

# DIE MUSIK DER GEGENWART, DIE IN DEN SPIEGEL DER VERGANGENHEIT BLICKT

Eine Künstlerbiografie der Komponistin Lucia Ronchetti  
TEXT VON Stefano Nardelli

## I.

Am 3. Februar 1963 als zweites Kind einer großen, unterprivilegierten Familie in Rom geboren, wurde Lucia Ronchetti im Alter von drei Jahren von einem älteren Paar aus der Nachbarschaft adoptiert. Durch sie wurde sie auch in die Welt der Klänge eingeführt: Mario Bevilacqua, ein erfolgloser Opernkomponist und Geiger, der seinen Lebensunterhalt als Uhrmacher verdiente, und seine Frau, eine Schweizer Musikerin. Dank ihnen kam Lucia nicht nur erstmals in Kontakt mit Musikinstrumenten, sondern teilte auch bald ihren Glauben an die Kraft der Musik. Die Umgebung, in der sie ihre erste musikalische Ausbildung erhielt – die kleine dunkle Wohnung der Bevilacquas, voller kaputter Uhrwerke, Musikinstrumente und Spieluhren –, portraitierte sie 1988 in »La stanza degli orologi in frantumi« (Das Zimmer der zerbrochenen Uhren) für Instrumentalensemble. Diese bleibenden Eindrücke fließen bis heute in verschiedene Kompositionen ein. »Les Aventures de Pinocchio« (2015), ihr erstes Auftragswerk für das Ensemble Intercontemporain für ein junges Publikum, reflektiert lebhaft eine kindliche Faszination und übersetzt die theatralische und imaginative Kraft der Instrumente und ihre Klänge in eine »comédie instrumentale«, in der fünf Musiker und ein Schauspieler die vielen von Carlo Collodi erfundenen Charaktere verkörpern. Die Instrumente sind die einzigen Requisiten dieser idealen Bühne, auf der die Abenteuer der hölzernen Puppe stattfinden. Das Interesse am Komponieren wurde durch Bruno Madernas Orchesterwerk »Aura«, das sie zufällig im Radio hörte, erweckt, eine Partitur die sie genauestens studierte und die ihr nach eigener Aussage als »imaginäre Kompositionslehrerin« diente. Ihr akademisches Kompositionsstudium absolvierte sie zunächst an der Accademia di Santa Cecilia in Rom und später in Paris. Dort besuchte sie Seminare bei dem Komponisten Gérard Grisey, der gemeinsam

mit Tristan Murail die Spektralmusik begründete, nahm 1997 an den jährlichen Kursen am IRCAM teil und erlangte 1999 einen Dokortitel in Musikwissenschaft an der École Pratique des Hautes Études der Universität Sorbonne bei François Lesure, einem herausragenden Spezialisten für die Musik Debussys. »Damals wusste ich nicht genau, warum ich so viel Zeit und Mühe aufwandte, um Wagners Einfluss auf die französische Orchestermusik des späten 19. Jahrhunderts

und den Ursprung von Debussys Musikästhetik zu analysieren«, sagt Ronchetti. Zumindest bis sie von Joséphine Markovits, der künstlerischen Leiterin des Festival d'Automne in Paris, mit »Le Palais du Silence« beauftragt wurde, einer persönlichen Interpretation der Musik Debussys, die 2013 vom Ensemble Intercontemporain unter der Leitung von Matthias Pintscher aufgeführt wurde.

Trotz vielfältiger Arbeitserfahrungen mit einigen der prominentesten Komponisten des vergangenen Jahrhunderts wie Hans Werner Henze, Sylvano Bussotti und den

bereits genannten Grisey und Murail wurde sie wegen ihres Interesses am Renaissance-Madrigal und an der Barockmusik sowie der intelligenten literarischen Auswahl für ihre Werke oft mit Salvatore Sciarrino in Verbindung gebracht. Beide Komponisten verbindet darüber hinaus das Interesse an der menschlichen Stimme, mehr ein Erbe der Tradition ihres Heimatlandes als stilistische Gemeinsamkeit. »In meinen Opernprojekten erkunde ich unterschiedliche Möglichkeiten des Umgangs mit der Stimme. Insbesondere interessiere ich mich dafür, die Kontinuität/Diskontinuität zwischen Sprech- und Singstimme zu untersuchen und versuche, den

Klang eines Textes auf die Stimme zu übertragen, um so eine Melodie zu schaffen, welche die Klänge, die im gesprochenen Wort enthalten sind, aufnimmt und umschreibt (in anderen Worten: um ein »image acoustique«, ein akustisches Bild zu schaffen). Diese Melodie sollte auch »cantabile« sein, wahrnehm- und mitteilbar durch den monumentalen Bühnenraum traditioneller Opernhäuser«, sagt sie.

Auch wenn Lucia Ronchettis Musik schwer einzuordnen ist, die starke Verbindung mit einer theatralen Idee ist ein Aspekt, der in ihren Werken klar zutage tritt, es gelingt ihr, »Theater nur durch Klänge« zu machen. Tatsächlich sind in ihrem Gesamtwerk Kompositionen in der Minderheit, die explizit als Musiktheater bezeichnet sind, wenngleich sie auch einen wichtigen Teil ihres Schaffens ausmachen. Dennoch besitzen nahezu alle ihre Kompositionen, selbst wenn sie

nicht für die Bühne konzipiert sind, eine starke und innere theatrale Natur, als stellte das Theater eine wesentliche Notwendigkeit für die Komponistin dar. Man könnte zu der Feststellung gelangen, dass ihre musikalische Arbeit erst durch eine szenische Geste zur vollen Entfaltung gelangt, selbst wenn dies manchmal nur auf konzeptioneller Ebene erkennbar wird.

## II.

Lucia Ronchettis Werke für das Musiktheater können nach unterschiedlichen formalen Kategorien geordnet werden, abhängig von der Größe und Art des Bühnenraums und den Beteiligten. Abgesehen von reiner Instrumentalmusik (Orchester- und Kammermusik) umfasst ein kürzlich

erstellter Werkkatalog die Gattungen Musiktheater, Choroper, »Drammaturgia«, »Action concert piece«, Soundtrack und Hörspiel. Dennoch ist jedes Werk ein »Pièce unique« (Einzelstück)

mit einem unterschiedlichen Ursprung, spezifischem Charakter und nur schwer in festgeschriebene Genres einzuordnen. Lucia Ronchetti bezeichnet ihre musikalische Konzeption als »eine grenzübergreifende Einheit, abstrakt, unübersetzbar, doch mitteilbar und verständlich in unterschiedlichen kulturellen Kontexten«. Jene Gattungsbezeichnungen sollten vielmehr als Hilfsmittel verstanden werden, um dramaturgische Strategien aufzudecken, um die Ausgestaltung

einer Figur oder einer Form herauszustellen oder um den Hörprozess in eine bestimmte Richtung zu lenken. In anderen Fällen wird die Form der Aufführung durch den Ort definiert, an dem ein Projekt stattfindet. Wie im Falle der »Action concert pieces« oder für »Narrenschiffe«,

eine Komposition, die 2010 für die Münchner Opernfestspiele entstand. Das Stück wurde auf den Münchner Straßen aufgeführt und zog Parallelen zwischen dem realen Leben und dem satirischen, visionären Buch von Sebastian Brant (1494). Gleiches gilt auch für »Prosopopeia«, das 2010 für das Heinrich-Schütz-Festival in Kassel komponiert und in der Martinskirche aufgeführt wurde, in welcher 1636 die Beerdigung des Grafen Heinrich Posthumus von Reuss stattfand, für die Heinrich Schütz seine Musikalischen Exequien schrieb. Auch »3e32 Naufragio di terra« (3.32 Uhr. Landbruch), 2013 in der Basilica di Santa Maria di Collemaggio in

L'Aquila aufgeführt, ist eine Art Requiem für Laienchöre, deren Mitglieder Zeugen eines verheerenden Erdbebens vier Jahre zuvor waren. Dieses Werk ist auch ein Beispiel für Ronchettis Versuch, die Grenze zwischen Beteiligten und Publikum zu durchbrechen (oder sie zumindest unwahrnehmbar zu machen). In »Albertine« (2007), inspiriert von der in Marcel Prousts Romanen »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« auftauchenden Figur, verkörpert die weibliche Stimme hier sowohl die namensgebende Figur (wie sie in Prousts Textfragmenten beschrieben wird) als auch den See, an dem sie ihre heimliche Geliebte trifft, »la petite blanchisseuse« (die kleine Wäscherin), während die männliche Stimme im Publikum kurze Textauschnitte aus Prousts Roman flüstert, um einen unterbewussten Raum zu erzeugen, der die fragmentierte Stimme von Prousts Erzähler repräsentiert. Die Trennung zwischen dem Raum der Sängerin und des Publikums wird dramaturgisch benutzt, um für den Erzähler die schmerzliche Unfähigkeit deutlich zu machen, mit der Frau in Kontakt zu treten. In anderen Fällen wird die konventionelle Unterscheidung in Darsteller und Musiker aufgehoben, wie in »Sei personaggi in cerca di autore« (Sechs Personen suchen einen Autor) (2013). Luigi Pirandellos berühmtestes Stück, das die klassischen Grenzen zwischen der abgeschlossenen Figur und dem dynamischen Prozess ihrer Entstehung hinterfragt, wird von Ronchetti in einen komplexen Plot übersetzt, der Schauspieler, Publikum und Orchester involviert, um vielschichtige Ebenen herauszuarbeiten, welche die Repräsentation und den Akt des Kreierens mit einbeziehen. Einen Raum durch Klänge zu definieren ist ein Mittel, das Lucia Ronchetti häufig anwendet, besonders in ihrer »Drammaturgia«, eine Art konzertantes Musiktheater für zumeist klein besetzte Ensembles, um experimentelle Formen zwischen Musiktheater und Instrumentalmusik mit bestimmten dramaturgischen Anhaltspunkten zu entwickeln. »Hombre de mucha gravedad« (2002), eine Drammaturgia für Vokal- und Streichquartett, ist eine musikalische Studie zu »Las meninas« des spanischen Barockmalers Diego Velázquez, in der jede Präsenz innerhalb des Gemäldes einer musikalischen Präsenz (eine Stimme und ein Instrument) zugeordnet ist und dabei spiegelt die räumliche Verteilung der Interpreten die geometrische Struktur wider, die der Maler um die Infanta Margarita erfand. In »Hamlet's Mill« (2007) für Sopran, Bass, Viola und Violoncello wird der nordische Mythos des Maelström mit extrem sparsamen musikalischen Mitteln heraufbeschworen, in der Parallele zwischen einer Wasserlandschaft, die den Instrumenten zugeordnet ist, und der Basstimme des Erzählers/Hamlet, die sich schrittweise von einem ruhigen meditativen Zustand zum dramatischen Epilog des Textes von Eugene O'neill steigert. Noch sparsamer sind die Mittel, die Ronchetti in Sinne liegt es nahe, dass sie musikalische »Readymade« –Objekte in ihre Kompositionen integriert, wie es bei zeitgenössischen bildenden Künstlern übliche Praxis ist. Beispielsweise wird die ruhelose hölzerne Marionette aus Carlo Collodis Kinderbuch in »Pinocchio, una storia parallela« (2005) durch Fragmente aus dem 4. Streichquartett Bela Bartóks in einer freien Ausführung für vier Männerstimmen musikalisch charakterisiert. In »Neumond« (2011), einer Kammeroper für junges Publikum, die im Auftrag des Nationaltheaters Mannheim für den Mannheimer Mozartsommer entstand, werden die Bezüge zur Zauberflöte in Kristo Šagors Text, dessen Protagonistin eine Pamina unserer Zeit darstellt, durch teils sehr klare und teils indirekte Referenzen zu Mozarts Musik in einer Art dialektischem Kontrapunkt zum Text aufgezeigt. »Forward and downward, turning neither to the left nor to the right« (2017), eine labyrinthische Komposition für Solo-Cello, hat ihre Wurzeln in »L'Arianna«, Monteverdis verlorener (und geisterhafter) Oper. In anderen Fällen erscheinen die barocke »teoria degli affetti« (Affektenlehre) und ihre szenische Umsetzung durch den Zerspiegel zeitgenössischen Empfindens. In diesem Sinne stellt »Lezioni di tenebra« (2010) das deutlichste Beispiel einer

»analytischen Adaption« eines Werkes der Vergangenheit (so Ronchettis Definition) dar, in diesem Fall von Francesco Cavallis »Giasone«. Der Originaltext von Giacinto Andrea Cicognini, ein Genie des italienischen Barocktheaters, bleibt weitestgehend unverändert, während die originale Partitur zitiert wird, jedoch das Continuo re-komponiert und neue Musik mit dem erklärten Ziel hinzugefügt ist, die dramatische Spannung und die Komplexität des Plots zu betonen. In ähnlicher Weise verweben die drei Flügel des Pietro Metastasio gewidmeten Projekts (»Contrascena«, »Sub-plot« und »Mise en abyme«), das von der Dresdner Semperoper in Auftrag gegeben wurde, die ästhetischen »Helicopters and butterfly« (2012) verwendet, ein einzelner Schlagzeuger bespielt ein Schlagzeug-Set, das auf verschiedene Weise auf das Hotel, das in Dostojewskijs Spieler beschrieben wird, anspielt, mit einem Roulette-Rad auf der obersten Ebene.

### III.

In ihrer beständigen Ablehnung einer konventionellen Dramaturgie und ihrer Suche nach neuen Formen ist Lucia Ronchettis Interesse für die Barockmusik nicht überraschend: »Interessant ist für mich die Freiheit und experimentelle Haltung, die für diese Epoche typisch ist, und der besondere Umgang mit der Stimme. Die Gattung Oper stand noch am Anfang und Opernprojekte lagen überwiegend in den Händen der Komponisten und Librettisten. Es wurden viele neue Theater und spektakuläre Bühnenmaschinerien gebaut, doch den >theatralen< Effekt suchte man in musikalischen und literarischen Werken.« Die Lehre der barocken Dramaturgie übersetzt Ronchetti nicht nur in ihrer Absicht, die zahlreichen Klischees einiger zeitgenössischer Musiktheaterwerke

zu vermeiden, die zu oft auf einer stereotypen Konzeption von musikalischer Sprache und ihrer Verbindung zum Text beruhen, sondern auch in dem stetigen Bedürfnis nach Reflexion (in allen möglichen Bedeutungen des Begriffes) der Vergangenheit. In dieser Hinsicht ist »Mise en abyme«

nicht nur der Titel eines ihrer letzten Bühnenwerke, sondern spiegelt auch das Bedürfnis der Komponistin wider, eine Verbindung zur musikalischen Erlebniswelt der Vergangenheit herzustellen. Diese Haltung verwirklicht sie, indem sie sich auf bereits existierende Kompositionen bezieht und diesem Material eine dramaturgische Funktion zuweist. In diesem Überlegungen des Theatermakers Metastasio mit einer modernen Übung in Opera seria und Opera buffa, ein Jahrhundert nach der bedeutsamen Doppel-Oper »Ariadne auf Naxos« von Richard Strauss und Hugo von Hofmannstahl.

»Rivale« stellt die jüngste Erkundung des Reiches des Barock, bzw. von dessen Schlachtfeldern und Zauberwäldern dar, die in der französischen tragédie en musique »Tancredi« von André Campra und Antoine Danchet beschrieben werden. Für Lucia Ronchetti ist das Interesse an der Vergangenheit niemals mit der Ablehnung der Modernität verbunden, sondern bildet vielmehr die Basis einer Suche nach einem Sinn in unserer Zeit. In »Esame di Mezzanotte« (2015), ihrem größtdimensionierten Musiktheaterwerk bis jetzt (die von der Zeitschrift Opernwelt als Uraufführung des Jahres 2015 ausgezeichnet wurde), sucht der Protagonist Giro Lamenti in den maroden Bücherregalen einer verfallenden Bibliothek verzweifelt nach seinem »20. Jahrhundert«. Diese »Biblioteca di Pubblica Lettura« (öffentliche Bibliothek) ist ein finsterner Ort, ein Labyrinth wie aus einer Geschichte von Jorge Luis Borges: »Hier findet man die Bücher nur, wenn man sie nicht sucht« und das, wonach man sucht, kann nicht gefunden werden. In dieser Welt durchleben Intellektuelle ihre dunkelsten Tiefen, wie dreckige Tramps versuchen sie

die durcheinander gebrachten Seiten von herunterhängenden Büchern zu fangen: eine kraftvolle Metapher für eine Welt, die langsam ihr Gedächtnis verliert, während eine stumpfe

Bürokratie die Herrschaft übernimmt. Die »Biblioteca di Pubblica Lettura« ist ein Universum des Wissens, das seinen Sinn verloren hat und deswegen verdammt ist. Auch in »Inedia prodigiosa« (2016), ihrer vierten Choroper, komponiert für 150 Stimmen, ist eine Erkundung der Vergangenheit der Auslöser für eine Betrachtung der Gegenwart. Als ein Produkt von Ronchettis »musikalischem und sozialem Theater«, wie sie es selbst bezeichnet, untersucht das Werk Anorexie als historisches, religiöses und anthropologisches Phänomen mit einem unweigerlichen Bezug zu unserer Gegenwart. Die pathologische weibliche Magersucht steht nicht im Fokus des

Werkes. Es ist eher die Stärke, ein freies und unabhängiges Denken und Verhalten zu entwickeln, oder wie die Komponistin Ronchetti selbst es ausdrückt: »Ihre Determination verwandelt sich in ein Lebensprojekt, das Selbstbewusstsein und die Fähigkeit zur Selbstkontrolle impliziert.« Dies ist es, was das Interesse der weiblichen Komponistin Ronchetti erweckt, die die Traditionen religiöser Prozessionen und die tiefe Religiosität des atheistischen Komponisten Luigi Nono betrachtet, um ein zeitloses und zusammengesetztes mittelalterliches Gemälde mit weiblichen Performern zu komponieren, die Katharina von Siena, Margareta von Ungarn, Jeanne d'Arc, Lidwina von Schiedam, Beatrijs von Nazareth und andere berühmte Heilige sowie bekannte anorexische Frauen wie Engeltje van der Vlies, Mollie Francher, Clare de Serval, die »Apostelin des Hungers« Clare de Serval und Christina Georgina Rossetti, Dante Gabrieles Schwester und Model, darstellen. Körperlose männliche Stimmen kommentieren, verurteilen und versuchen als Ärzte, Priester, Richter, die Gründe dieses Zustandes zu erklären. Lucia Ronchettis Musik spricht immer die Sprache unserer Zeit, aber blickt konstant in den Spiegel der Vergangenheit, in der unaufhörlichen Suche nach der wahrsten Natur unserer kulturellen Identität.