinatenursprung beginnt) entsteht durch die ständige Einführung neuer Motive und Varianten. Wird ein Motiv wörtlich wiederholt, wird es im Graph weiter rechts aber auf der selben Höhe wie die erste Erscheinung dargestellt. So lässt sich erkennen, dass innerhalb der ersten 40 Motiv-Erscheinungen kaum Wiederholungen vorkommen und stattdessen eine ständige Fortspinnung der Struktur stattfindet. Zudem wiederholen die wenigen Dopplungen, die in diesem Abschnitt vorkommen, Material, das erst kurz vorher gespielt worden ist.

Motiv III bricht am auffälligsten aus der beschriebenen Tendenz aus, in dem es nahezu gleichverteilt im Stück vorkommt. Es kommt sehr häufig vor, weist allerdings nur 4 immer gleiche Varianten auf, weshalb es eher als Unterbrechung, als als Weiterentwicklung betrachtet werden kann. Das deckt sich mit der in Abschnitt 3.2.5 besprochenen Markantheit des Motivs. Die Varianten des Motivs sind in der Grafik 3.13 über gepunktete Linien Verbunden. Der Abstand dieser Linien zueinander nimmt ‚nach oben‘ hin zu. Der Abstand der Linien entspricht dem Einsatzabstand neuer Varianten. Dieser ist annähernd exponentiell (zwischen

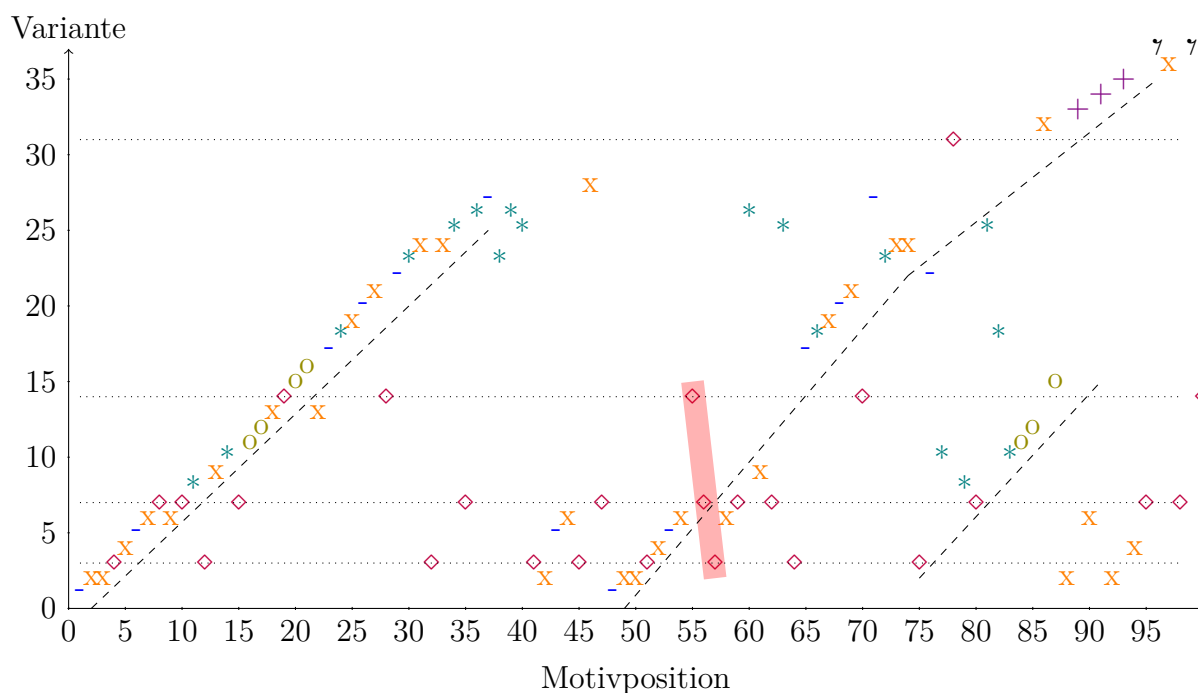


Abbildung 3.13: Abfolge aller Varianten aller Motive. — → Motiv I, x → Motiv II, $\diamond$ → Motiv III, * → Motiv IV, o → Motiv V, + → Motiv VI, γ → Achtelpause.

den neuen Varianten liegen jeweils 3, 7, 14 und 31 andere Erscheinungen), das heißt, dass neue Varianten immer später eingeführt werden, weil die bereits eingeführten noch weiter kombiniert werden können. Von Motivposition 55 bis 57 findet der ‚Höhepunkt‘ in Form von 3 kombinierten Varianten des Motivs statt. Dieser ist im Graph rot hervorgehoben. Etwa in der Hälfte des Stücks (ab Motivposition 50) setzt die zweite Diagonale im Graph an, welche eine in großen Teilen wörtliche Wiederholung des Anfang darstellt. Die Diagonale ist allerdings etwas steiler und es gibt größere Lücken, die Musik ist also verdichtet.

Mit Motiv VI als verlangsamer Fortspinnung von Motiv I (siehe Abschnitt 3.2.9) und schließlich den Pausen, können die letzten Takte als eine Art Abgesang oder Verzögerung verstanden werden, die schließlich das Stück beenden.

3.4 Notation

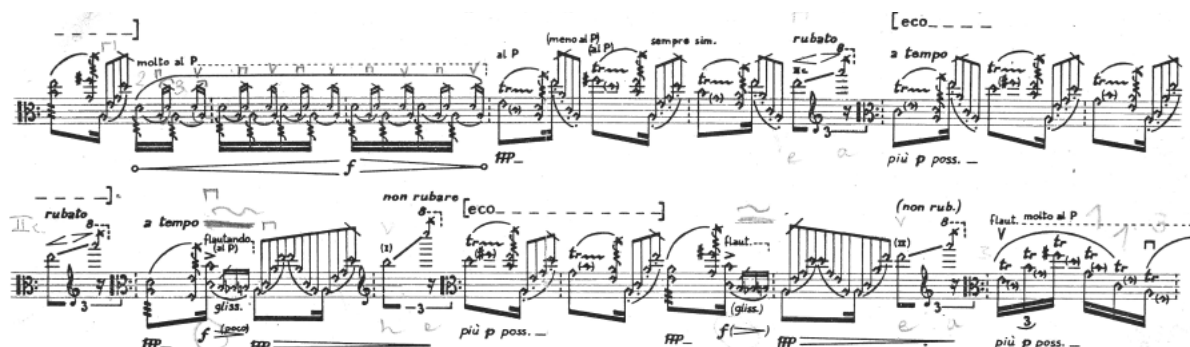


Abbildung 3.14: Exemplarisches Notenbild.¹⁸

Besonders auffällig ist das Vorkommen vieler Verzierungsnoten und ihre für klassische Notation unübliche Verwendung. So werden die ‚normalen‘, also dem Metrum entsprechenden, Rhythmen mit Notenhals nach unten notiert. Zwischen diesen werden oft Verzierungsnoten platziert, deren Notenhäse nach oben zeigen und durchgestrichen sind. Der ‚äußere‘ und der ‚innere‘ Rhythmus teilen sich dabei teilweise die Notenköpfe (das heißt ein Notenkopf kann zwei Notenhäse haben). Auch werden die Notenköpfe nur durch die Notenhäse, und nicht etwa durch Größe in ihrer rhythmischen Wichtigkeit unterschieden. Diese ist nämlich lediglich für die Lesbarkeit relevant, eine tatsächliche Hierarchie (und somit verschiedene Akzentuierung) soll aber vermieden werden.

Die Verzierungsnoten symbolisieren das Aufspalten einer Note in einen Arpeggio oder ein Ostinato aus gleichwertigen Noten. So schafft Sciarrino es ohne komplizierte Verhältnisse oder besonders kleine Notenwerte, einen Mikrorhythmus innerhalb eines Makrorhythmus zu notieren. Auch wird die Idee der immer ähnlichen rhythmischen Grundbausteine (siehe 3.3) so eindeutig kommuniziert. Es handelt sich bei diesem Stück weniger um besonders virtuose Läufe, sondern vielmehr um die Idee einer Verzierung und die mitschwingende Leichtigkeit. Ein weiterer Vorteil ist, dass verschiedene Takte trotz unterschiedlicher Notendichte ähnlich lang gehalten werden können, was für bessere Übersichtlichkeit und Hilfe beim Phrasieren sorgt.

Notation ist immer ein Kompromiss zwischen Eindeutigkeit und Lesbarkeit. Sciarrino schafft es bei diesem Stück die ihm wichtigen Aspekte genau zu notieren, an den richtigen Stellen Freiräume zu lassen und dabei größtenteils klassische Symbole in einem sehr klaren und aufgeräumten Notenbild zu verwenden. Das zeigt sich auch daran, dass eine Angabe zur Saite, die benutzt werden soll, nur notiert ist, wenn sie wirklich nötig ist.

Da Sciarrino ausschließlich Griffe anstatt den klingenden Resultaten notiert, kann die Partitur als Aktionsnotation verstanden werden.

¹⁸Sciarrino 1975, Zeile 2 und 3

4 Fazit

Die Analyse der ersten der „Tre notturmi brillanti“ von Salvatore Sciarrino zeigt eine Komposition, die sich der traditionellen musikalischen Logik weitgehend entzieht und stattdessen durch subtile klangliche Mikrostrukturen, gestische Wiederholungen und ständige Variation definiert ist. Sciarrino schafft aus einem begrenzten Tonvorrat und wenigen rhythmischen Grundbausteinen eine fragile, sich stetig wandelnde Klangfläche, deren innere Bewegung nicht nur aus harmonischen oder melodischen Prinzipien, sondern vielmehr aus Textur, Artikulation und Dynamik entsteht.

Hinter dem gewählten Tonmaterial steckt ein durchdachtes Konzept, in welchem sich die Möglichkeiten der Bratsche widerspiegeln. Die Kombinationen und Variationen der Griffe und Motive sind fest mit den Grenzen des Spielbaren und Sciarrinos künstlerischer Vision verbunden. Er nutzt aus, dass gleiche Griffe auf anderen Saiten in anderen Klängen resultieren und bereichert somit die Musik ungemein. Und das ohne großen Mehraufwand aus spieltechnischer Sicht.

Die Untersuchung von Motiven, die vor allem durch ihre rhythmische Zusammensetzung unterschieden werden können, macht deutlich, dass der formale Aufbau nicht durch lineare Entwicklung, sondern durch permutative Reihung und gezielte Wiederholung strukturiert ist. Dabei erfüllt jedes Motiv eine spezifische klangliche Funktion, deren Wiederkehr und Transformation das Stück organisch zusammenhalten. Besonders das häufige Auftreten des Glissando-Motivs und Symmetrien innerhalb des Stücks verleihen der Komposition eine gewisse Geschlossenheit.

Obwohl das Stück von äußerster Virtuosität ist und ein hohes Maß an Bogenkontrolle sowie ein sehr schnelles Tempo erfordert, ist seine Schwierigkeit nicht Selbstzweck. Die rhythmische und klangliche Vielfalt entsteht vielmehr durch eine kontinuierliche Variation, die alle Möglichkeiten ausschöpft ohne Ressourcen (des Spielers und des kompositorischen Materials) zu verschwenden und ohne zu langweilen. Sciarrino konzentriert sich auf die für ihn wesentlichen musikalischen Aspekte und lässt zugleich dem Interpreten ausreichend Freiraum, sich das Stück zu eigen zu machen.

Literatur

- Heilgendorff, Simone (2016). *Farulli, Piero*. MGG ONLINE: <https://www.mgg-online.com/articles/mgg04406/1.0/mgg04406>. Zuletzt besucht am 07.03.2025.
- Ircam database of contemporary music (o.D.[a]). *Salvatore Sciarrino*. <https://brahms4-old.ircam.fr/en/salvatore-sciarrino>. Zuletzt besucht am 31.10.2025.
- (o.D.[b]). *Salvatore Sciarrino - Tre notturni brillanti*. <https://brahms4-old.ircam.fr/en/works/work/12024/>. Zuletzt besucht am 31.10.2025.
- Sciarrino, Salvatore (1975). *Tre Notturmi Brillanti*. Partitur. Partitur, ISMN 9790041323466.

Persönliche Kommunikation

Chen, Jing (30. Okt. 2025). Persönliches Gespräch.

Maurer, Barbara (19. Nov. 2025). Persönliches Gespräch.