CHRISTINE FAIST

Musikalische (Inter)Text- und Formreflexionen im Spannungsfeld von Tradition und Innovation: *Tres Sonetos* von José Luis Turina (*1952)

Aspekte zur Entstehung – Dialog mit der Vergangenheit

In einem Vortrag über ästhetische und kompositionstechnische Aspekte seiner Musik, beschreibt der spanische Komponist José Luis Turina[1] die Grundpfeiler seines musikalischen Denkens als Dialektik von „expresión" (Ausdruck) und „estructura" (Struktur) in permanentem Austausch mit „tradición" (Tradition) als notwendigem Bezugssystem.[2] Den Versuch, kompositorische Prozesse zu abstrahieren, kombiniert Turina in seinem Vortrag mit zahlreichen Beispielen, die verdeutlichen, dass ihm der explizite oder implizite Dialog mit (Musik-)„Traditionen", d. h. nach seiner weitgefassten Begriffsverwendung mit musikalischen Ausdrucksphänomenen der Vergangenheit, ein wichtiges kompositorisches Anliegen ist, sei es als formale Neuinterpretation oder als stilpluralistisches Prinzip, jedoch nie als nostalgischer Rückblick, sondern stets als dialektisches Ineinanderwirken von „Altem" und „Neuem".[3]
Für seine Komposition *Tres Sonetos*[4] ist die Auseinandersetzung mit „Traditionen" auch außermusikalisch von grundlegender Bedeutung: Turina griff auf Sonette dreier kanonischer Autoren aus dem 17. Jahrhundert zurück (das zusammen mit dem 16. Jahrhundert als Siglo(s) de Oro[5] in die Geschichtsschreibung Eingang fand) und konzipierte drei in sich geschlossene Kompositionen für Singstimme und kleines Instrumental-Ensemble, die eine Vielzahl intertextueller Bezüge enthalten und ein weitläufiges Bedeutungsgewebe bilden, in dem der ‚barocke' Sonetttext entfaltet und interpretiert wird.
Der Rückgriff auf das literarische Erbe des Siglo de Oro, repräsentiert durch die Dichter Lope de Vega, Luis de Góngora und Francisco de Quevedo, ist in besonderem Maße dem Entstehungsanlass geschuldet und eng mit der Idee des kulturellen Erinnerns verwoben:

---

[1] José Luis Turina, Enkel von Joaquín Turina, ist einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten Spaniens. Er wurde 1952 in Madrid geboren, wo er auch heute noch lebt und arbeitet. Er studierte Violine, Klavier/Cembalo und Komposition (bei Antón García Abril, Román Alís, Rodolfo Halffter und Carmelo Bernaola) in Barcelona und Madrid. Seine Studien vertiefte er in Rom. Turina erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. den *Premio Internacional de Composición Reina Sofía* (1986) und den *Premio Nacional de Música* (1996). Engagiert in der Nachwuchsförderung hatte er mehrere Professuren für Komposition inne und unterrichtete zeitweise in den USA. Seit 2004 ist er Präsident der Asociación Española de Jóvenes Orquestas (vgl. José Luis Turina, Biografía, http://www.joseluisturina.com/biografia.html, Zugriff: Juli 2013).

[2] „[…] mi pensamiento musical está sólidamente sustentado sobre una serie de principios básicos, que a su vez se asientan débilmente sobre las circunstancias, siempre imprevisibles, que rodean y condicionan el desarrollo de cada obra concreta. Dichos principios básicos no son otros que la expresión y la estructura, principalmente, junto con la asunción de la tradición heredada como referente tanto estético como constructivo." (Turina, Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música. Conferencia leída en el Conservatorio de Segovia el 28 de marzo de 1996, http://www.joseluisturina.com/escrito8.html). „Mein musikalisches Denken ist fest in einer Reihe von grundlegenden Prinzipien verankert, die sich ihrerseits den stets unvorhersehbaren Umständen anpassen, die die Entwicklung jedes einzelnen Werkes umgeben und bedingen. Diese grundlegenden Prinzipen sind keine anderen als Ausdruck und Struktur (im Wesentlichen), in Verbindung mit der Übernahme der Tradition als ästhetische wie auch konstruktive Referenzebene." (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.)

[3] Vgl. ebd.

[4] José Luis Turina *Tres Sonetos. Para Voz grave, Violín/Viola, Clarinete/Clarinete bajo y Piano*, Madrid Februar/März 1992, erschienen im Selbstverlag.
Ich danke José Luis Turina für die Bereitstellung der Partitur und weiterer Materialien sowie besonders für die anregenden „Gespräche" via E-Mail.

[5] Zur Begriffsgeschichte siehe Alberto Blecua: *El concepto de* Siglo de Oro, in: *Historia literaria/Historia de la literatura*, hg. von Leonardo Romero Tobar, Zaragoza 2004, S. 115–160.

Turina komponierte *Tres Sonetos* 1992 zur 500. Jahrfeier der Entdeckung Amerikas im Auftrag der Colgate University (New York) und des spanischen Kulturministeriums,[6] und sah seinen Beitrag zu dieser Form transnationalen Gedenkens in der musikalischen Verarbeitung von Texten aus der für Spanien politisch wie kulturhistorisch und vor allem literaturgeschichtlich bedeutsamen Epoche,[7] deren Beginn gemeinhin auf das Entdeckungsjahr 1492 bezogen wird.[8]
Doch nicht nur hinsichtlich der Autorenwahl ist den Texten ein gewisser Repräsentationscharakter eigen, sondern gleichermaßen im Blick auf die als Titel der Komposition dienenden Dichtform: das Sonett. Es bildet den gemeinsamen (Gattungs-)nenner der drei Autoren, die zwar zum Teil unterschiedliche poetologische Vorstellungen vertraten,[9] aber jeweils im Bereich Sonett hervorragende Leistungen erbrachten und die Entwicklung dieser gerade in der Zeit des Siglo de Oro florierenden Gattung[10] entscheidend prägten.

Wie Turina die Sonett-Texte der drei Siglo-de-Oro-Autoren behandelt und welche musikalische Konzeption daraus entsteht, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei ist die Textbetrachtung wichtiger Bestandteil der Analyse und wird den Überlegungen zur Musik, die sich auf die Textexegese beziehen, vorangestellt. Inhaltsübersetzungen der Sonette finden sich jeweils im Anmerkungsapparat.
Bisher existieren keine veröffentlichten Studien über Turinas *Tres Sonetos*. Sie finden auch keine Erwähnung in den bislang erschienenen Dissertationen aus praxisbezogenen Fächern,[11] so dass die drei Sonett-Kompositionen in diesem Rahmen erstmals auf die vielschichtige Text-Musik-Beziehung hin untersucht werden.[12]

---

[6] Vgl. Turina: *Tres Sonetos. Comentario* (http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html).

[7] Vgl.ebd. „La remembranza del pasado que supuso la celebración del V Centenario me llevó a una intensa búsqueda entre la amplísima obra de las tres figuras cumbres de nuestro *Siglo de Oro*, que condujo a la elección de tres sonetos […]." „Das Erinnern der Vergangenheit, das die Feier des 500. Jahrestages beinhaltet, hat mich zu einer intensiven Suche innerhalb des umfangreichen Werks dreier führender Figuren unseres Siglo de Oro veranlasst, die mich zu einer Auswahl von drei Sonetten führte […]."

[8] Neben der Entdeckung Amerikas und dem damit einhergehenden territorialen Ausdehnungsdrang Spaniens ist innenpolitisch vor allem die erfolgreich abgeschlossene Reconquista (Eroberung Granadas 1492) von grundlegender Bedeutung für den Machtausbau des Landes und das im gleichen Jahr erlassene Dekret zur Vertreibung der Juden. Vgl. Gerhard Poppenberg: *Siglo de Oro. Einleitung*, in: *Spanische Literaturgeschichte*, hg. von Hans-Jörg Neuschäfer, Stuttgart/Weimar 1997, S. 69.

[9] Zwischen Góngora auf der einen und Lope de Vega sowie Quevedo auf der anderen Seite fanden öffentliche literarische Fehden statt, die sich zum Teil auch in heftigen Angriffen auf die Person selbst äußerten (vor allem zwischen Góngora und Quevedo). Ein solches Beispiel stellt das von Turina gewählte Góngora-Sonett dar.

[10] Vgl. Vittoria Borsò: *Zwischen Carpe Diem und Vanitas – Überlegungen zum spanischen Sonett in der Renaissance und dem Siglo de Oro*, in: *Erscheinungsformen des Sonetts. 10. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik*, hg. von Theo Stemmler und Stefan Horlacher, Mannheim 1999, S. 80.

[11] Laura Jean Klugherz: *A performer's analysis of three works for violin and piano by contemporary Spanish composers*, Diss. Univ. Texas Austin, Ann Arbor 1981 (Mikrofilm); Chiun-Fan Chang: *The fusion of the traditional and the contemporary. The survival of traditional form within a modern musical language in the piano music of José Luis Turina*, Diss. Univ. Cincinnati, Ann Arbor 1998; Victor Correa-Cruz: *José Luis Turina. Aesthetics and technical features through the study of his* Concerto for Violin and Orquestra, Diss. Univ. South Carolina, Ann Arbor 2005 (weitere Publikationen siehe http://www.joseluisturina.com/bibliografia.html).

[12] In einer unveröffentlichten Arbeit über Text und Musik im Werk Turinas (Itziar Lucas de la Encina: *Música y texto en la obra de José Luis Turina*, Univ. Complutense Madrid 2003), die mir José Luis Turina freundlicherweise zur Verfügung stellte, sind den *Tres Sonetos* fünf Seiten gewidmet. Darin geht es lediglich um eine knappe Beschreibung der musikalischen Faktur ohne nähere Betrachtung des Text- Musikverhältnisses.

Soneto I – Text: Polyglossie und Zitat im Dienst moralisch-philosophischer Reflexion – *Soneto 112* von Lope de Vega

Für die erste der drei Kompositionen wählt Turina ein Sonett von Lope de Vega, erschienen innerhalb seiner *Rimas*-Sammlung von 1602, das aus der Vielzahl seiner Beiträge zu dieser Gattung – ihm werden um die 1500 Sonette zugeschrieben – ein eher ungewöhnliches Beispiel darstellt: Denn keiner der Verse stammt von Lope de Vega selbst. Der Text besteht vielmehr aus einer inhaltlich wie formal geschickt kombinierten Reihe von Zitaten verschiedener Dichter, wie bereits die Sonett-Überschrift verdeutlicht:

De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto,
Petrarca, Camões, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso

Le donne, i cavalier, le arme, gli amori, *A.*	(Ariost)
en dolces jogos, en pracer contino, *C.*	(Camões)
fuggo per più non esser pellegrino, *P.*	(Petrarca)
ma su nel cielo infra i beati chori; *T.*	(Tasso)
dulce et decorum est pro patria mori: *H.*	(Horaz)
sforçame amor, fortuna, el mio destino; *S.*	(Serafino)
ni es mucho en tanto mal ser adivino, *B.*	(Boscán)
seguendo le ire e giovenil furori. *Ar.*	(Ariost)
Satis beatus unicis Sabinis, *H.*	(Horaz)
parlo in rime aspre, e di dolceza ignude, *P.*	(Petrarca)
deste passado ben que nunca fora. *C.*	(Camões)
No ay bien que en mal no se convierta y mude, *G.*	(Garcilaso)
nec prata canis albicant pruinis, *H.*	(Horaz)
la vita fugge, e non se arresta un ora. *P.*[13]	(Petrarca)

Lope de Vega kombiniert in diesem Sonett den Aspekt der Mehrsprachigkeit[14] „als Verfahren der Textgenerierung“[15] mit der Idee des Zitats[16] und erzeugt dadurch ein breites Spektrum an Intertexten. In seiner Überschrift bezieht er sich zuerst auf Horaz als

[13] Lope de Vega, *Rimas I* [Doscientos sonetos], Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Univ. de Castilla-La Mancha 1993, S. 429. Die Edition bezieht sich u.a. auf die erste Ausgabe von 1602 (Madrid). Turina verwendet die Edition von José Manuel Blecua: Lope de Vega, Obras poéticas I, Barcelona 1969 (vgl. Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013). Zur Ausgabe von Pedraza Jiménez weichen folgende Schreibweisen ab: „in fra“, „Amor, Fortuna“, „l'ire e i giovenil“, „pasado“, „No hay“.
Inhalt des Sonetts: Von den Frauen, Rittern, Waffen, Liebschaften / in süßen Spielen in stetem Wohlgefallen / fliehe ich um nicht mehr Pilger zu sein / sondern im Himmel zwischen den seligen Chören. / Süß und ehrenvoll ist es für die Heimat zu sterben / so stärkt mich Amor, Fortuna, mein Schicksal / es ist weder gut noch schlecht Seher zu sein / folgend dem Zorn und der jugendlichen Raserei. / Hinreichend glücklich mit dem einzigartigen Sabinum / spreche ich in rauhen Reimen, und entkleidet der Süße / von diesem vergangenen Gut, das nie eines war (siehe Anmerkung 30). / Es gibt nichts Gutes, dass nicht in Übel sich wandelt und ändert / die Wiesen schimmern nicht im weißen Reif / das Leben eilt davon und hält nicht eine Stunde.
[14] Siehe hierzu Elvezio Canonica-de Rochemonteix: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel 1991.
[15] Christoph Hoch: *Mehrsprachigkeit als Reflexionsfigur. Mittelalter-Anschluss und Kanon-Kommentar in der polyglotten Lyrik des Siglo de Oro*, in: *Mehrsprachigkeit in der Renaissance*, hg. von Christiane Maaß u. Annett Volmer, Heidelberg 2005 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 21), S. 92.
[16] Vgl. hierzu Tradition der Cento-Literatur (vgl. Hoch: *Mehrsprachigkeit als Reflexionsfigur*, S. 96 f.).

Referenz zur antiken lateinisch-römischen Literatur. Mit Ariost, Petrarca, Tasso und Serafino (gemeint ist Serafino Aquilano) verweist er auf die italienische, mit Camões auf die portugiesische und schließlich mit Boscán und Garcilaso auf die spanische Dichtung. Bemerkenswert dabei ist, dass Lope de Vega sein kunstvolles Zitatenspiel mit konkreten Nachweisen belegt und seiner Gelehrsamkeit Nachdruck verleihend dem Sonett ‚Fußnoten' beifügt, in denen er festhält, wo die entsprechenden Verse zu finden sind.[17]
Ein erster Blick auf das Sonett genügt, um festzustellen, dass die Zitate aus der italienischen Lyrik überwiegen und sogar exakt die Hälfte des Sonetts bestimmen. Dabei wird Petrarca durch dreimaliges Zitieren eine besondere Position eingeräumt, die im abschließenden Vers bekräftigt wird. Mittels dieser quantitativen Gewichtung würdigt Lope de Vega die Leistungen der italienischen Lyrik und hebt besonders seine Bewunderung für den exemplarischen Sonettdichter Petrarca hervor, dessen Einfluss auf die spanische wie europäische Sonettdichtung grundlegend ist. Neben Petrarca wird auch Horaz über dreimaliges Zitieren in den Vordergrund gestellt, so dass in dieser Hinsicht ein numerisches Gleichgewicht hergestellt wird. Die Referenzen zu Renaissance und Antike scheinen von Lope de Vega demnach gezielt gesetzt zu sein und verweisen auf die Tradition literarischer Kanonisierung.
Trotz der Vielzahl an Zitaten, die in ihrer Zusammenschau sprachliche und entstehungszeitliche Differenzen beinhalten, gelingt es Lope de Vega, ein inhaltlich wie formal in sich geschlossenes Sonett zu entwickeln, das in Versstruktur und Reimschema den Erfordernissen der Gattung gerecht wird. Inhaltlich gestaltet Lope de Vega das polyglotte Zitaten-Sonett als „moralische Reflexion über die Eitelkeit irdischen Glücksstrebens"[18], die trotz der immanenten Heterogenität einen in sich schlüssigen Sinn entwickelt. Damit schafft er eine Form der Collage, die über das Prinzip einer ‚offensichtlichen' Intertextualität einen neuen Sinnzusammenhang stiftet, in der er Vergänglichkeitstopoi entfaltet. Dieser spielerische Umgang mit semantischen Ebenen zeigt Lopes eigene Kunstfertigkeit der Kombinatorik. Dass er den Versen zum Teil eine neue, von ihrem ursprünglichen Zusammenhang abweichende Bedeutung verleiht und damit weit über die Idee der imitatio hinausgreift, wird am ersten Quartett deutlich: Die ersten beiden Verse, aus Ariosts *Orlando furioso* und Camões *Os Lusíadas* finden über das Petrarca-Zitat aus der Kanzone *Solea da la fontana di mia vita*, das die Last der (Lebens)Wanderschaft benennt, ihre inhaltliche Auflösung im vierten Vers aus Tassos *Gerusalemme liberata*, der von der christlichen Idee jenseitiger Glückseligkeit spricht. Dadurch erhalten die zwei Eingangsverse eine neue Bedeutung, die ein negativ konnotiertes Diesseits bezeichnet.[19] Der Vers von Camões beispielsweise ist im ursprünglichen Zusammenhang von *Os Lusíadas*, die eine idealisierte und mythisch überhöhte Darstellung der portugiesischen Geschichte zum Inhalt hat, ganz und gar nicht mit negativen Implikationen versehen, denn er impliziert dort mythologisch kodifizierte Glückseligkeit:[20] Der Vers ist Teil einer Szenenbeschreibung, die auf die Rückkehr der portugiesischen Seefahrer Bezug nimmt: um den tapferen Männern Rast zu gewähren, lässt Venus eine „Liebesinsel" aus dem Meer erheben, auf der sich Nymphen um das Wohlergehen der Seefahrer bemühen.[21]
Doch arbeitet Lope nicht nur mit Bedeutungsverfremdung, sondern zitiert auch Verse aus Gedichten, deren ursprünglicher Kontext die Bedeutung innerhalb des Zitatensonetts

[17] Siehe Lope de Vega/Felipe B. Pedraza Jiménez (Hg.), *Rimas I*, S. 431.
[18] Hoch: *Mehrsprachigkeit als Reflexionsfigur*, S. 96.
[19] Vgl. ebd., S. 99.
[20] Vgl. Luís de Camões: *Os Lusíada. Die Lusiaden,* aus dem Portugiesischen von Hans Joachim Schaeffer, Heidelberg 1999, S. 496/497 (Canto Nono, Strophe 87).
[21] Vgl. ebd., S. 464/465 ff. (Strophe 21 ff.).

unterstreicht. Im zweiten Quartett etwa wird ein Vers von Serafino Aquilano aus seiner dritten Liebesepistel zitiert, dessen verzweifelter Ausruf in eine Liebesklage eingebettet ist, in der das lyrische Ich über die unerträgliche Last des Schmerzes, die sich mit dem „sguardo divino“[22] (göttlichen Blick) seiner Angebeteten verbindet, sinniert.[23] Ein weiteres Beispiel aus der Liebesschmerzthematik findet sich im Eklogenvers von Garcilaso de la Vega (zweites Terzett), in dem ein verlassener Hirte erkennt, dass nach dem unwiederbringbaren Verlust der Geliebten selbst die Natur sich ins Unbrauchbare wandelt.[24]

Mittels der Zitatenkombination entfaltet Lope de Vega Vergänglichskeitstopoi und Motive des Weltverdrusses, die im letzten Vers in eine pessimistische Reflexion über die Zeit münden: „la vita fugge, e non se arresta un ora.“ Es ist der Eingangsvers eines der bekanntesten Petrarca-Sonette, das den Inhalt von Lopes Zitatengedicht zusammenfasst: Diesseitiges Glücksstreben ist vergeblich, das Leben ist vergänglich. Dass Lope de Vega für den letzten Vers ein Sonett-Zitat des italienischen Dichters wählt, kann als Würdigung der Gattung zu verstehen sein, die er selbst als angemessene Form der Reflexion betrachtet.

Auf die spanische Sonetttradition (die u. a. mit seinen eigenen Beiträgen eine neue Qualität erreicht) verweist Lope im zweiten Quartett: Er zitiert einen Sonettvers von Juan Boscán, der zusammen mit Garcilaso de la Vega entscheidend an der Verbreitung der Gattung in Spanien beteiligt war und petrarkistische Modelle etablierte, was zu einer Neuorientierung innerhalb der spanischen Lyrik und zugleich einer „Abkehr von der spätmittelalterlichen höfischen Dichtung im cancionero-Stil“[25] führte.

Soneto I – Musik: „La vita fugge“ – Musikalische Zitaten-Interpretation

Um kompositorisch auf den polyglotten Aufbau bzw. die Autorendiversität eingehen zu können, arbeitet Turina mit Kontrastierungen, die gleichermaßen Inhaltsbezüge aufweisen. Die Vertonung, insgesamt in frei atonaler Kompositionsweise gestaltet, beginnt mit einer klar strukturierten Instrumentaleinleitung, die den einzelnen Stimmen[26] konkrete Rollen zuweist: Die Klarinette wird als Melodieträger eingeführt, während der Violine mit ihren Sextolenfiguren eher eine „motorische“ Funktion zukommt im Sinne eines durchgehenden Bewegungsimpulses. Diese werden durch das Klavier verstärkt, das mit „leeren“ Oktaven in der linken Hand den Taktschwerpunkt des 3/4-Taktes markiert und komplementär zur Violine gesetzt ist, die die Taktschwerpunkte durch Pausen umgeht. Über diesem Bewegungsklanggrund entfaltet die Klarinette eine weitausgreifende melodische Linie (siehe Notenbsp. 1).

---

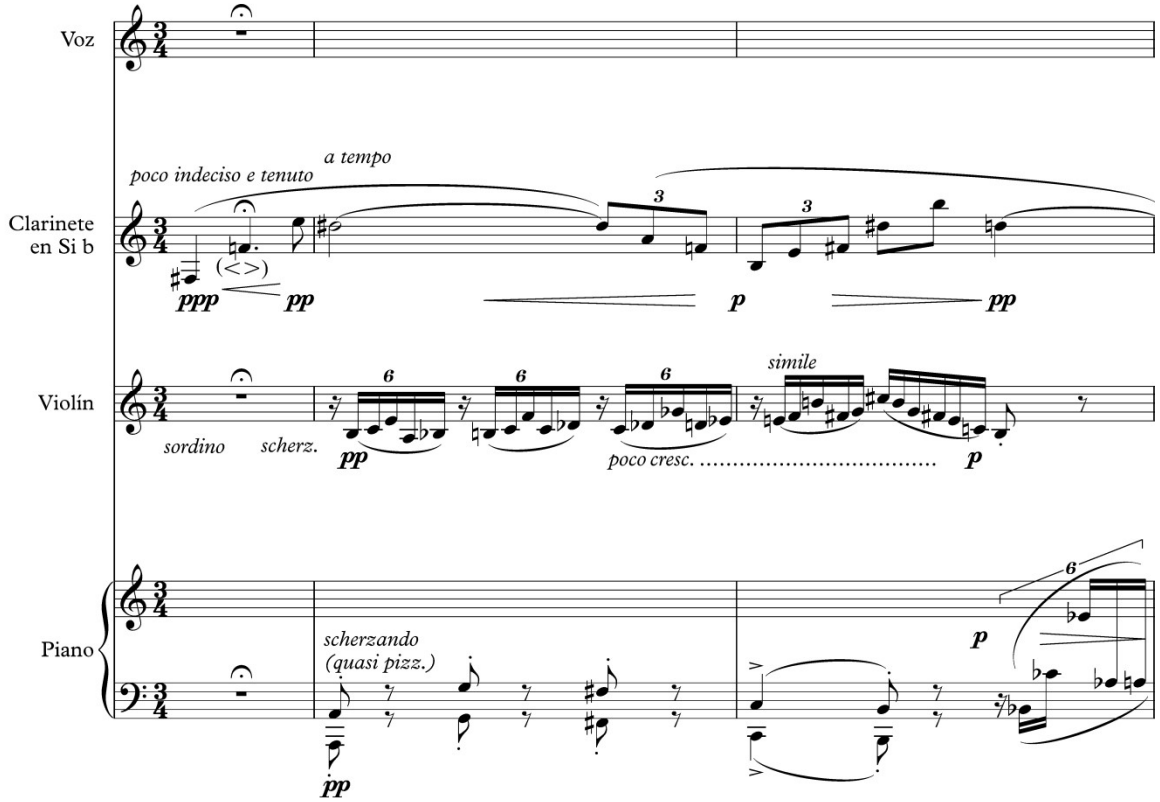
[22] Serafino Aquilano: *Opera*, Venedig 1544, Original Bayerische Staatsbibliothek, digitalisiert 10. Juni 2009 (http://books.google.de/books?id=MgU8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Serafino+Aquilano,++1544&hl=de&sa=X&ei=8hvUUfvKF4KitAbW74CoAw&ved=0CDIQ6AEwAA)

[23] Vgl. ebd.

[24] Vgl. Garcilaso de la Vega: *Égloga al virey de Nápoles* (Libro IV. Garcilaso), in: *Obras completas de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega*, hg. von Carlos Clavería Laguarda, Madrid 1995, S. 415–427, hier S. 423.

[25] Hanno Ehrlicher: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, Berlin 2012, S. 170.

[26] Turina wählt im Blick auf die Idee einer Werkgruppe eine fast gleichbleibende kammermusikalische Besetzung mit konventionellen Instrumenten: tiefe Stimme, Violine, Klarinette (bzw. Viola und Bassklarinette im dritten Sonett) und Klavier. Der Aufbau des Klangapparats von Singstimme, Holzblas-, Streich- und Tasteninstrument ist einer traditionelle Vorstellungen der Klangverteilung orientiert: Das Klavier ist im Sinne eines Akkord- oder Harmonie-Instruments in den beiden unteren Systemen notiert, während die Melodieinstrumente bzw. die Singstimme den oberen Systemen zuerkannt sind.



Notenbeispiel 1:[27] J. L. Turina, *Tres Sonetos I*, T. 1 – 3.

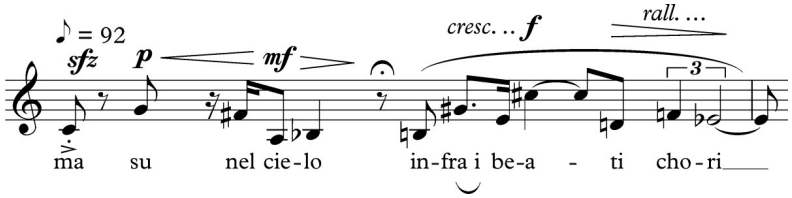
Mit dem Beginn des Ariost-Verses ändert sich die Gestaltung des Instrumentalparts. Die strenge Struktur der Einleitung wird verlassen, die Rollenzuweisung der Instrumente aufgehoben und ein eher gestischer Charakter mit rezitativischen Klavierarpeggien entwickelt, der die Singstimme deutlich hervortreten lässt. Betrachtet man diese, so fällt auf, dass Turina sehr genau auf die Akzentuierung der Sprache achtet, indem er die Silbenbetonungen auf Taktschwerpunkte legt – ein Verfahren, das er im gesamten Sonett anwendet. Dadurch erzielt Turina eine kunstvolle Musikalisierung des Sprachklangs, die Sing- und Sprech-Ebenen miteinander verbindet.

Der Ariost-Vers ist von seiner Grundstruktur syllabisch vertont, doch erscheinen jeweils auf der letzten Silbe der Substantive Melismen, die im Blick auf die Anzahl der Töne symmetrisch gestaltet sind: Den Endsilben von „donne“ und „amori“ sind 16 bzw. 17 Noten zugeordnet, allerdings in unterschiedlicher melodischer Gestaltung, den Silben von „cavalier“ und „arme“ jeweils 5 Noten, die den gleichen Verlauf beschreiben. Turina stellt auf diese Weise über die musikalische Gestaltung konkrete Bezüge her: Er verbindet die Bedeutungsebenen von „cavalier“/„arme“ (über die aufsteigende Sechzehntelfigur) sowie von „donne“/„armori“ (über die reiche Auszierung) und interpretiert dadurch Ariosts bewusst offen gestaltete Wortabfolge (die im Wissen um die kämpfenden Frauen auch den Bezug zwischen Waffen und Frauen zulässt) als konkrete musikalische Wortpaare; Ritter–Waffen / Frauen–Liebe.

Die musikalische Interpretationsebene wird auch im zweiten Vers (Camões) deutlich. Der Charakter wechselt abrupt: Im 2/4-Takt mit der Tempoangabe „Viertel 120“ (bei Ariost war zuvor 80 angegeben) und „mosso e molto ritmico“ wird der Text durchweg syllabisch

[27] Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgte durch die freundliche Genehmigung des Komponisten. Ein besonderer Dank gilt hierbei Tina Köth für das Setzen der Noten.

und staccato stark akzentuiert vorgetragen. Sforzati im Instrumentenpart verstärken die Rhythmisierung. Der beinahe hektische Charakter und die rasch dahingeworfenen Motivbrocken der Singstimme mögen allerdings nicht so recht mit dem Inhalt des Textes einhergehen, der von „süßem Spiel und stetem Wohlgefallen“ spricht. Der Vers ist rasch verklungen und beinhaltet musikalisch kaum etwas, das mit „Süße“ umschrieben werden könnte. Es scheint, als ob Turina hier eine musikalische Kontraposition zum Text herstellt und ihn konterkariert, zumal der musikalische Verlauf und sein Duktus viel eher auf das erste Wort des dritten Verses „fuggo“ mit der Idee des Entfliehens zielt.
Auffallend an der musikalischen Gestaltung dieses Petrarca-Verses ist der Rückgriff auf Elemente der Instrumentaleinleitung. Neben der gleichen Tempoangabe werden auch die Sextolen der Violine und die Staccato-Oktaven des Klaviers aufgegriffen. Dieser Bezug zum Anfang des Stückes liefert bereits Hinweise auf die Bedeutung Petrarcas innerhalb des Sonetts. Turina greift zudem hier erstmals in den Text ein, indem er Wortwiederholungen einbaut, dadurch einzelne Worte hervorhebt wie z.B. „fuggo“, und zugleich den melodischen Bogen erweitert. Auch hier setzt Turina bestimmte Worte in Bezug zueinander und zwar über Abwärtssprünge: „fuggo“, „esser“ und „pellegrino“, letzteres in Form eines Glissando auf der letzten Silbe. Das „Fliehen“, das „Sein“ und der „Wanderer“ sind zentrale Begriffe des Sonetts (das vergebliche Glücksstreben und das unaufhaltsame Verrinnen der Zeit), die im Sinne einer Textinterpretation hervorgehoben werden.
Der Vers endet auf einem reinen H-Dur-Akkord, der langsam verklingend im Raum stehen bleibt, denn die folgenden Worte aus Tassos *Gerusalemme liberata* trägt die Singstimme ohne Begleitung vor. Auch für diesen Vers wählt Turina eine völlig neue Gestaltung. Der Inhalt christlichen Heilsstrebens, in Abkehr vom sündenbehafteten Diesseits, wird syllabisch, langsam und getragen in einer nackten Melodie präsentiert und zwar in Form einer Zwölftonreihe (siehe Notenbsp. 2).[28]



Notenbeispiel 2: J. L. Turina, *Tres Sonetos I*, T. 33.

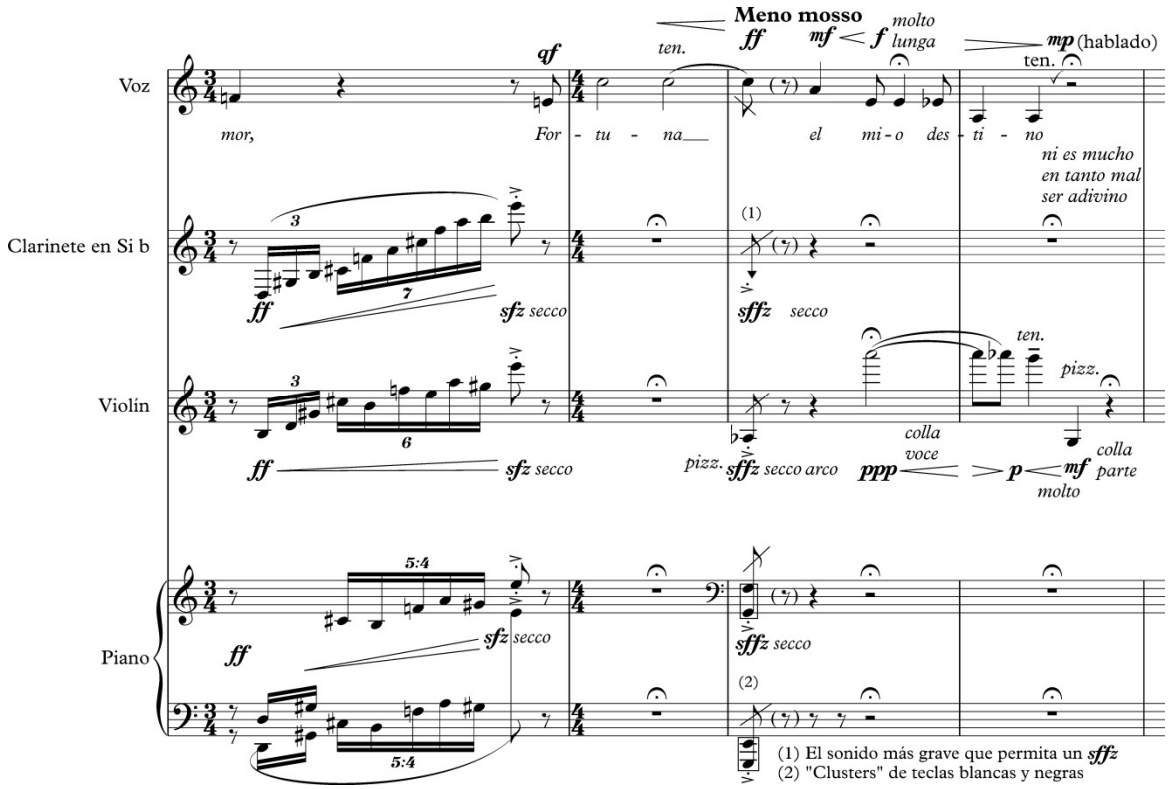
In diesem von Taktfesseln befreiten Vers konzentriert sich die Musik auf den Wortklang, der zum ersten Mal von allen zwölf Tönen ohne Wiederholungen gestaltet ist. Durch dieses Alleinstellungsmerkmal in Bezug auf die vorangehenden Verse kann hier meines Erachtens durchaus von einem strukturellen Höhe- bzw. Wendepunkt gesprochen werden. Der Vers markiert das Ende des ersten Quartetts, das wie in der Textbetrachtung beschrieben inhaltlich im epigrammatischen Sinne auf den Vers hinstrebt. Die Musik macht dies durch ihre Konzentration auf Tonvorrat und Singstimme deutlich, so dass auch musikalisch eine anschließende Zäsur notwendig wird, die mit der Quartettstruktur korrespondiert. Das viertaktige Zwischenspiel verarbeitet das Zwölftonmaterial und zwar

[28] Turina konstruiert aus dem Elfsilber einen Zwölfsilber, indem er an einer Stelle die Synalöphe auflöst und „beati“ in drei anstelle von zwei Silben teilt: „be-a-ti“ anstelle von „bea-ti“. Allerdings führt er die Trennung geschickt ein: Der Silbe „be“ ist ein sehr kurzer Notenwert, eine Sechzehntel, zugeordnet, während die Silbe „a“ eine punktierte Viertel ausmacht, so dass der Wechsel von „be“ zu „a“ rasch vollzogen ist.

mit Rückgriff auf die Instrumentaleinleitung. Bereits hier wird deutlich, dass Turina die Rollenzuweisung der Instrumente und andere Elemente der Einleitung, die in Verbindung mit Petrarca steht, strukturell einsetzt.

Das Horaz-Zitat ist mit neuen Mitteln gestaltet, die einen getragenen Charakter zum Ausdruck bringen: Die Instrumente liefern mit ihren in tiefer Lage repetierenden, offenen Sext- und Quintklängen einen statischen Klanggrund, über dem sich in der Singstimme eine ruhige Adagio-Melodie ausbreitet. Der Vers schließt mit dem Wort „mori“ und der Instrumentalpart mündet in ein kontrastierendes Agitato mit parallel im forte fortissimo aufwärts geführten Septolen. Der rasant-laute Bewegungsimpuls führt in den Serafino-Vers, dessen Lyrisches Ich in der Liebesklage verharrend Amor und Fortuna anruft. Turina strukturiert den Vers musikalisch so, dass der Imperativ und die Exclamatio mit der Lautstärke und den rasanten Aufwärtsläufen korrespondieren und akzentuiert damit eine heftige Gefühlsregung, die neben Lopes Gedicht auch im originalen Zusammenhang der Serafino-Epistel gegeben ist. Innerhalb des Verses wird vor allem das Wort „Fortuna“ herausgehoben. Die Singstimme bleibt dort unbegleitet auf dem c’’ stehen, bis die Instrumente mit einem sehr tiefen starken Klang kontrastieren.[29] An dieser Stelle erklingt zum ersten und einzigen Mal ein Cluster im Klavierpart: Turina komprimiert den Tonvorrat, jedoch nicht wie beim Tasso-Vers sukzessiv als Reihe, sondern als vertikales, gleichzeitiges Klangereignis. Dadurch akzentuiert er den Begriff „Fortuna“ und versieht ihn mit einem ‚extremen‘ Klangbild – vielleicht sogar bezugnehmend auf die erschreckende Unmöglichkeit sich ihrer nicht entziehen zu können (siehe Notenbsp. 3).

Der folgende Boscán-Vers schließt sich direkt an, doch die Worte werden nicht gesungen, sondern in eine Generalpause hineingesprochen („hablado“). Dadurch erhält der Vers einerseits ein Alleinstellungsmerkmal, andererseits stellt er eine Verbindung zwischen Rezitation und musikalischem Vortrag her (siehe Notenbsp. 3).



[29] Turina schreibt bei der Klarinette als Spielanweisung dazu: „El sonido más grave que permita un sffz“ („Der tiefste Klang, der noch ein sffz ermöglicht“).

Notenbeispiel 3: J. L. Turina, *Tres Sonetos I*, T. 45 – 48.

Der Fortuna-Cluster-Klang und das gesprochene Wort markieren einen Endpunkt der thematisch-musikalischen Gestaltung: Überblickt man den weiteren Verlauf des Stückes, ist zu erkennen, dass kein grundsätzlich neues Material eingeführt wird, wie es bisher bei jedem der vorangegangenen Verse der Fall war. Bereits der letzte Vers des Quartetts aus Ariosts *Orlando*, der sich ohne Zäsur den Boscán-Worten anschließt, ist von Faktur und melodischer Gestaltung dem ersten Vers zuzuordnen. Das geschieht jedoch nicht willkürlich, sondern ist einem Gestaltungsprinzip unterworfen, dass der besonderen polyglotten Zitaten-Struktur des Sonetts Rechnung trägt. Denn der erste Vers stammt ebenfalls von Ariost, so dass der musikalische Rückgriff identitätsstiftende Parallelismen herstellt, die eine genaue Zuordnung des Textes zum Autor ermöglicht und in diesem Fall formal den musikalischen (wie inhaltlichen) Rahmen der Quartette bildet.

In allen folgenden Versen wird dieses Bezugsprinzip konsequent durchgeführt, wobei die Musik ‚trotz' ihres Wiederholungsmomentes den neuen Text des jeweiligen Autors ebenso geschickt ausleuchtet wie beim ersten Erscheinen. Dabei handelt es sich zum Teil um intervallgetreue Wiederholungen (mit kleineren dem Textfluss und/oder Inhalt geschuldeten Varianten) oder um Äquivalenzen in Aufbau und Gestaltung, die immer eine klare Zuordnung zum ‚passenden' Vers ermöglichen.

Dass Turina in der musikalischen Gestaltung der einzelnen Verse sehr differenziert vorgeht und dabei Textform, Sprachrhythmus und den Inhalt beachtet bzw. ihn interpretiert, ist an einigen Beispielen bereits deutlich geworden. Dass er an manchen Stellen bereits den Bezug zu jeweils folgenden Versen ‚mitkomponiert' und dabei vielschichtige Referenzen entwickelt, wird an der Camões- und Garcilaso-Behandlung deutlich.

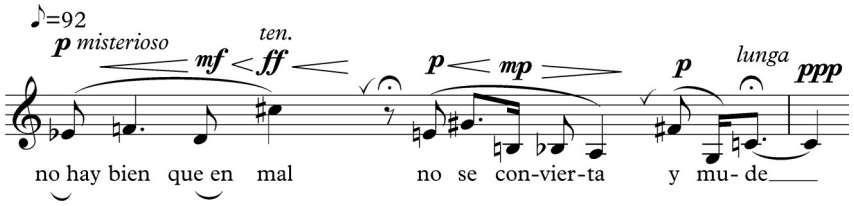
Durch den unmittelbaren Vergleich der beiden Camões-Verse, die musikalisch parallelisiert werden, kann die bereits angesprochene Diskrepanz von Wortinhalt und musikalischem Charakter erklärt werden. Während im ersten Vers von den süßen Spielen die Rede war, wird nun von einem „Gut" gesprochen, das nie ein „Gutes" war.[30] Die wenigen, schnell dahingeworfenen Takte korrespondieren insofern mit dieser Aussage, als sie in ihrer Raschheit das „war" bzw. das „nie Gewesene" musikalisch akzentuieren: Sie sind so schnell verklungen, dass man sich kaum ihrer erinnert. Diese Idee wird im ersten Camões-Vers musikalisch vorweggegriffen und erzeugt dadurch eine doppelte Semantik, die das negativ konnotierte Diesseits in den Blick nimmt. Der unbedarfte Leser des Lope-Gedichts ahnt im zweiten Vers noch nichts von den Abgründen, die im dritten Vers durch das Petrarca-Zitat eingeführt werden, doch die Musik nimmt sie vorweg und erklärt dadurch den eigentlichen Sinn des ersten Camões-Verses im Zusammenhang von Lopes moralischer Reflexion.

Das zweite Beispiel zeigt die musikalische Interpretationsebene über die Autoren-spezifische Verszugehörigkeit hinaus: Im ersten Vers des zweiten Terzetts führt Lope mit Garcilaso de la Vega einen neuen Dichter ein, der einmalig zitiert wird. Doch auch in diesem Fall greift Turina auf bestehendes Material zurück: Der weitgehend unbegleitete Vers ohne Taktstriche erinnert an die Gestaltung des von Lope ebenfalls einmalig zitierten Tasso-Verses, der vom jenseitigen Glück spricht. Bei genauerer Betrachtung ist

[30] Lope hat den Vers vermutlich aus dem Gedächtnis notiert („deste passado ben que nunca fora"). Der originale Vers lautet: „e passou-me este bem, que nunca fora" (vgl. Canonica-de Rochemonteix, El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega, 1991, S. 285, Anmerkung 16).

Camões spielt mit beiden Bedeutungsebenen von „bem": das Gut und das Gute. Im Sonett ist die Rede von Fortuna, die dem lyrischen Ich ein „Gut" gab, das nie eines war (vgl. Luís de Camões: *Sämtliche Gedichte. Portugiesisch – Deutsch*, übersetzt von Hans-Joachim Schaeffer, hg. von Rafael Arnold, Berlin 2008, S. 112.

zu erkennen, das auch diese syllabische Vertonung einer Zwölftonreihe entspricht, die unmittelbar auf die Tasso-Melodie Bezug nimmt: sie erscheint in ihrer Krebs-Form (siehe Notenbsp. 4).[31]



Notenbeispiel 4: J. L. Turina, *Tres Sonetos I*, T. 75.

Turina stellt dabei keine willkürliche Verbindung zwischen den beiden Dichtern her, sondern bezieht sich ganz konkret auf die Aussagen des Textes: Bei Garcilaso heißt es: „No hay bien que en mal no se convierta y mude" („Es gibt nichts Gutes [kein Gut], das nicht in Schlechtes sich wandelt"). Der Wandel oder das Umwenden, das durch die doppelte Verwendung des gleichen Begriffsfeldes in Form von „convertir" und „mudar" akzentuiert in Erscheinung tritt, wird mit musikalischen Mitteln aufgegriffen: Die Zwölftonreihe wird konvertiert, sie erscheint in umgekehrter Reihenfolge. Auf musikalischer Ebene wird so eine konkrete Gegenüberstellung von Gutem im Himmel (Tasso) und Schlechtem auf der Erde (Garcilaso) erzeugt, die zum einen Gegensätzlichkeit impliziert (durch die Umkehrung) zugleich aber eine enge Beziehung zwischen beiden Sphären aufbaut (durch die Verwendung des gleichen Materials). Der in konkreter musikalischer Gestalt zum Ausdruck kommende Zusammenhang von Vergänglichkeit und Heilssuche ist in Lopes Sonett verankert und wird von Turina entfaltet und akzentuiert.

Wie Turina neben den bisher vorgestellten inhaltlichen Interpretationen Petrarcas Bedeutung für Lopes Sonett kompositorisch aufgreift, wird am Ende der Komposition in vollem Maße ersichtlich. Denn der abschließende Vers ist als notengetreue Wiederholung der gesamten Instrumentaleinleitung gestaltet. Dabei wird zu Beginn eine enge Verbindung von Klarinette und Singstimme hergestellt: Die Singstimme zitiert mit „la vita fugge" die ersten Takte der Klarinette, die zu Beginn der Komposition erklingen. Die Klarinette selbst bereitet dieses Zitat vor, indem sie noch vor dem Einsetzten des letzten Horaz-Verses, der leise geflüstert wird, das Tonmaterial in gedehnter Form aufgreift (fis, f, e, dis) und dadurch die Horaz-Worte inhaltlich untermalt: „nec prata canis albicant pruinis" („nicht schimmern die Wiesen im weißen Reif") wird parallel zum Tonmaterial von „la vita fugge" geführt und unterstreicht damit die Idee der Vergänglichkeit im Wandel der Jahreszeiten.

Mit der Wiederholung der Einleitung stellt Turina nicht nur Geschlossenheit und Symmetrie her, sondern liefert meines Erachtens durch die enge Verzahnung zu den Petrarca-Zitaten eine Grundinterpretation des Sonetts: In der Rückschau wird deutlich, dass bereits mit den ersten Takten der Klarinette zu Beginn der Komposition die Idee des flüchtigen Lebens entwickelt wird, an der Lopes moralische Reflexion anknüpft bzw. sie als Ausgangspunkt nimmt. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die durchgehenden, fast notorischen Sextolen der Violine als Sinnbild für das Verrinnen der Zeit begreifen, verstärkt durch die markierenden Oktavschläge des Klaviers auf die Taktschwerpunkte,

[31] Auch hier löst Turina eine Synalöphe auf, um zwölf Silben zu erhalten. Die Rhythmisierung weicht leicht ab.

die ähnlich wie in Schuberts *Gretchen am Spinnrad* das Rad der Zeit in Schwung versetzen: „non se arresta un ora“.

Zusammenfassung

Turinas musikalische Gestaltung setzt im Sinne einer ‚auskomponierten‘ Sonett-Interpretation bewusst Akzente und stellt Bezüge über die Musik her, die sowohl die Struktur als auch den Inhalt des Gedichts erläutern und entfalten: Einerseits fügt er musikalische Subtexte ein (wie z. B. bei Camões) und entwickelt dabei semantische Mehrdeutigkeiten, die den Versen erst nach eingehender Textbetrachtung zu entlocken sind, andererseits arbeitet er mit einem kompositorischen Bezugssystem (im Blick auf die Autoren), das über musikalische Parellelismen Bedeutungszusammenhänge herstellt und namentliche Zuordnungen, wie sie Lope in seinem Sonett verwendet, hier nicht mehr in vollem Maße notwendig erscheinen lässt.

Darüber hinaus räumt Turina den Petrarca-Versen einen großen Entfaltungsspielraum ein (auch durch die Wortwiederholungen) und erhebt den Dichter zum Referenzpunkt. Zwar bezieht sich Turina damit auf Lope, der Petrarca als Vater des Sonetts würdigt und ihm den letzten Vers zuerkennt, doch weist er zugleich über die textliche Konstruktion hinaus, denn Petrarcas Worte stehen wortlos und rein musikalisch bereits am Beginn der Komposition und überlagern am Ende sogar den ebenfalls dreimal zitierten Horaz: Petrarca bildet über die Identifikation mit der Instrumentaleinleitung Anfang und Ende der Stücks. Dass Anfang und Ende korrespondieren, wird in letzter Konsequenz erst in der Rückschau deutlich, und so wird im Sinne eines Erkenntnisprozesses ersichtlich, dass „la vita fugge“ sich als Grundthema entpuppt, auf dem sich Lopes moralische Zitatenreflexion ausbreitet.

Soneto II – Text: Gongorinische Satire als Antwort auf Lopes Zitatensonett

Mit der Wahl des zweiten Sonetts setzt Turina das intertextuelle Bezugssystem fort und verwendet einen Text als musikalische Grundlage, der in unmittelbarem Zusammenhang mit Lopes Zitatensonett steht: *Hermano Lope*, Luis der Góngora zugeschrieben,[32] ist ein Spottgedicht auf Lope de Vega, in dem der Dichter aufgefordert wird, sein Geschriebenes wieder auszustreichen. Die Versform tritt dabei als prägnanteste Gestaltung hervor, die bei burlesker oder satirischer Dichtung Verwendung findet:[33] Die einzelnen Verse sind als „versos de pie quebrado" angelegt, d.h. im wörtlichen Sinne als „Verse mit gebrochenem Fuß", womit die Auslassung einer Silbe (bzw. zwei Silben) am Versende gemeint ist. So werden aus „palabras llanas" oder „esdrújulas", also Worten, die auf der zweitletzten bzw. auf der drittletzten Silbe betont werden, „palabras agudas" (Betonung auf der letzten Silbe). Um diesen einheitlichen agudo-Versabschluss zu erhalten, der sich an einer sonetttypischen Reimabfolge orientiert, wird das Prinzip der Apokope im Sonett streng durchgeführt und damit alle Elfsilber zu einem Zehnsilber gestutzt. Die zweite Auffälligkeit des Gedichtes ist seine spezifische Sonettform. Es handelt sich um ein „Soneto con estrambote" (im Italienischen „soneto caudato" genannt), womit eine klassische Sonettform gemeint ist, der mehrere Verse am Ende angehängt sind, die sich für die Formulierung einer Pointe oder humoristischen Wende anbieten.[34]

A Lope de Vega

Hermano Lope, bórrame el soné- (to)
de versos de Ariosto y Garcilá-, (so)
y la Biblia no tomes en la má-, (no)
pues nunca de la Biblia dices lé-. (tra)

También me borrarás la Dragonté-, (a)
y un librillo que llaman del Arcá-, (dia)
con todo el comediaje y Epitá-, (fiaje)
y por ser mora, quemarás a Angé-. (lica)

Sabe Dios mi intención con San Isí-: (dro)
mas puesto se me va por lo devó-, (to)
bórrame en su lugar el Peregrí-; (no)

[32] Die Debatte um die Zuschreibungsfrage kann in diesem Zusammenhang nicht hinreichend ausgebreitet werden. Es sei lediglich darauf verwiesen, dass in der Forschung auch Cervantes als Autor in Betracht bezogen wird, was im Wesentlichen darauf gründet, dass Lope selbst annahm, das anonyme Sonett stamme vom Verfasser des *Quijote* (vgl. Daniel Eisenberg: *Estudios cervantinos. IV Repaso crítico de las atribuciones cervantinas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003, www.cervantesvirtual.com). Als Gründe, die für Góngoras Autorschaft sprechen, werden u. a. folgende angeführt: 1) Das Sonett und andere anonyme Texte scheinen zusammen mit Manuskripten entdeckt worden zu sein, die Góngoras Unterschrift tragen (vgl. Helena Percas de Ponseti: *Cervantes y Lope de Vega. Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis*, in: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23/1 (2003), S. 65, Anmerkung 4); 2) Der Tonfall des Sonetts, wie Eisenberg schreibt, weist auf Góngora (vgl. auch Otto Jörder: *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle/Saale 1936, S. 137.); 3) Die Ähnlichkeit zu dem Góngora-Sonett *A la „Arcadia", de Lope de Vega Carpio* mit dem Eingangsvers „Por tu vida, Lopillo, que me borres", das sich auch innerhalb der Lope-Góngora-Fehden verorten lässt, ist frappant (vgl. Maria Grazia Profeti: *El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo*, in: *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 8 (2004), S. 380.). Turina scheint die Autorschaft Góngoras plausibel zu erscheinen. Eine ähnliche Meinung vertritt vermutlich auch der Romanist Robert Hathaway, Professor an der Colgate University, der Turina bei seiner Wahl der Texte (wissenschaftlich) unterstützte (vgl. Turina: *Tres Sonetos. Comentario*, http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html).

[33] Vgl. Rudolf Baehr: *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1962, S. 287, Anmerkung 193.

[34] Vgl. Jörder: *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, S. 75.

y en cuatro lenguas no me escribas có-, (sa)
que supuesto que escribes boberí-, (as)
lo vendrán a entender cuatro nació-; (nes)

ni acabes de escribir la Jerusá-: (len)
bástale a la cuitada su trabá-.[35] (jo)

Der konkrete Bezug zum *Soneto 112* von Lope de Vega wird gleich zu Beginn hergestellt. Góngora fordert Lope dazu auf, jenes Sonett zu tilgen, das „aus Versen von Ariost und Garcilaso" besteht, und lässt damit keinen Zweifel aufkommen, dass es sich um das besagte Zitatensonett aus den *Rimas* von 1602 handelt. Über die Quartette und Terzette verteilt, zählt Góngora nun jene Werke auf, deren Existenz ihm zuwider sind: *La Dragontea*, *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *El Peregrino en su patria*, sowie neben den „epitafios funebres" aus den *Rimas* seine gesamten Theaterstücke (*comedias*). Allein das hagiografische Gedicht über San Isidro will er aufgrund seiner „Frömmigkeit" („devoto") tolerieren – eine gönnerhafte Geste des selbsternannten Zensoren, die den ironischen Blickwinkel verstärkt und die Begründung für die Verschonung ins semantisch Zwielichtige rückt. Im zweiten Terzett bezieht sich Góngora erneut auf ein mehrsprachiges Gedicht aus den *Rimas* und bildet damit einen Rückbezug zum ersten Quartett. Der Verweis auf die vier Sprachen lässt das gleiche Zitatensonett als Angriffspunkt vermuten, doch ist hier aufgrund des Verweises auf die „cuatro naciones" mit großer Wahrscheinlichkeit ein anderes mehrsprachiges Sonett gemeint, das zur Hochzeit von Karl Emanuel I., Herzog von Savoyen, und Katharina Michaela von Spanien entstanden ist.[36]

Mit dem erneuten Bezug zur Mehrsprachigkeit und zur Gattung Sonett schafft Góngora einen inhaltlichen Rahmen zwischen erstem Quartett und letztem Terzett, so dass durch diese semantische Akzentuierung des klassischen Sonettbaus die letzten beiden zusätzlichen Verse strukturell stärker abgesetzt erscheinen und damit die Idee des ‚Nachtritts' verstärkt wird: Góngora übersteigert darin das Motiv der ‚Tilgungsforderung', indem er nicht nur das Vernichten bereits bestehender Texte verlangt, sondern nun antizipatorisch sogar von der Fertigstellung eines neuen, von Lope de Vega angekündigten Werkes abrät (*Jerusalén conquistada*).[37]

Der Sonett-Rahmen stellt die Gattung als eine der zentralen lyrischen im Schaffen Lope de Vegas in den Vordergrund. Dass nun Góngora gerade in der Sonettform, zumal in einer spöttisch-deformierten und zugleich geschickt konstruierten, einen Angriff gegen Lope vollzieht, ist als doppelter Kunst- bzw. Satiregriff zu verstehen.

---

[35] Luis de Góngora: *Sonetos completos*, Edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaité, Madrid 1969, S. 257. Turina verwendet diese Ausgabe (vgl. Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013). Die im Druckbild nicht ersichtliche Sonettform ist hier widerhergestellt worden.

Inhalt des Sonetts: Bruder Lope, streich mir das Sonett / aus Versen von Ariost und Garcilaso / und nimm die Bibel nicht in deine Hand, / denn von ihr sprichst du kein Wort. Tilg mir auch die Dragontea / und ein Büchlein, das man Arkadien nennt, / mit allen Theaterstücken und Epitaphien, / und für ihr Maurensein, wirst du Angelica verbrennen. / Weiß Gott meine Absichten mit San Isidro, / des Frommseins wegen überzeugt er mich, / streich mir an seiner Stelle den Peregrino. / Und schreib mir nichts in vier Sprachen, / denn sicherlich sind es Unsinnigkeiten, / die vier Nationen verstehen werden; / noch sollst du Jerusalén vollenden, / der Bekümmernis ist schon genug Arbeit getan.

[36] „Al casamiento del Duque de Saboya y Doña Catalina de Austria, Infanta de España", vgl. Emilio Orozco Díaz: *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid 1973, S. 126.

[37] Hinweise auf die Entstehungszeit des Gedichtes liefert der Text selbst. Jörder geht davon aus, dass es zwischen 1604, also nach dem Erscheinen des *Peregrino*, und 1605, noch vor der Fertigstellung von *Jerusalén*, entstanden sein könnte (vgl. Jörder: *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, S. 137, Anmerkung 2).

Turina wählt mit *Hermano Lope* einen Text, der in direktem Bezug zum ersten Sonett steht und zugleich eine Vielzahl an Referenzen und Intertexten enthält, die sich auf das Gesamtwerk Lope de Vegas beziehen, und eine Auswahl sämtlicher Gattungen bereitstellt, die ihrerseits auf bestimmte Sujets und Werke verweisen, wie z. B. auf Ariosts *Orlando furioso* (*La hermosura de Angelica*) oder auf Tassos *Gerusalemme liberata* (*Jerusalén conquistada*), die Lope ebenfalls im seinem polyglotten Sonett zitiert. In dieser Hinsicht stehen die beiden Sonette in engem Zusammenhang. Doch im Blick auf Sonettgattung, inhaltlicher ‚Zweck' und Tonfall (auf der einen Seite Lopes mehrsprachige Moral-Reflexion, auf der anderen Seite Góngora Satire-Sonett in burlesker Form) differieren die Texte stark. Welche Schwerpunkte dabei Turina in seiner Vertonung setzt, wird im Folgenden erläutert.

Soneto II – Musik: Formreflexion und musikalischer ‚Gongorismus'

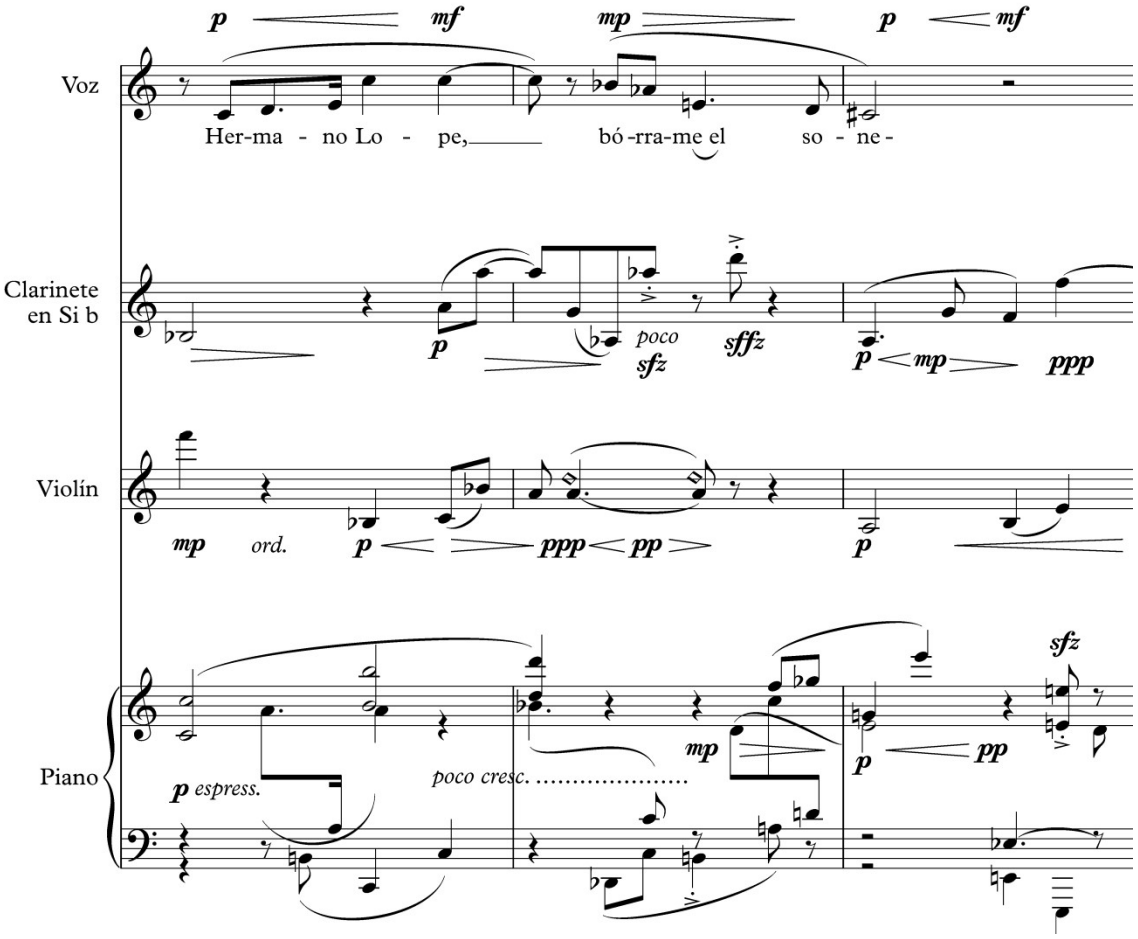
Wenngleich sich Turina auf textlich-inhaltlicher Ebene für den engen Bezug zum Lope-Sonett und die damit einhergehende intertextuelle Struktur interessiert, so geht es ihm in der musikalischen Verarbeitung eher um strukturelle Momente und zunächst um die spezifische Klanggestalt der „versos de pie quebrado":

> „Es imposible no ‚sobreentender' las sílabas que faltan, con lo que se produce una extraña sensación entre la rima real que oímos y la que se hubiera producido de no haberse realizado la supresión."
> „Es ist unmöglich die fehlenden Silben nicht ‚zwischen den Zeilen zu lesen', was ein eigenartiges Empfinden erzeugt zwischen dem tatsächlichen Reim, den wir hören, und dem, was sich ereignet hätte, wenn die Tilgung nicht vorgenommen worden wäre."

Das Verhältnis von tatsächlichem Klang und imaginierter Klangvorstellung, die von der Suche nach Sinnzusammenhängen geprägt ist, kurzum das Spiel mit Hörerwartungen ist für Turina aus kompositionstechnischer Sicht von Bedeutung:

Er vertont die einzelnen Verse durchgängig syllabisch, so dass in der Regel zehn Noten pro Vers erscheinen und der Struktur des unvollständigen Endecasílabo folgen.[38] Dabei führt er, wie bereits im Lope-Sonett, die melodische Linie so, dass die Betonungen auf die Taktschwerpunkte fallen und der agudo-Versabschluss akzentuiert wird, der durchgehend auf dem ersten oder dritten Schlag des 4/4-Taktes endet. Die Akzentuierung wird durch die dem Versende folgende Pause unterstützt. Diese konkrete Musikalisierung des „verso de cabo roto" wird über die Struktur der Singstimme hinaus weitergeführt, denn Turina steuert den musikalischen Verlauf des Instrumentalparts stellenweise so, dass die Hör-Erwartung nicht erfüllt wird: Er verwendet tonale Harmonien und entwickelt an manchen Versenden Kadenzen, die nicht aufgelöst werden und in Spannung verharren. Im ersten Vers beispielsweise wird die letzte Silbe „-ne" von „sone-(to)" als A7-Akkord gestaltet mit dem Leitton in der Singstimme, der im Instrumentalpart aber nicht nach D geführt wird (in der Singstimme folgt die bereits erwähnte Pause) (siehe Notenbsp. 5).

[38] Dem melodischen Fluss geschuldete Ausnahmen gibt es in vier der 16 Verse, die elf Silben umfassen, indem eine Synalöphe aufgelöst wird.

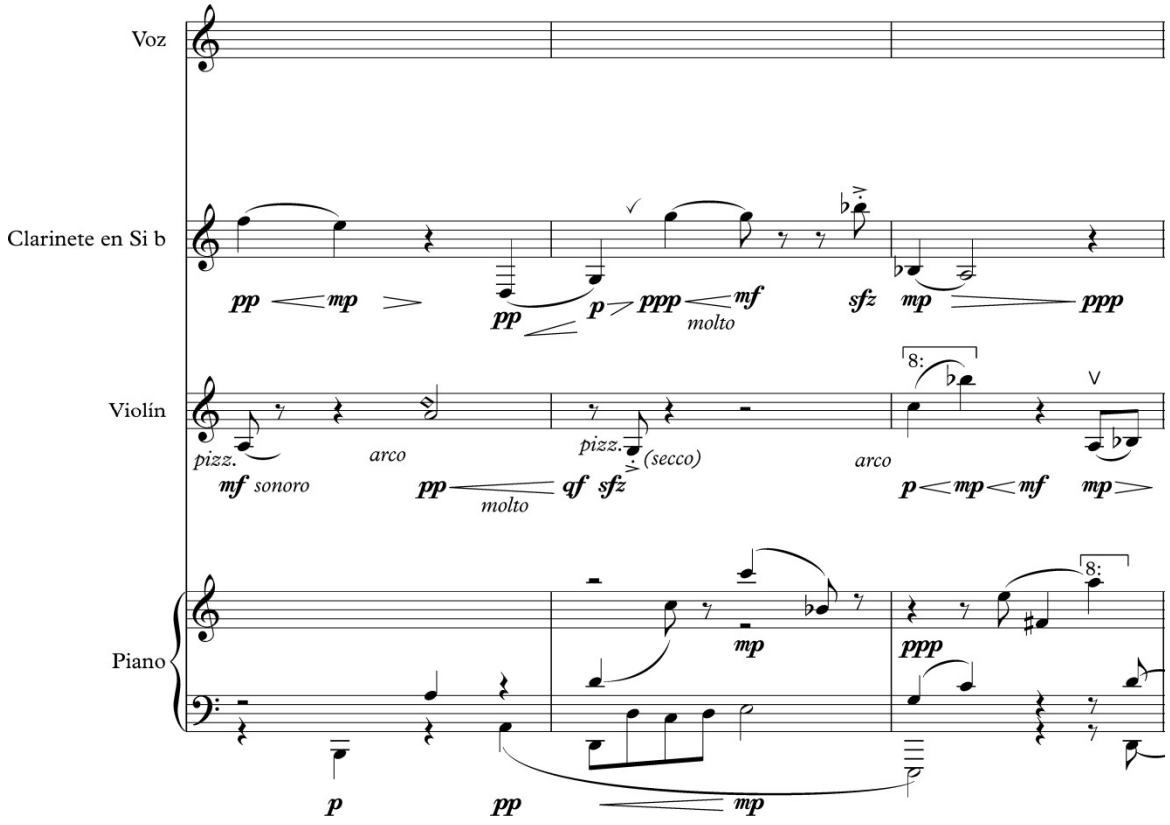


Notenbeispiel 5: J. L. Turina, *Tres Sonetos II*, T. 10 -12.

Über die Verwendung des traditionellen tonalen Systems ist es Turina möglich, ganz gezielt Hörerwartungen aufzubauen, mit denen er spielerisch umgehen und frappante Wirkungen erzeugen kann. Ebenso wie im Text stehen tatsächlicher Klang und erwarteter Klang in Diskrepanz zueinander, wodurch Turina Brüche in der durch Tradition geformten tonalen Klangvorstellung erzeugt und damit eine musikalische Metapher für den „verso a cabo roto" entwickelt.
Neben dem Spiel mit Klangerwartungen, ist für die musikalische Behandlung des Góngora-Sonetts eine formal-strukturelle Idee von konstitutiver Bedeutung. Die einzelnen Verse sind zwar melodisch variiert, aber in der Struktur gleich behandelt. Auch der Instrumentalpart ist als fast durchgängiges dichtes Geflecht einzelner Stimmen konzipiert, das keine ‚semantischen' Spezifika in Bezug zu den einzelnen Versen aufweist. Musikalische Textinhaltsinterpretation oder Intertexte zwischen den Versen finden zu wollen wie im Lope-Sonett, wäre in diesem Fall eher abwegig. Turina entwirft bei Góngora eine ganz neue kompositorische Idee, die eine spezifische Form von musikalischer Intertextualität erzeugt: Er entwickelt den Instrumentalpart auf der Basis von fünf anderen Góngora-Sonetten[39] mit dem Ziel, ein Konzept von Polyphonie zu erzeugen, das ein Góngora-typisches Stilmerkmal auf die Musik überträgt: das Hyperbaton.[40]
Das Prinzip des Hyperbatons nicht mit sprachlich-grammatikalischen Mitteln, sondern über rein musikalische Struktur zu erzeugen, funktioniert in diesem Zusammenhang über die enge Verbindung von Text und Musik, wie aus den Erklärungen des Komponisten zu seinem Instrumentalstück ersichtlich wird[41] (die Vorinformation ist notwendig, um die Struktur zu verstehen, denn die Texte der fünf Sonette sind zwar Fundament des Kompositionsprozesseses, werden aber am Ende wieder entfernt, um die daraus resultierende Instrumentalform in den Fokus zu rücken). Zunächst ordnet Turina die Sonette den einzelnen Instrumenten zu, so dass ein fünfstimmiger Satz entsteht (dem Klavier sind drei Sonette zuerkannt und ist demnach dreistimmig angelegt). Für die Musikalisierung (nach dem Prinzip eine Note pro Silbe) greift er nun in die Syntax des Textes ein und löst alle Hyperbata auf, um die einzelnen Verse der durch Konventionen geprägten grammatisch-syntaktischen Logik zu unterwerfen (wodurch sich auch der Sinnzusammenhang schneller erschließen lässt). So wird beispielsweise der Eingangsvers des ersten Sonetts (Klarinette) „Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido / poema […]" zu „Este poema que Babia ha ofrecido hoy al mundo […]".[42]
Die Umstrukturierung der Verse wird also zum Ausgangspunkt der ‚Vertonung': Turina bildet aus diesem umgeformten Material einen fünfstimmigen polyphonen Satz, der sich im rein tonalen und modalen System bewegt. Im nächsten Schritt stellt er den ursprünglichen Zustand des syntaktischen Aufbaus wieder her, so dass der melodische Verlauf der einzelnen Stimmen modifiziert wird. Die Folge der Rückstrukturierung in Bezug auf die Musik besteht darin, dass die harmonische tonal-modale ‚Logik' durchbrochen wird und zufällige Dissonanzen auftreten, die nicht intendiert sind und keinem Prinzip folgen.[43] Im letzten Schritt streicht Turina den Text, der den Instrumentalstimmen zugeordnet wurde (siehe Notenbsp. 6).

---

[39] Um welche Sonette es sich dabei im Einzelnen handelt, teilte mir Herr Turina via E-Mail mit (vgl. Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013).
[40] Vgl. Turina: *Tres Sonetos. Comentario* (http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html). Dass im Sonett *Hermano Lope* im Grunde keine Hyperbata zu finden sind, liegt am burlesk-satirischen Inhalt (vergleichbar mit Góngoras Sonett *Por tu vida, Lopillo, que me borres* sowie zahlreichen Góngora-Letrillas humoristischen Charakters).
[41] Vgl. ebd.
[42] Turina selbst hat diesen Vers als Beispiel des Verfahrens aufgeführt (vgl. Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013).
[43] „[…] el resultado deja de obedecer a una lógica armónica tonal-modal y se llena de disonancias que no obedecen a ninguna lógica" (Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013).



Notenbeispiel 6: J. L. Turina, *Tres Sonetos II*, T. 1 – 3.
Beispiel Textverteilung: Der Klarinette ist das erste der fünf Sonette zugeordnet, im Notenbeispiel 6 sind die ersten drei Takte zu sehen: „Es-te que Ba-bia al mun-do […]“ (Vers 1, pro Note eine Silbe).

Durch die enge Verzahnung von Text und Melodie, indem jede Silbe durch einen Ton repräsentiert wird, ist es möglich die syntaktische Struktur ohne Worte abzubilden und musikalische Hyperbata zu schaffen. Zugleich entsteht in der Vertikalen ein Zusammenklang der keiner kontrollierenden Instanz unterliegt und die ursprünglich tonal-harmonische Struktur in gewisser Weise durchkreuzt, wenngleich sie dadurch nicht aufgehoben wird. Formstrenge und Aspekte des Zufälligen treffen damit aufeinander, die mit dem Kadenzspiel zur Musikalisierung der „versos de cabo roto“ in Einklang gebracht werden. Mit diesem Prinzip entwickelt Turina ein dichtes polyphones rein instrumentales Gewebe, das neben der strukturellen Verwendung eines formalen Stilmerkmals auch weitere Intertexte transportiert, und das auf engstem Raum: Die einzelnen Verse der fünf Sonette ‚erklingen‘ simultan und versinnbildlichen die Idee der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Texte, was an das Prinzip einer mehrtextigen Motette erinnert.
Betrachtet man nun den Inhalt der Sonette bzw. die Textart, so wird deutlich, dass neben dem strukturell-formalen auch ein semantischer Aspekt hinzutritt, der eine weitere national(kultur)historische Dimension eröffnet: Bei den ausgewählten Sonetten handelt es sich durchweg um Dedikationsgedichte, die sich auf Personen beziehen, die das

politische, kulturelle und geistlich-kirchliche Leben Spaniens zu Zeiten Góngoras prägten.[44] Die Widmungen der einzelnen Sonette, die auch in dieser Reihenfolge den Instrumenten zugeordnet sind, lauten wie folgt:[45]

1) Para la cuarta parte de la „Pontifical" del Doctor Babia[46]
2) Al Padre Francisco de Castro, de su libro de Retórica[47]
3) Nuestra Señora de Atocha, por la Salud del Señor Rey Don Felipe III[48]
4) A Don Fray Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el Maestro Risco un libro de música[49]
5) Del Marqués de Santa Cruz[50]

Turina greift demnach auf Sonette zurück, die neben der Góngora-typischen Hyperbaton-Struktur die Gemeinsamkeit tragen, dass sie in Verbindung mit für die Geschichte Spaniens bedeutenden Personen stehen, und zwar aus den Bereichen Sprach- und Musikkunst (2 und 4), Kirche (4), (Kirchen-)Geschichtsschreibung (1), Kriegführungskunst und Politik (3 und 5). Dieser personenbezogene Blick in die spanische Geschichte des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts bildet einen, wenn auch äußerst punktuellen und willkürlichen, Querschnitt. Der Sinn eines Querschnitts ist die Veranschaulichung synchron ablaufender Ereignisse. Bezieht man die Idee des Querschnitts auf die Musik, so erhält das gleichzeitige Erklingen der in Noten verwandelten Sonetttexte in Turinas Komposition einen beinahe abstrahiert-abbildenden Charakter. Die Idee der Gleichzeitigkeit weist hier nicht nur auf musikalische Prozesse, sondern auch auf geschichtliche Ereignisgleichzeitigkeit (im Blick auf Epochen-Zusammenhänge), die nationalgeschichtliches Potenzial trägt. In diesem Sinn fügt sich diese versteckte Konstruktion in das dem Kompositionsanlass geschuldeten „Erinnern der Vergangenheit"[51].

Zusammenfassung

Das Spiel mit Klangerwartungen und die strukturelle Verwendung von weiteren Sonetttexten mit der musikalischen Adaption eines Gongoratypischen Stilmerkmals als simultanes tonal-polyphones Ereignis charakterisieren Turinas Vertonung. Dass er dabei die eng an den Inhalt gebundene Großform des Sonetts mit seinen Quartetten, Terzetten und den beiden Schlussversen nicht berücksichtigt, sondern den Text in vier Quartette einteilt (in Entsprechung zur Ausgabe von Biruté Ciplijauskaité, die Turina verwendet), ist dabei zu vernachlässigen, denn eine konkrete inhaltliche Interpretation findet nicht statt.

Mit der Einbindung der fünf Sonetttexte schafft Turina ein dichtes Netz musikalischer Intertextualität und hebt damit das Sonett als eine Gattung hervor, die für Góngoras

[44] Siehe Anmerkung 39.
[45] Die Angaben sind der von Turina verwendeten Ausgabe von Biruté Ciplijauskaité entnommen (Góngora: *Sonetos completos*, Madrid 1969).
[46] Luis Babia, Kaplan der Capilla Real de Granada, setzte die von Gonzalo de Illescas begonnene *Historia Pontifical* fort (dritter Teil 1608; vierter Teil 1613).
[47] Francisco de Castro, Jesuit und Rhetoriklehrer an der Jesuitenschule in Córdoba, Autor von *De arte rethorica* (1611).
[48] Philipp III, König von Spanien von 1598 bis 1621.
[49] Fray Diego de Mardones, Bischof von Córdoba (ernannt 1607)/Juan Risco, Kapellmusiker der Kathedrale von Córdoba, später in Toledo. Es wird angenommen, dass er mehrere Letrillas von Góngora vertont hat.
[50] Marqués de Santa Cruz, Alvaro Bazán, Flottenkommandant (Schlacht von Lepanto, Besetzung Portugals, Oberbefehl über die Atlantikflotte).
[51] Turina: *Tres Sonetos. Comentario* (http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html).

dichterisches Wirken mindestens ebenso bedeutsam war wie für Lope de Vega. Die musikalische Intertextualität steht wiederum in Bezug zum Inhalt der ersten beiden Sonette, die sich durch die vielfachen und offensichtlichen Referenzen zu anderen Texten auszeichnen.

Ein weiterer Intertext, der bisher nicht erwähnt wurde, lässt sich über die spezifische Hyperbaton-Technik herstellen: Denn Turina verwendet diese Form der Satz-Gestaltung bereits in einer 1989 entstandenen Komposition mit dem Titel *Musica ex lingua*. In dem kantatenähnlichen Chorwerk setzt sich der Komponist mit linguistischen Fragestellungen auseinander (angeregt durch die Lektüre von Studien des Philologen und Philosophen Augustín García Calvo) und verarbeitet auch hier, neben Texten von Ramón del Valle-Inclán und José Bergamín, Gedichte von den drei Siglo-de-Oro-Poeten: Lope de Vega, Góngora, Quevedo. Von Góngora wählt er einen Ausschnitt aus den *Soledades* und entwickelt die Idee, die Charakteristik des Hyperbatons auf tonaler Satzbasis musikalisch umzusetzen.

Soneto III – Text: Die Nichtigkeit erlebter Zeit – Quevedos Vanitaskonstruktion
Auch in der dritten Sonettvertonung ist die Konzeption musikalischer Intertextualität von Bedeutung, doch weniger als formal-struktureller Zugriff wie bei Góngora, sondern als inhaltliches Interpretationsmittel, wie im Anschluss der Textbetrachtung gezeigt wird. Auf der Gattungsebene bzw. im Blick auf die thematische Ausrichtung lässt sich aber auch eine rein textliche Verbindung erkennen, und zwar zum Lope-Text: Francisco de Quevedos Sonett über die „Kürze des Lebens und die Nichtigkeit des Erlebten“[52], das in der Sammlung *El Parnaso español* 1648 posthum erschien, ist einer (moralisch)-metaphysischen Idee verpflichtet, die sich in der Vergegenwärtigung der Zeitlichkeit des Seins und der Vergänglichkeit des Lebens äußert, ähnlich wie Lope de Vegas moralischer Zitatenkommentar mit dem Petrarca-Schluss „La vita fugge, e non se arresta un ora“. Beide Texte fügen sich in die moralphilosophische Sonettdichtung des 17. Jahrhunderts, die mit ihren Querbezügen zur satirischen Dichtung vor allem bei Quevedo einen ihrer Höhepunkte erreichte.[53]

Represéntase la brevedad de lo que se vive
y cuán nada parece lo que se vivió[54]

„¡Ah de la vida!“ … ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huído!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.[55]

(*Parnaso*, 63 a)

[52] „Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió“ (Francisco de Quevedo: *Poesía original completa*, Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona 1981, S. 4). Blecua bezieht sich auf die Erstausgabe (1648). Turina verwendet die Blecua-Edition (vgl. Turina, E-Mail 6. Mai 2013).
[53] Vgl. Ignacio Arellano: *Francisco de Quevedo*, Madrid 2006, S. 93 ff. und Ehrlicher: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, S. 197 f.
[54] Quevedo/Blecua (Hg.): *Poesía original completa*, S. 4.
[55] Inhalt des Sonetts: He Leben! … Niemand antwortet mir? / Hierher das Einst, das ich gelebt habe! / Fortuna hat meine Zeiten zerbissen / mein Wahnsinn verbirgt die Stunden. / Denn ohne wissen zu können, weder wie noch wohin / die Gesundheit und das Alter davon geeilt sind! / Das Leben mangelt, nur das Gelebte steht bei / und es gibt kein Unglück, das mich nicht umgibt. / Gestern ist vergangen, Morgen ist (noch) nicht gekommen / das Heute vergeht ohne je zu halten: / Ich bin ein War und ein Wird-Sein und ein müdes Ist. / Im Heute und Morgen und Gestern, / Windeln und Leichentuch vereint, und ich blieb / eine gegenwärtige Aufeinanderfolge des Verstorbenen.

Quevedos philosophische Reflexionen über die Zeit, geprägt von stoischen Lehren (insbesondere Seneca) und christlichen Vorstellungen,[56] werden in diesem Sonett durch eine unauflösbare in sich gebundene und auf die Spitze getriebene Dialektik zum Ausdruck gebracht: Das Leben *ist* Tod.[57] Diese dialektische bzw. antithetische Anlage wird im Verlauf des Textes durch unterschiedliche Metaphern verdeutlicht, sie präsentiert sich aber auch formal, in der für ein Sonett ungewöhnlichen Gestaltung des Eingangsverses: „‚¡Ah de la vida!' … ¿Nadie me responde?". Die Gegenüberstellung von Ausruf und Frage erhält durch die mit drei Auslassungspunkten gekennzeichnete Pause in der Mitte des Verses, die das Warten versinnbildlicht, eine dramatische Funktion, auch wenn der Angesprochene, „das Leben", nicht antwortet und nur durch seine Abwesenheit („nadie") präsent ist. Der Ruf ist eine Umformung der zeitgenössischen umgangssprachlichen Wendung „¡Ah de la casa!", die verwendet wird, um die Bewohner eines Hauses auf sich aufmerksam zu machen.[58] Das Haus aber, um diese Metapher weiterzuführen, ist leer, es antwortet niemand, das Leben ist abwesend. Diese Dialogstruktur besitzt kein Gegenüber, sondern ist gewissermaßen selbstreferenziell und allein auf die Existenz des Fragenden bezogen, der im Selbstgespräch verhaftet bleiben muss. Der Ausruf und die Frage können daher als Ausdruck einer „subjektiven" Verzweiflung über die Erkenntnis begriffen werden, dass das Leben im Tod besteht – denn ein (christlicher) Erlösungs- oder Hoffnungsgedanke wird im Text nicht explizit formuliert, betont wird vielmehr die Abwesenheit von Leben, die Leere als Grundmotiv.[59] Die Vergänglichkeitstopoi entfaltet Quevedo anhand von Zeitlichkeitsmetaphern wie z. B. im ersten Quartett „la Fortuna mis tiempos ha mordido"[60] (mit Rückgriff auf die griechisch-römische Dichtungstradition), und im zweiten Quartett „que sin poder saber, cómo ni adónde / la salud y la edad se hayan huido"[61]. Im dritten Vers des ersten Terzetts, das die Begriffe „Gestern", „Morgen" und „Heute" einführt, die im zweiten Terzett in umgekehrter Reihenfolge wieder aufgegriffen werden, kulminiert der Erkenntnisprozess in einer Definition des eigenen Ichs: „soy un fue, y un será, y un es cansado" („Ich bin ein War und ein Wird-Sein und ein müdes Ist"). Sie präsentiert das Wissen um die Vergänglichkeit in seiner existenziellsten Form (ohne eine konkrete Hinwendung zur christlichen Heilssuche wie beispielsweise im Lope Sonett) und bringt die Konzentration auf das Diesseitige, auf den Menschen „an sich" komprimiert zum Ausdruck.
Auch für Turina nimmt dieser Vers eine zentrale Position ein. In seiner Kurzbeschreibung der *Tres Sonetos* nimmt er ihn als Beispiel für die „erstaunliche Gestaltung der Sprache"[62], die über das Aushebeln grammatischer Regeln der Tempi eine tiefgreifende Reflexion über die Zeit ermöglicht: Quevedo macht das Verb zum Substantiv, so dass die Konstruktion ein grammatisches Spiel mit der Zeit ermöglicht, die von der Präsenz des Todes durchdrungen ist.

Soneto III – Musik: Instrumentaler Text-Dialog und Polysemantik

Während bei der musikalischen Gestaltung des Góngora-Sonetts strukturelle Aspekte im Vordergrund standen, konzentriert sich Turina hier, ähnlich wie beim Lope-Text, wieder mehr auf die inhaltlichen Aussagen des Gedichts. Formal betrachtet wird das Quevedo-

[56] Vgl. Blecua: *Introducción*, in: ebd., S. XIV.
[57] Vgl. Sánchez de Pinillos: *Un nuevo estado de conciencia. La interioridad vacía en el soneto ¡Ah de la vida! de Quevedo*, Revista de Estudios Hispánicos (Río Piedras, Puerto Rico), 24/2 (1997), S. 37–55, hier S. 55.
[58] Vgl. ebd., S. 38.
[59] Hierzu vgl. auch ebd., S. 55.
[60] „Fortuna hat meine Zeiten zerbissen."
[61] „Denn ohne wissen zu können, weder wie noch wohin / die Gesundheit und das Alter davon geeilt sind."
[62] „[…] un asombroso empleo del lenguaje […]" (Turina: *Tres Sonetos. Comentario*, http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html).

Sonett etwas freier behandelt als der Lope-Text, wenngleich die grundsätzlich syllabische Vertonung beibehalten (am Endecasílabo orientiert) und auch der Sprachakzent berücksichtigt wird. Turina geht aber großzügiger mit Wort- und Verswiederholungen um und bricht stellenweise die innere Struktur der Quartette und Terzette.
Der Stil ist auf der Basis freier Tonalität vom Wechsel konventioneller und experimenteller Stimm- und Instrumentalbehandlung geprägt: Sprechgesang findet Verwendung, die Klarinette erzeugt „tonunabhängige" Geräusche, der Violenkorpus wird als Schlagapparat eingesetzt und das Klavier wird teilweise direkt auf den Saiten perkussiv bespielt, sei es mit der Handfläche, den Fingern oder mit Filzschlägeln. Turina kombiniert traditionelle und innovative Spieltechniken, die dem Stück einen hohen Schwierigkeitsgrad verleihen.
Für die inhaltliche Interpretation, die von der Reflexion über die (Lebens)Zeit ausgeht, ist nun der Instrumentalpart von besonderer Bedeutung, wie zu Beginn bereits angedeutet wurde. Denn das musikalische Material stammt aus einer anderen Komposition von Turina (enstanden ein Jahr vor den *Tres Sonetos*), die ebenfalls auf einem Quevedo-Gedicht basiert und sicherlich auch die leicht veränderte Besetzung des dritten Sonetts mit Bassklarinette und Viola mitbestimmte. Der Titel des rein instrumentalen Stücks *Túmulo de la mariposa*[63] (*Tumulus/Grab des Schmetterlings*) ist dem gleichnamigen Gedicht Quevedos entlehnt,[64] welches das Motiv der Anziehungskraft der Flamme auf einen Schmetterling variiert. In fünf sechszeiligen Strophen umschreibt Quevedo das totbringende Begehren des bunten Schmetterlings in der kunstvollen, konzeptistischen Zusammenführung der an sich antithetischen Bedeutungsebenen von junger Schönheit und Tod.[65]
Diese bereits im Titel *Túmulo de la mariposa* angelegte Kontrastierung, das Paradoxon des Motivs, ist Turinas musikalischer Referenzpunkt:

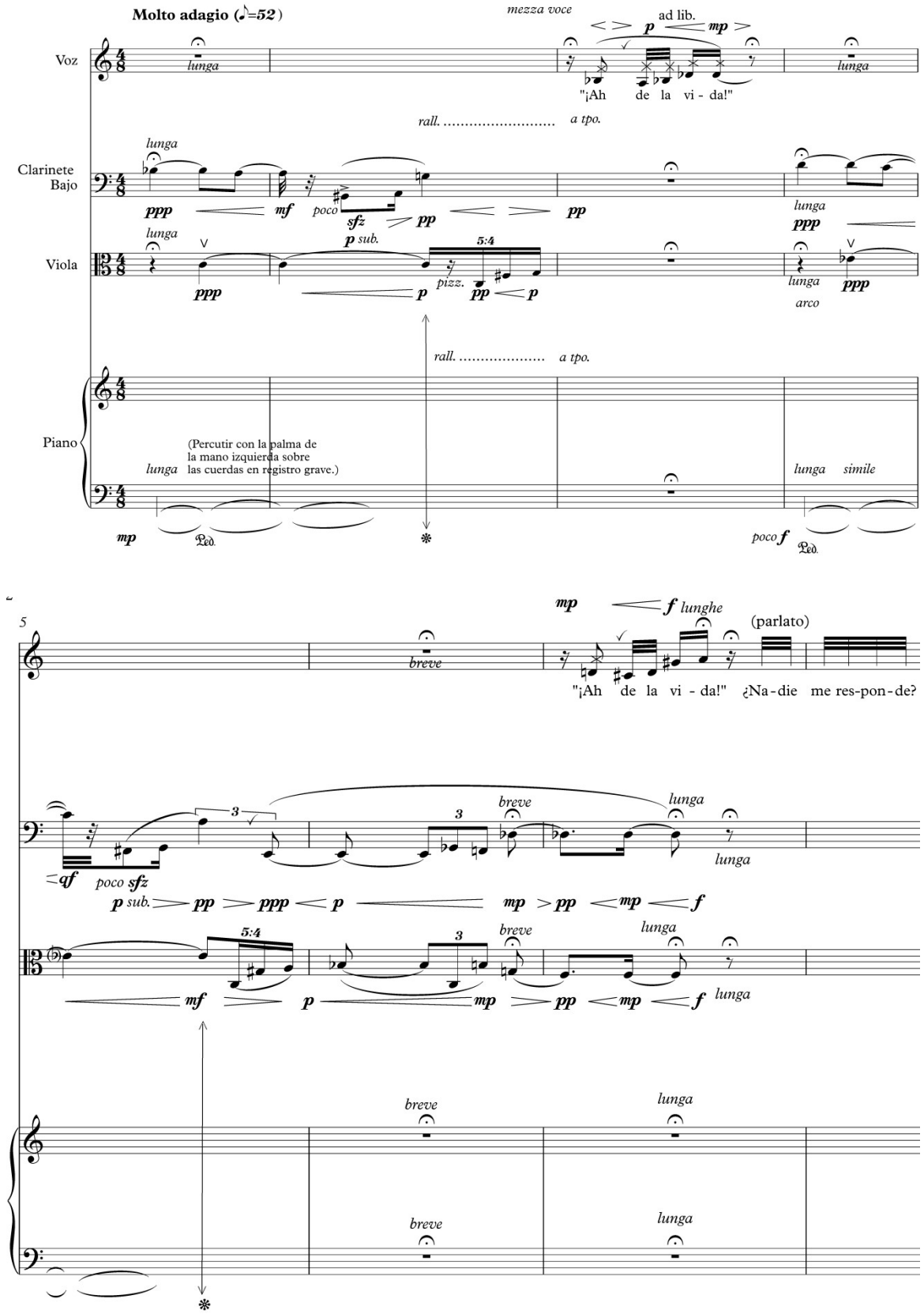
> „[…] los principales elementos del poema [son]: la alternanacia entre lo lóbrego y sombrío, por un lado, y lo ligero y casi intrascendente […]."[66]

Den Charakter der tragenden Elemente des Gedichts, die Turina in der Gegenüberstellung von finster-schwermütigen (Flamme/Tod) und leicht-flüchtigen (Schmetterling/Leben) situiert, rein musikalisch zu fassen, ermöglicht Bedeutungsvielfalt. Diese Behandlung gibt Aufschluss darüber, warum Turina die Musik von *Túmulo de la mariposa* für die Vertonung des Sonetts verwenden konnte. Die in sich vereinten Gegensätze von Leben und Tod innerhalb der Betrachtung über die Zeit als Existenzform im Sonett korrespondieren mit der Kurzlebigkeit der jungen Kreatur, die nicht anders kann, als sich in den Tod stürzen. Vergänglichkeit, Zeitlichkeit und Tod sind Begriffe, die sowohl für das Sonett als auch für das Schmetterlingsgedicht grundlegend sind,[67] so dass Turinas Rückgriff auf das Material der *Túmulo*-Musik inhaltliche Korrelationen offenlegt.

---

[63] José Luis Turina, *Túmulo de la mariposa, Clarinete/Clarinete bajo, Violoncello y Piano*, Madrid Dezember 1991, erschienen im Selbstverlag, vertrieben durch Asesores Musicales (www.asesores-musicales.com).
Ich danke José Luis Turina für die Bereitstellung der Partitur.
[64] Siehe Quevedo/Blecua (Hg.): *Poesía original completa*, S. 231 f.
[65] Die beiden Bedeutungsebenen werden durch den Rückgriff auf mythologische Figuren, die mit Tod durch Feuer in Verbindung zu bringen sind (Phaeton und Ikarus), verstärkt.
[66] „Die grundlegenden Elemente des Gedichtes sind: Der Wechsel zwischen dem Finsteren und Schwermütigen auf der einen und dem Leicht-Flinken und beinahe Unwesentlichen auf der anderen Seite."
[67] In *Túmulo de mariposa* heißt es beispielsweise: „hermosa, sí, pero tremprana y breve" („schön, ja, aber früh und kurz[-lebig]") oder „mucho al amor y poco al tiempo debe" („sehr der Liebe, aber wenig der Zeit verpflichtet") (Quevedo/Blecua (Hg.): *Poesía original completa*, S. 232).

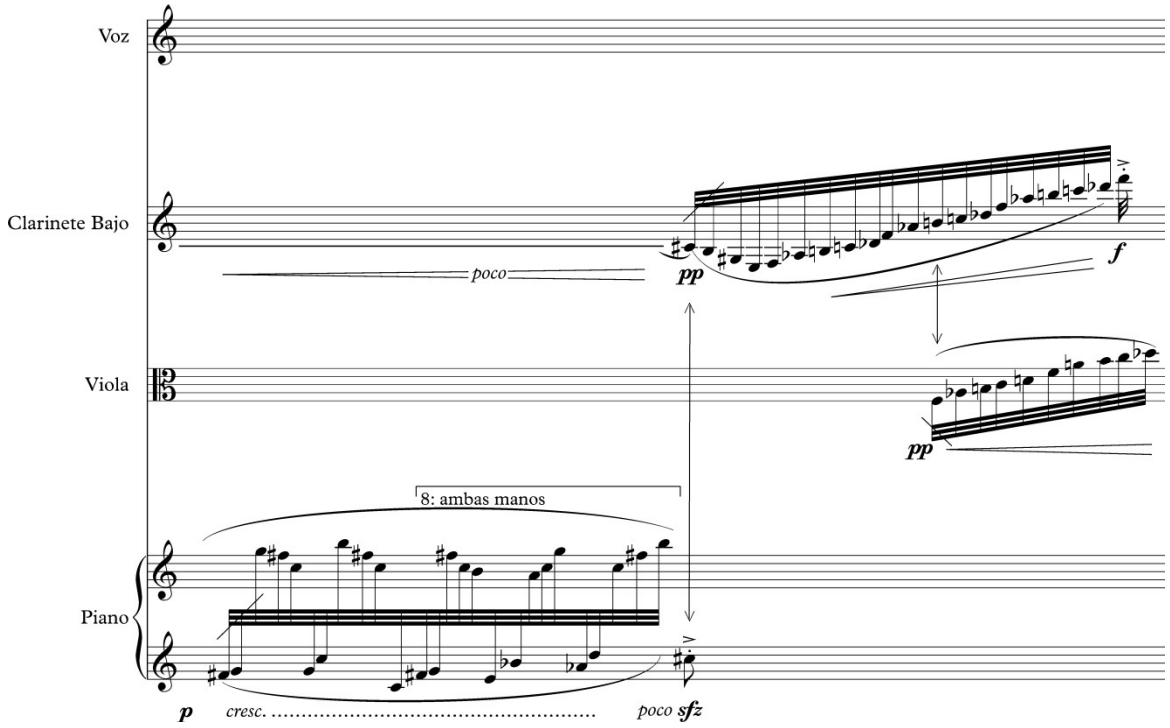
Wie gut sich die Musik von *Túmulo* für die Vertonung des Sonetts eignet, zeigt sich meines Erachtens bereits in den ersten Takten, die insgesamt etwas tiefer in der Tonhöhe angesetzt sind als in der ursprünglichen Komposition. Molto adagio beginnt die Bassklarinette im piano pianissimo mit einem langedehnten Sekundschritt und anschließendem Sprung abwärts und aufwärts, während die Viola um eine Viertel versetzt eine ähnliche Bewegungsform vollzieht. Untermalt wird dieses leise Ineinandergreifen von einem dunklen, dumpfen Klang des Klaviers, erzeugt durch das leichte Schlagen der linken Handfläche auf die Saiten des unteren Registers (mit Pedal). So erzeugen diese ersten beiden Takte eine dunkel gefärbte, gedämpfte Stimmung („lóbrego y sombrío"), die eine der Struktur des Verses entsprechende miniatur-dramatische Darstellung in Gang setzt:
Während im dritten Takt die Instrumente schweigen, Turina also den Fortgang der *Túmulo*-Musik abbricht, setzt die Singstimme mit dem Ausruf „Ah de la vida" ein, die den lamentierenden Sekundgang b – a der Bassklarinette aufgreift und mezza voce in Form des Sprechgesangs leise deklamiert. Turina rhythmisiert das „Ah de la vida" im Sprachrhythmus des Ausrufs, indem der Interjektion „Ah" ein längerer Notenwert zuerkannt ist und zudem durch eine kleine Zäsur von „de la vida" getrennt wird. Die Rhythmisierung (zudem mit ad libitum überschrieben) und die Verwendung von Sprechgesang ermöglichen eine stark am Sprachklang orientierte musikalische Gestaltung, die unter Verzicht von Instrumentenbegleitung den Charakter eines (verzweifelten) Ausrufes verstärkt. In den folgenden Takten schweigt die Singstimme, als warte sie auf eine Antwort, während im Instrumentalpart der Anfang wiederholt und weitergeführt wird, und zwar in der dem *Túmulo*-Beginn entsprechenden Tonhöhe. Nach den drei Schweige-Takten setzt die Singstimme erneut mit ihrem Ausruf ein, nun eine Terz höher, mit größerem Intervallsprung und von mezzopiano nach forte führend. Turina platziert die intensivierte Wiederholung des Ausrufes nun so, dass die Weiterführung des Verses, nämlich die Frage „nadie me responde?", in eine Pause des *Túmulo*-Instrumentalparts fällt. Diese nutzt er, um die Frage ‚rein' gesprochen zu präsentieren (siehe Notenbsp. 7).



Notenbeispiel 7: J. L. Turina, *Tres Sonetos III*, T. 1 – 7.

An der Beschreibung der musikalischen Gestaltung wird deutlich, dass Turina die szenisch-dramatische Idee des ersten Verses aufgreift und sie weiterführt: Die

Auslassungspunkte zwischen Ausruf und Frage, die ein Warten versinnbildlichen, werden in der Musik auf zwei Ebenen auskomponiert: Erstens als Pause in der Singstimme und zweitens als Wiederholung des Beginns im Instrumentalpart, als wäre sie die erwartete Antwort: Der Monolog im Sonett wird in einen Dialog zwischen Singstimme und Instrumentenalpart verwandelt und unterstreicht die implizite Voraussetzung des Sonetts, dass der Ausrufende und Suchende die Antwort bereits kennt. Denn die Instrumental-‚Antwort' ist bereits *vor* dem Eintritt der Singstimme präsent. Dass der Ausruf schließlich lauter und in höherer Tonlage wiederholt wird, intensiviert die Idee der Verzweiflung.
Die antithetische Anlage des ersten Verses unterstreicht Turina im Wiederholungsteil mit der Gegenüberstellung von Singen („Ah de la vida") und Sprechen („Nadie me responde?"), geht aber noch darüber hinaus, indem er die Versteile trennt, demnach auch die Versstruktur bricht, und allein den Ausruf an den Beginn der Komposition stellt. Zugleich aber vereinigt er in ihm mit der Verwendung des Sprechgesangs das in der Wiederholung gegenübergestellte Singen und Sprechen, so dass die Antithese einer Dialektik weicht, die eine innere Verbindung zum Ausdruck bringt, ähnlich dem Grundgedanken des Sonetts „das Leben *ist* Tod".
Die raffinierte Verteilung des Textes auf die *Túmulus*-Musik setzt sich auch im weiteren Verlauf fort, die mancherorts auch eine Auslassung mehrerer Takte der Komposition bzw. einen Sprung zum nächsten Abschnitt erfordern, um der Struktur der Verse bzw. auch des Inhalts gerecht zu werden. Vor dem vierten Vers beispielsweise, nachdem die Verse zwei und drei jeweils einheitlich behandelt nacheinander folgen (was zudem den Bruch im ersten Vers verstärkt), werden vier Takte übersprungen, so dass die „locuras" („Verrücktheiten") parallel zum nervösen Klopfen auf den Violenkorpus erscheinen und das abschließende Wort des ersten Quartetts „esconde" („verstecken") piano pianissimo in ein Klarinettenspiel mündet, in dem sich der Ton „versteckt": es wird bloße Luft geblasen. In diesen Instrumentaltakten wird auf der Textebene erneut auf den Anfang zurückgegriffen: In der Singstimme erklingt „Ah de la vida" als notengetreues Zitat des *Soneto*-Beginns, dem hier nun direkt die gesprochene Frage gegenübergestellt wird. Mit diesem Rückgriff stellt Turina einerseits eine Geschlossenheit des ersten Quartetts her, wenngleich durch die Wiederholung des Versteils die Sonettform gebrochen wird, andererseits unterstreicht er die Bedeutung des Eingangsverses als Anstoß der Reflexion. Der musikalische Charakter ist insgesamt am dunklen Klang orientiert und bringt das Finster-Schwermütige im Blick auf beide Texte zum Ausdruck.
Ein Charakterwechsel vollzieht sich im zweiten Quartett. Turina beginnt mit dem wenige Takte später einsetzenden Presto-Teil aus *Túmulo*, der rasante Bewegungsabläufe in Gang setzt und das Schlüsselwort der ersten beiden Verse unterstreicht, die eine syntaktische und damit eine Sinneinheit ergeben (siehe Textbetrachtung): Das Wort „huir" („fliehen") ist dabei als Ausdruck der (Kurz)Zeitlichkeit zu begreifen, und zwar in Bezug auf das Nichtwissen um Ursache und Ziel der eigenen Existenz, repräsentiert durch die Begriffe „salud" („Gesundheit") und „edad" („Alter"). Die raschen Sechzehntelbewegungen und die markante Aufstiegsbewegung in der Klarinette (ein Wechsel von Bassklarinette zu Klarinette fand am Ende des vorigen Abschnitts statt) begleiten die beiden Verse, die auf „huido" („geflohen") enden.
Unter Auslassung einiger Takte schließen sich direkt an dieses Versende Zweiundreißigstel-Klavier-Figurationen an, die ein von alternierenden, aber auch ineinandergreifenden Läufen bestimmtes Instrumentalzwischenspiel einleiten, das eine große Zäsur in der Mitte des zweiten Quartetts erzeugt. Turina gibt als Spielanweisung vor, dass die Läufe (in allen drei Instrumenten) so schnell als möglich zu spielen sind, was durch den Verzicht auf Taktstriche unterstützt wird (siehe Notenbsp. 8).



Notenbeispiel 8: J. L. Turina, *Tres Sonetos III*, im Anschluss an T. 29.

Dieses rasante Ineinandergreifen steht in Bezug auf *Túmulo* für das Leicht-Flüchtige, das „ligero y casi intrascendente“, wie es Turina bezeichnet, das zugleich auch an den rasanten Flügelschlag und die Flinkheit des Schmetterlings erinnert; im Blick auf das Sonett steht es, in Äquivalenz zum kurzen Leben des kleinen Insekts, für das Ephemere, die fliehende Zeit, die wie ein Schmetterling kaum bzw. nicht zu fassen ist. Dass Turina diese Passage mit dem Wort „huido“ beginnen lässt, macht diese Interpretation meines Erachtens um ein weiteres sinnfällig. Der aufführungspraktische Aspekt scheint mir in diesem Zusammenhang ebenso zentral: Turina erklärt, dass die Geschwindigkeit dieser lebhaft-leichten Passagen von den Möglichkeiten bzw. Grenzen jedes einzelnen Ausführenden bestimmt sein muss.[68] Abhängig von der individuellen und Instrumentenabhängigen Fähigkeit der Schnelligkeit und Agilität ist eine Übereinkunft verschiedener Zeitgestaltungen anzustreben, um dem durchgehenden Bewegungsimpuls gerecht zu werden. Turinas Verzicht auf die Vorgabe der Zeitstruktur mit exakter Festlegung von Notenwert und Takt kann mit mehreren Bedeutungsebenen der beiden Gedichte in Zusammenhang gebracht werden: Zum einen mit dem freien Flattern des Schmetterlings, zum zweiten mit Quevedos Reflexion über die Zeit, repräsentiert als eine rein musikalische Reflexion über ‚gestaltete‘ Zeit, und zum dritten im Sinne eines tertium comparationis mit der Idee, dass Zeit und Vergänglichkeit schrankenlos sind.
Nach einer Temporeduktion und der Rückführung in das Taktsystem führt das Zwischenspiel in die beiden letzten Verse des Quartetts, wobei Turina auch hier die Struktur durchbricht, indem er die einzelnen Teile des ersten Verses wiederholen lässt und damit auf ihre zentrale Bedeutung verweist („falta la vida“, „asiste lo vivido“).

[68] Vgl. Turina, Túmulo de la mariposa (http://www.joseluisturina.com/mariposa.html).

Für die musikalische Terzettgestaltung verwendet Turina eine Passage aus *Túmulo*, die im Sinne eines A'-Teils auf bereits verwendetes Material zurückgreift, so dass ein enger Bezug zwischen Quartetten und Terzetten hergestellt wird. Bemerkenswert dabei ist, dass Turina für den Beginn des zentralen dritten Verses im ersten Terzett („Soy un fue y un será y un es cansado"), der inhaltlich synthetisiert und komprimiert, in Analogie zum weiteren Verlauf in *Túmulo* auf den Anfang der Komposition zurückgreift.[69] Durch diese Verbindung wird dem Beginn nachträglich eine weitere Bedeutungsebene zuerkannt, so dass der Vers, den Turina selbst als zentral erachtet, als Antwort auf den Ausruf und die verzweifelte Frage gedeutet werden kann: nämlich die Erkenntnis, dass das „Ich" vergänglich ist.
An diese Erkenntnis, die das Ende des ersten Terzetts markiert, schließt sich die Wiederholung des kontrastierenden, leicht dahinfliegenden Instrumentalzwischenspiels an (mit leichten Abwandlungen). Die implizierten Bedeutungsebenen werden auch in diesem Verszusammenhang sinnfällig, wobei gerade der Zeit-Aspekt durch den letzten Terzett-Vers betont wird, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer subjektiven Einheit binden.

Die musikalische Gestaltung des zweiten Terzetts entspricht dem in *Túmulo* leicht modifiziert wiederholten Presto-Teil, der im ersten Durchlauf den beiden „huir"-Versen des zweiten Quartetts zuerkannt ist. Über diese musikalische Parallelisierung wird das zweite Terzett (ebenfalls eine syntaktische Einheit bildend) in direkten Bezug zu den „huir"-Versen gesetzt. Ähnlich wie bei der musikalischen Behandlung des Eingangsverses wird auch hier eine Frage-Antwort-Konstellation erzeugt: Auf die Quartett-Aussage, dass man nicht wisse, wie und wohin das Leben geflohen sei, folgt im zweiten Terzett die Erkenntnis, dass das Leben im Tod besteht: „En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto". Dabei lässt Turina das letzte Wort „difunto" in madrigalistischer Manier auf dem tiefsten Ton der Singstimme enden.
Turina schließt die Komposition, indem er den Bogen zum Anfang schlägt: Das Presto kulminiert im laut gesungenen und von Sprüngen durchsetzten Ausruf „Ah de la vida" und führt zum Adagio des Beginns, das in tieferer Lage und in der intervallischen Struktur leicht verändert auf die ersten drei Takte Bezug nimmt, so dass am Ende der Ausruf piano und mezza voce wiederholt wird und die damit verbundene Frage „nadie me responde" von einer Pause getrennt geflüstert am Ende im Raum stehen bleibt.
Mit dem erneuten Rückgriff auf die dramatische Situation des Beginns bricht Turina die Sonettstruktur. Er schafft damit zwar formale Geschlossenheit, aber die Rückkehr zur imaginären Bühne des Anfangs ist eng mit dem Gedanken der ‚ewigen' Wiederholbarkeit verbunden: Das Ende ist der Anfang, und der Anfang ist das Ende („pañales y mortaja"). Denn trotz allen menschlichen Aufbegehrens schreitet die Zeit weiter.

Zusammenfassung
Vergleichbar mit der Lope-de-Vega-Vertonung konzentriert sich Turina in der musikalischen Gestaltung auf den Inhalt des Sonetts und reflektiert den Text mit verschiedenen Mitteln. Zentral ist dabei die Verwendung von präexistentem musikalischen Material, das über seine Aberenge Verbindung mit einem zweiten Quevedo-Gedicht die Möglichkeit einer dialogischen Interpretation bereitstellt, so dass zwischen den beiden Texte in ihrer Gegenüberstellung bzw. in ihrer musikalischen Zusammenführung Sinnzusammenhänge wahrzunehmen sind, die unterschiedliche

[69] In der Faktur orientiert Turina sich aber an den beiden Eingangstakten der Sonettvertonung, die dem Ausruf „Ah de la vida" vorangestellt sind.

Bedeutungen ausleuchten: Die Musik bildet in ihrer primär unbegrifflichen, aber keineswegs bedeutungslosen Substanz eine Grundlage für Polysemantik: In diesem Fall kann die Musik gleichermaßen die Eigenschaften des Schmetterlings, sein rascher Flügelschlag und seine Flinkheit, wie auch die „brevedad de lo que se vive“, die Kürze der Lebenszeit bzw. das Fliehen („huir“) der Zeit, darstellen. Sie vereint beide Ideen und ist daher mehrdeutig.

Über den grundlegenden musikalischen Intertext hinaus ist die Textverteilung ein weiteres zentrales Mittel. Turina setzt Text und *Túmulo*-Musik so in Bezug zueinander, dass die musikalische Struktur dem Inhalt gerecht wird. Dadurch kann sogar Textausdeutung möglich werden, obgleich der Komposition ein anderer Ursprung zukommt. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht auch die leicht variierten Wiederholungsabschnitte bzw. A’-Teile in *Túmulo*, auf die Turina auch in der Sonettvertonung zurückgreift. Über das Prinzip der Wiederholung kann er Bezüge zwischen einzelnen Versen herstellen, wie das in konsequenter Form im Lope-Sonett vollzogen wurde und schafft dadurch eine Interpretation des Textes, die u. a. zeigt, dass die im Sonett teilweise als Aussagen formulierten Fragen ihre Antworten im Text selbst finden (vgl. zweites Quartett und zweites Terzett).

Der inhaltlichen Auseinandersetzung ist auch das stellenweise Aufbrechen der Sonettform geschuldet – vor allem im Blick auf das erste Instrumentalzwischenspiel und die freie Behandlung des Eingangsverses, dessen dramatische Ausdruckskraft sich Turina musikalisch zunutze macht.

***Tres Sonetos* : Stilpluralismus als Traditionsspiegel, Textinterpretationen, Strukturadaptionen**

Wie aus den Musikbetrachtungen deutlich wird, war es Turinas Anliegen, das seiner Ansicht nach Spezifische der einzelnen Sonette herauszuarbeiten.[70] Die kompositorische Behandlung, die bewusst nicht den Anspruch einer zyklischen Idee verfolgt, differiert daher und reicht von einer traditionellen tonal-harmonischen Behandlung (mit strukturabhängigen Brechungen) über atonale Verfahren bis zur innovativen Klangproduktion durch die Erweiterung spieltechnischer Möglichkeiten. Turina kombiniert diese Mittel – im Sinne der Auseinandersetzung mit Tradition(en) –, um den von ihm gesuchten „Ausdruck" („expresión") zu erhalten, der eng an die Inhalte und/oder Strukturmerkmale der Sonette gebunden ist. Das heißt, seine im Allgemeinen angestrebte Dialektik von „expresión" und „estructura" findet durch die kompositionsinhärente Textebene und dem damit verbundenen Anspruch der musikalischen Sonett-Interpretation und Formadaption unterschiedliche konkrete Ausprägungen bzw. Gewichtungen: Im Lope-Sonett ist die Struktur des polyglotten Zitatenaufbaus Impulsgeber und zugleich Grundlage für den musikalischen Ausdruck im Blick auf die Inhaltsinterpretation. Ähnliches geschieht im Góngora-Sonett, doch die inhaltliche Interpretation weicht einer an klanglichen Phänomenen orientierte Formreflexion (versos de pie quebrado) und einer Strukturadaption, die in diesem Fall auf der Grundlage von rein musikalischen Sonett-Intertexten beruht, so dass der Ausdruck eng an den strukturellen Aufbau gebunden ist (zumal der Aspekt des Zufälligen hier eine Rolle spielt). Im Quevedo-Sonett verhält es sich gewissermaßen umgekehrt: Die Ausdruckshaftigkeit der *Túmulo*-Musik ist Ausgangspunkt für die strukturelle Inhaltsinterpretation ohne konkrete Formreflexion (daher verwundert es kaum, dass Turina hier den Vers- und Sonettaufbau durchbricht).

Trotz der unterschiedlichen kompositorischen Behandlung, die einer gewissen Text-Individualität Rechnung trägt, stehen die drei Gedichte aber nicht isoliert nebeneinander. Ihre grundlegende Gemeinsamkeit ist zunächst die Gattung: das Sonett (abgesehen von innertextlichen Bezügen zwischen Soneto I und II, sowie I und III). Bemerkenswert ist dabei die Anordnung der einzelnen Sonette: Góngora wird umrahmt von Lope und Quevedo. Während bei Lope und Quevedo der Inhalt musikalisch reflektiert wird, ist Góngora Gegenstand formaler Klangkonstruktionen, die u. a. ein allgemeines Merkmal der gongorinischen Satzkomplexität zum Ausdruck bringt. Diese kompositorische Entscheidung ist zusammen mit der Sonettanordnung deshalb bemerkenswert, weil Góngora sowie von Lope als auch (und vor allem) von Quevedo u. a. für seine als ‚hermetisch' empfundene Sprachkomplexität scharf kritisiert wurde.[71] Die formale Dichte, ganz abgesehen von der damit aufs engste verbundenen inhaltlich-konzeptistischen, ist ein wesentliches Merkmal gongorinischer Dichtung, die Turina hier in raffinierter Weise aufgreift. Dabei veranschaulicht er die Komplexität neben dem

[70] „Cada uno de los *Tres sonetos* tiene un tratamiento muy diferente, de acuerdo con su ›naturaleza‹" (Turina, E-Mail vom 6. Mai 2013).

[71] Vgl. Ehrlicher: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, S. 178 f. Siehe hierzu auch Gerhard Poppenberg: *Der Streit um die* nueva poesía *im Gefolge von Góngoras* Soledades, in: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen* auto sacramental *von den Anfängen bis zu Calderón*, München 2003, S. 307–316. Die Kritik der Sprachkomplexität ist in folgendem Zusammenhang zu sehen: „Quevedo witterte vielmehr, dass Góngoras Konzeption des Poetischen […] in einem ganz elementaren Sinn blasphemisch ist; der Schaden, den sie bringt, liegt darin, dass Góngora für seine durchaus säkulare Dichtung die religiöse Struktur des Geheimnisses geltend macht, die allein dem göttlichen Wort zukommt." (ebd., S. 309). In Bezug auf die *Soledades* spricht Lope de Vega daher auch von babelscher Sprachverwirrung (vgl. ebd, S. 310).

instrumentalen Hyperbaton auch durch die musikalische Überlagerung der Sonette,[72] so dass ein dichtes polyphones Gewebe entsteht.
Ein zweites gemeinsames Text-Merkmal der Sonette sieht Turina in ihrer für die Gegenwart relevanten „Modernität“[73], die er im Wesentlichen an Lopes Polyglossie-Collage, an Góngoras Spiel mit Klangerwartung durch Dekonstruktion und Quevedos Grammatik-sprengender Zeitenreflexion festmacht.[74] Turina benennt damit Aspekte, die den Labels „postmodern“ oder „neobarock“ zugeordnet werden können: Zitat (Akkumulation), Gleichzeitigkeit des Ungleichzeiten (Koexistenz) und Dekonstruktion.[75] Dass diese von Turina als modern erachteten Textgenerierungen in der Gattung Sonett vollzogen werden, scheint dabei ein besonderes Licht auf die Gedichtform zu werfen: In ihrer geradezu ‚überzeitlichen‘ Ausdrucksgültigkeit, die ihr eine gewisse Form der Klassizität (in unterschiedlichen nationalen Ausprägungen) zuspricht, galt das Sonett in seiner gattungsspezifischen Kontrastierung von Invariabiliät in der Struktur und Flexibilität inhaltlicher Gestaltung als Ausdruck von Modernität:

> „So sehr das Sonett in seiner Geschichte zur Reflexion traditioneller Werte gedient hat, so sehr war es zugleich immer wieder ein spezifischer Ausdruck von Modernität.“[76]

Turina bewegt sich demnach in Spannungsfeldern von Vergangenheitsvergegenwärtigung (als Erinnerungskultur – 500-Jahrfeier) und Aktualitätsbezug in Zusammenhang mit musikalischer Text- und Forminterpretation, die zugleich Aspekte seiner Kompositionsästhetik verdeutlichen im Blick auf die gleichzeitige Verwendung unterschiedlicher Stile[77] (die auf der Textebene beispielsweise mit Lopes Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Sprachen und Autoren sowie mit der musikalischen Überlagerung unterschiedlicher Sonetttexte bei Góngora korrespondiert).
Bemerkenswert ist, dass Turina die distinktiven, als modern empfundenen Aspekte der Sonette (semantische Variabilität im Inhalt) als Grundlage für die Musikkonzeption nimmt. So könnte von einem musikalischen Aktualisierungsprozess gesprochen werden, die dem Begriff des Erinnerns als Vergegenwärtigung des Vergangenen Rechnung trägt, und zwar von Sonetten, die selbst auf literarische Diskurse und Sonett-Tradition verweisen.

---

[72] In *Musica ex lingua* wird das Verfahren an Singstimmen des Chores ausgeführt, so dass unterschiedliche Verse zugleich erklingen. Turina spiegelt damit u. a. die augenscheinliche „Unverständlichkeit“ des originalen Textes (*Soledades*) (vgl. Turina: *Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música*, http://www.joseluisturina.com/escrito8.html). Diese Konnotation ist in *Tres Sonetos* mitzudenken.
[73] Turina spricht von einer „ asombrosa modernidad“ („erstaunliche Modernität“) (vgl. Turina: *Tres Sonetos. Comentario*, http://www.joseluisturina.com/tres_sonetos.html).
[74] Vgl. ebd.
[75] Vgl. Turina: *Algunas consideraciones técnicas y estéticas […]* (http://www.joseluisturina.com/escrito8.html).
Zum Begriff „Neobarock“ siehe Omar Calabrese, L’età neobarocca, Rom [2]1989.
[76] Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009 (= Frühe Neuzeit, 138), S. 1.
[77] Vgl. Turina: *Algunas consideraciones técnicas y estéticas […]* (http://www.joseluisturina.com/escrito8.html).