

Anlässlich des 80. Geburtstages von Luigi Nono in diesem Jahr fragten Positionen im Nono-Archiv in Venedig nach, ob es aus der Forschungsarbeit »vor Ort« neue Erkenntnisse, Einsichten gäbe, die man zusammen mit Kritiken von den deutschen Nono-Ehrungen, vor allem in Köln und Hannover, veröffentlichen könnte. Erika Schaller, künstlerische Leiterin des Archivs Luigi Nono, schickte uns auf Grund dieser Anfrage den folgenden, hochinteressanten Text. Die Redaktion

Seit seiner Gründung im Jahr 1993 wird das Archivio Luigi Nono in Venedig von Musikwissenschaftlern und Musikern aus aller Herren Länder besucht. Im Zentrum des Interesses steht vor allem ein Bestand: Die insgesamt mehr als 22 000 Blätter musikalischer Skizzen, die auf faszinierende Weise Einblick in die Werkstatt und Gedankenwelt des Komponisten bieten. Mittlerweile sind die Ordnungs- und Fotokopierarbeiten nahezu abgeschlossen. Bis zum Jahresende 2004 sollte der gesamte Bestand konsultierbar sein.

Eine besondere Herausforderung stellte die Katalogisierung der nach 1974 entstandenen musikalischen Skizzen dar. Im Sommer 1975, kurz nach der Uraufführung seiner zweiten szenischen Aktion *Al gran sole carico d'amore* (1974), begannen Luigi Nono und Massimo Cacciari die gemeinsame Lektüre des *Prometheus in Fesseln* von Aischylos.¹ Mehr als ein Jahrzehnt lang sollte dieser Stoff den Komponisten beschäftigen, bis zur Uraufführung der definitiven Fassung von *Prometeo* am 25. September 1985 in Mailand. Die Kompositionen, die diesen langen Weg begleiten, weisen vielfältige thematische und musikalische Bezüge untereinander und zu *Prometeo* auf. Viele Skizzen lassen sich deshalb nicht eindeutig zuordnen: Sie stellen sowohl eine Vorarbeit zu *Prometeo* dar als auch einen Entwurf für eine oder mehrere eigenständige Kompositionen, die dem *Prometeo* vorausgehen. Der Katalog der musikalischen Manuskripte enthält daher immer wieder Querverweise, die das enge Geflecht der Beziehungen andeuten. In der musikwissenschaftlichen Forschung sind diese Zusammenhänge bislang erst ansatzweise ausgewertet worden. Wie im Folgenden anhand einiger Beispiele angedeutet wird, wäre eine sorgfältige Auswertung durchaus lohnenswert, vermag sie doch ein tieferes Verständnis für kompositorische Prozesse und neue inhaltliche Interpretationshorizonte zu eröffnen.

Inhaltliche Annäherungen an den Prologo

Die erste Komposition Luigi Nonos auf dem Weg zu *Prometeo* ist ... *sofferte onde serene* ... für

Erika Schaller

Beziehungsnetze

Luigi Nonos Kompositionen im Umkreis des *Prometeo*

Klavier und Tonband aus den Jahren 1975-77. Der Komponist selbst vermerkt auf einem zweiten, unvollständigen Partiturentwurf zu dem Klavierstück: »per il PROMETEO = Episodio secondo«². Die zweite Episode aus *Prometheus in Fesseln* von Aischylos, auf die sich diese Anmerkung beziehen dürfte, besteht vor allem aus einem langen Monolog des Prometheus, in dem der Gott seine Wohltaten gegenüber dem Menschengeschlecht schildert, für die ihn Zeus so grausam bestraft hat. Frühe Skizzen zu *Prometeo* deuten allerdings darauf hin, daß Nono mit der Angabe »Episodio secondo« vermutlich nicht nur auf den Text von Aischylos verweist.

Massimo Cacciari verfaßte wahrscheinlich 1976 zwei ausführliche Entwürfe von Themen und Problemen, die mit der Figur des Prometheus verbunden sind.³ Einer dieser Entwürfe beginnt mit Zitaten aus der altgriechischen Literatur, aus Pindars *VI. Nemeischer Ode* und Hesiods *Theogonie* (ALN, Skizze 51.02.02/01.). Beide beschreiben die Entstehung der Welt und des Menschengeschlechtes. Diesen Abschnitt bezeichnet Nono auf einer frühen Skizze (ALN, Skizze 51.02.04/02) als »inizio« (»Anfang«) und weist ihm als Instrumentation »M. PF« zu, eine Anmerkung, die vermutlich als »Maurizio Pianoforte« zu lesen ist und sich damit auf das Maurizio Pollini gewidmete Klavierstück beziehen dürfte.⁴ Auf einem ersten Schema zur Textzusammenstellung für *Prometeo* plant Nono eine – letztlich verworfene – Kombination dieser altgriechischen Genesistexte mit der zweiten Episode aus der Aischylos-Tragödie (ALN, Skizze 51.02.04/19). Dies dürfte der Grund dafür sein, daß Nono auf dem Entwurf für ... *sofferte onde serene* ... den Bezug zu dieser zweiten Episode herstellt. Das Klavierstück sollte offenbar gleichzeitig mit Ausschnitten aus der zweiten Episode des *Prometheus in Fesseln* erklingen, inhaltlich aber in erster Linie auf die griechischen Mythen von der Schöpfung der Natur, der Götter und der Menschen bezogen sein.

Der thematische Rahmen der Komposition ist damit eng dem *Prologo* des *Prometeo* verwandt, wo Zitate aus Hesiods *Theogonie* eine wichtige Textschicht bilden. Sie erklingen dort in erster Linie als gesprochener Text, bilden eine einförmige, wesentlich entwicklungslose, 33

Luigi Nono zum 80. Geburtstag

2 »Für PROMETEO – zweite Episode, Archivio Luigi Nono (im Folgenden: ALN), musikalische Skizze 42.12.02/09. Die Skizze dürfte 1976 entstanden sein.

3 Skizzenkonvolut 51.02.02 aus dem ALN. Auf der Mappe 51.02.06/01, in der sich diese Texte befanden, bezeichnet Nono sie als »stesura iniziale di temi – problemi di Massimo Cacciari«. Die Jahreszahl 1977, die sich mehrfach auf der Mappe findet, gibt vermutlich ihren späteren Gebrauch während eines Theaterworkshops an.

1 Massimo Cacciari, *Per il »Prometeo«* in: *Happy Birthday to Nuria Schoenberg Nono on May 7, 2002*, hrsg. von Anna Maria Morazzoni, Venedig 2002, S. 24-2

4 Derartig essentielle Abkürzungen gebraucht Nono in den Skizzen immer wieder.

5 Vgl. die Beschreibung bei Lydia Jeschke, in: Prometeo. *Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Steiner Verlag: Stuttgart 1997, S. 27.

6 Eine überzeugende Formgliederung des Werkes findet sich bei Paulo de Assis, *Die Werke mit Klavier von Luigi Nono. Genese und Analyse der Werke* Como una ola de fuerza y luz (1971-72) und ... sofferte onde serene ... (1975-77), unveröffentlichte Dissertation, Aveiro 2003, S.159.

7 »come un sogno – dolcissimo.«, ALN, Skizze 42.03/01sx

8 ALN, musikalische Skizze 44.04.01/01vdx. Nono notiert die Zitate auf italienisch, merkt jedoch an, daß er ihre Verwendung im deutschen Original plane. Die Zitate stammen aus: Franz Kafka, *Diari, 1910-1923*, hrsg. v. Max Brod, Milano: Mondadori 1953, Vol. 1, S. 92 und 235; ALN, A 1140. Die deutsche Fassung ist zitiert aus der ebenfalls in Nonos Bibliothek befindlichen, deutschsprachigen Edition der *Tagebücher*, S. Fischer: Frankfurt/M. 1967, S. 89 und 221; ALN, B 1835.

9 Luigi Nono, ... sofferte onde serene ... (1979), in: ders., *Scritti e Colloqui*, hrsg. v. Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, Ricordi/LIM: Milano 2001, Vol. 1, S. 482. Nono bezieht sich hier vermutlich auf Kafkas Tagebucheintragung vom 26. Dezember 1910: »Das Alleinsein hat eine Kraft über mich, die nie versagt. Mein Inneres läßt sich (vorläufig nur oberflächlich) und ist bereit, Tieferes hervorzulassen. Eine kleine Ordnung meines Inneren fängt an, sich herzustellen, und nichts brauche ich mehr, denn Unordnung bei kleinen Fähigkeiten ist das Ärgste.« Franz Kafka, *Tagebücher*, S. 25; *Diari*, S. 22. Vgl. auch de Assis, *Die Werke mit Klavier von Luigi Nono*, S. 118-119.

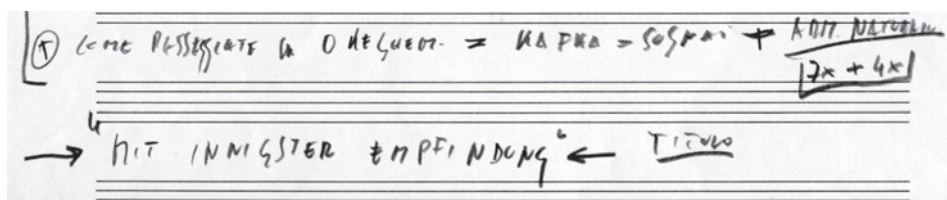
aber stetige Präsenz im Hintergrund.⁵

Dieser Gestus des auf kein Ziel ausgerichteten Kreisens kennzeichnet insbesondere die ersten 25 Takte von ... sofferte onde serene ...⁶ Linear entwickelnde Momente spielen in diesen Takten kaum eine Rolle. Wenige stetig und mit häufig wechselnder Dynamik repetierte Einzeltöne und Akkorde erzeugen einen in erster Linie räumlichen Eindruck von Klängen, die aus dem Nichts auftauchen und verschwinden, jedoch virtuell immer präsent waren und bleiben. Dieser Eindruck wird insbesondere durch die »Reprise« des Anfangsteiles ab Takt 102 unterstützt: Nach einem hochdramatischen Mittelteil, der sich ab Takt fünfzig aufbaut, sich ab Takt sechzig in regelmäßigen sfff-Clustern entlädt und in den Takten 74 bis 85 in einem streng polyphonen Satz einen Zustand höchster Verzweiflung zu erreichen scheint, treten die leisen Klänge des Anfangs mit einem nahezu unveränderten Gestus wieder in den Vordergrund. Sie können wie der Urgrund des Seins wahrgenommen werden, aus dem – laut der Erzählung Hesiods – die Natur, die Götter und die Menschen entstehen.

Auf einem ersten, letztlich verworfenen Entwurf für den Anfang von ... sofferte onde serene ... notiert Nono: »wie ein Traum – äußerst zart«⁷. Auch diese Beschreibung trifft den richtungslosen, assoziativen Charakter der Eingangstakte. Die Angabe »äußerst zart« – im Italienischen »dolcissimo« – läßt zunächst eine eher tröstlich-freundliche Traumwelt assoziieren, eine konfliktfreie Gegenwelt zur Realität. Nono könnte sich mit dieser Anmerkung jedoch auch auf die Tagebücher Franz Kafkas beziehen – eine weitere wichtige Lektüre jener Jahre. Aus den Skizzen zum einige Jahre später entstandenen Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979-80) geht hervor, daß Nono in einem frühen Planungsstadium bestimmten Abschnitten dieses Werkes Zitate aus den Tagebüchern Kafkas zuzuordnen plante. Alle diese Zitate beziehen sich auf den Zustand des Träumens: »Ich träumte heute«, »Außerdem träumte ich«, »Nur Träume, kein Schlaf«⁸. Diesen keineswegs positiv besetzten Zitaten Kafkas, den unruhigen Träumen am Schlafen hindern, assoziiert Nono natürliche Flageolettklänge, also einen sehr leisen und zarten Ausdruckscharakter, wie er

auch für den Anfang des Klavierstücks vorgesehen war. Wie auf Abbildung 1 zu erkennen ist, setzt er die Kafka-Passagen in engen Bezug zur Chanson *Malor me bat* (*Unglück erschütterte mich*) Johannes Ockeghems, die ebenfalls durch Flageolett- und Flautatoklänge wiedergegeben werden sollte. Als Titel für die gesamte Komposition ist zu diesem Zeitpunkt *Mit innigster Empfindung* geplant, eine Vortragsanweisung aus Ludwig van Beethovens *Heiligem Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*, dem dritten Satz des Streichquartetts op 132. Vereinfacht lassen sich die in diesen Bezugnahmen enthaltenen, emotionalen Zustände als innere Unruhe/Qual (Kafkas Träume, die ihn am Schlafen hindern) und Trauer (Ockeghem) auf der einen Seite – Heilung, Dankbarkeit und Gottvertrauen (Beethoven) auf der anderen Seite beschreiben. Damit ist ein Rahmen angedeutet, dem sich auch der Titel ... sofferte onde serene ... – auf deutsch: ... durchlittene Wellen heiter ... – zuordnen läßt.

Die hier angedeuteten möglichen Interpretationshorizonte für den Anfang von ... sofferte onde serene ... – Hesiods *Theogonie*, die die Entstehung alles Seienden aus einem gemeinsamen Urgrund schildert, und Kafkas quälenden Träume – liegen auf den ersten Blick weit auseinander. Die besondere Faszination der Musik Luigi Nonos besteht jedoch gerade darin, daß es ihr gelingt, auch scheinbar weit voneinander entfernte Gedankenwelten in sinnvolle Beziehung zueinander zu setzen, ohne bestehende Gegensätze aufzulösen. Der Ausdruckscharakter der ersten 24 Takte von ... sofferte onde serene ... läßt sich nicht eindeutig beschreiben. Die Musik vermag sowohl die dem Text Hesiods assoziierbare Zeitlosigkeit und ewige Wiederkehr auszustrahlen als auch die Unruhe und Ungeduld der Traumwelten Kafkas. Diese Simultaneität von normalerweise als gegensätzlich Empfundene umschreibt Nono in einem Einführungstext zu seinem Klavierstück mit den Wendungen: »die Traurigkeit des unendlichen Lächelns der ... sofferte onde serene ...« und die »durchlittene und heitere Notwendigkeit des tiefsten inneren Gleichgewichts«, wie Kafka sagt.⁹ Im *Prologo* des *Prometeo* findet dieses Denken einen ähnlichen Ausdruck in der Kombination von Hesiods *Theogonie* mit einem kurzen Zitat aus Schumanns *Manfred-Ouvertüre*. In Takt 202



des *Prologo* erklingt ein dreimal repetierter, aus Mikrointervallen geschichteter Akkord in allen vier Orchestergruppen, der innerhalb kürzester Zeit vom dreifachen Piano zum dreifachen Sforzato crescendiert. Der heftig drängende, dem gleichmäßigen Fluß der von den beiden Sprechstimmen vorgetragene *Theogonie* gleichsam gewaltsam widersprechende Einwurf läßt sich schlüssig der Figur des rebellischen Grafen Manfred assoziieren, der nicht bereit ist, den Tod der Geliebten und sein dadurch hervorgerufenen Leiden zu akzeptieren und sie durch magische Rituale dem Reich der Unterwelt zu entreißen versucht. Auch hier werden zunächst scheinbar unlösbare Gegensätze auf engstem Raum miteinander konfrontiert: der unbeugsame Wille, die Ungeduld des Einzelnen und der ewige, unveränderliche Fluß des Seins.

Sicherlich ist es kein Zufall, daß das Manfred-Zitat im *Prologo* wenige Takte nach der namentlichen Nennung des Prometheus in den Ausschnitten aus der *Theogonie* erklingt. In beiden Fällen handelt es sich um die Figur eines Rebellen, der Geist des Prometheus scheint sich in Graf Manfred erneut zu verkörpern. Die scheinbaren Gegensätze treten dadurch in einen unmittelbaren Zusammenhang: Wenn ein Gott wie Prometheus notwendiger und logischer Teil der Schöpfung ist, dann sind auch die Auflehnung und der Widerspruch gegen die Gesetze des Seins notwendiger Teil des Seins selbst. Die Gegensätze geben sich damit als unlösbar miteinander verbunden zu erkennen. Eine Musik, die das Leben in seiner Tiefe reflektieren will, kann also nicht einseitig Stellung beziehen, ohne lebensfremd zu werden. Deshalb ist im »unendlichen Lächeln der ... sofferte onde serene ...«¹⁰ notwendig auch die Traurigkeit enthalten.

Nicht nur ... sofferte onde serene ..., auch *Con Luigi Dallapiccola* für Schlagzeug und Live-Elektronik aus dem Jahr 1979 und *Das atmende Klarsein* für Chor, Baßflöte, Tonband und Live-Elektronik aus den Jahren 1980-81 sind Vorarbeiten zum *Prologo* des *Prometeo*, wie aus den Skizzen eindeutig hervorgeht. Damit treten auch die ursprünglich bereits für das Schlagzeugwerk vorgesehenen Dichtungen von Friedrich Hölderlin, die Figur Luigi Dallapiccolas sowie die in *Das atmende Klarsein* vertonten Bruchstücke aus den *Duineser Elegien* Rainer Maria Rilkes und aus altgriechischen orphischen Texten in einen Dialog mit der Gedankenwelt des *Prologo*. Offenbar sind Nonos Lektüren und kompositorischen Entwicklungen seit 1976 immer auch auf der Folie des *Prometeo* interpretierbar. Daß auch das Streichquartett keine Ausnahme darstellt, obgleich sich in den Skizzen kein direkter Verweis auf

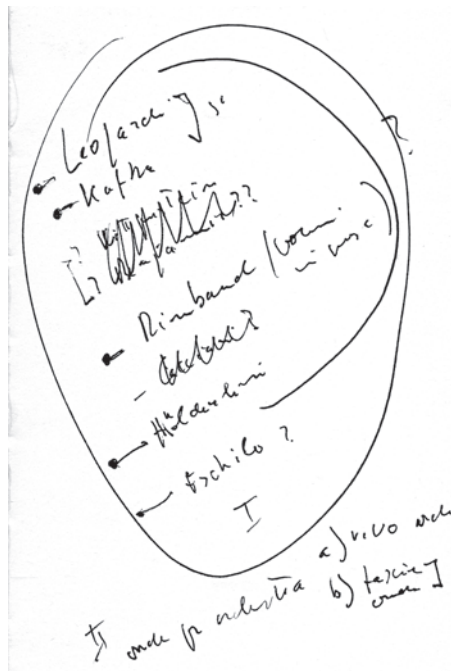


Abb. 2: Ludwig Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi: Milano 1975, S. 1; ALN, A 245. Nono nennt die Autoren Leopardi, Kafka, Wittgenstein, Majakowskij, Rimbaud, Cacciari, Hölderlin und Aischylos, deren Texte vermutlich den ersten Teil einer geplanten Komposition bilden sollten. Unter II vermerkt er: »Wellen für Orchester, a) Orchester live (?) b) Klangbänder Wellen«. © Erben Luigi Nonos.

Prometeo findet, belegt neben der oben angedeuteten inhaltlichen Nähe zu ... sofferte onde serene ... der in Abbildung 2 wiedergegebene, handschriftlicher Eintrag Nonos auf der ersten Seite von Ludwig Wittgensteins *Note sul Ramo d'oro di Frazer*¹¹: Neben den Namen Aischylos (italienisch: Eschilo) und Cacciari (durchgestrichen), die auf *Prometeo* verweisen, finden sich dort auch Kafka, Hölderlin und Majakowskij (durchgestrichen), die zur Gedankenwelt des Streichquartetts gehören. In dem mit zahlreichen Anstreichungen versehenen Bändchen hat Nono zudem den Gedanken Musils von der »Möglichkeit« als Gegenwelt zur »Realität« hervorgehoben¹², der ebenfalls im Vorwort zur Partitur von *Fragmente – Stille* wiederkehrt.

Musikalische Querverbindungen

Neben diesen inhaltlichen existieren eine Vielzahl von musikalischen Querverbindungen zwischen Nonos nach 1974 entstandenen Werken. Diese betreffen nicht nur die kompositorische Ästhetik und das Verfahren der Fragmentierung und Neumontierung musikalischer Zusammenhänge. Beginnend mit *Con Luigi Dallapiccola* verwendet Nono Rhythmen, seit *Das atmende Klarsein* zusätzlich Folgen von Mehrklängen, die in verschiedenen Werken als Basismaterial dienen. Beispielsweise finden sich die von Nono als »A schnell« (»A veloce«) und »B ruhig« (»B calmo«) bezeichneten Basisrhythmen in *Con Luigi Dallapiccola*, *Fragmente – Stille. An Diotima*, *Das atmende Klarsein*, *A Carlo Scarpa, architetto* (1984), *Prometeo (Interludio 1¼ und Isola 5)* und über *Prometeo* hinausgehend noch in *Risonanze erranti* (1985-87), **35**

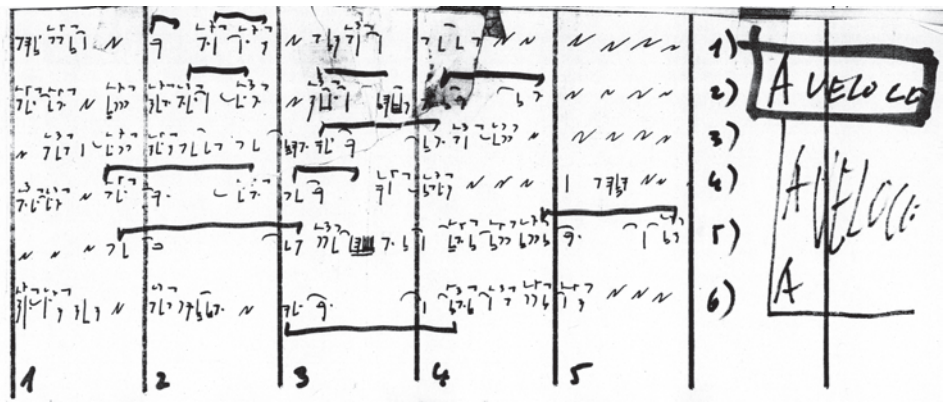
11 Adelphi: Milano 1975; ALN, A 245.

12 Ebd. S. 63

10 Luigi Nono, ...sofferte onde serene..., S. 482.

Zu Abb. 1, links: Ausschnitt aus Skizze 44.04.01/03rsx zu *Fragmente – Stille, An Diotima*. Nono notiert auf Zeile 1: »Wie Spaziergänge über Ockeghem = Kafka = ich träumte + natürliche Flageolets«. Daß mit dem Namen Ockeghem die Chanson *Malor me bat* gemeint ist, geht aus vermutlich zeitgleichen Skizzen hervor, auf der diese Chanson genannt und transkribiert wird. © Erben Luigi Nonos.

Abb. 3: Ausschnitt aus Skizze 43.03.02/06 zu *Con Luigi Dallapiccola*. Die Reihen der rhythmischen Basis »A schnell«, © Erben Luigi Nonos.

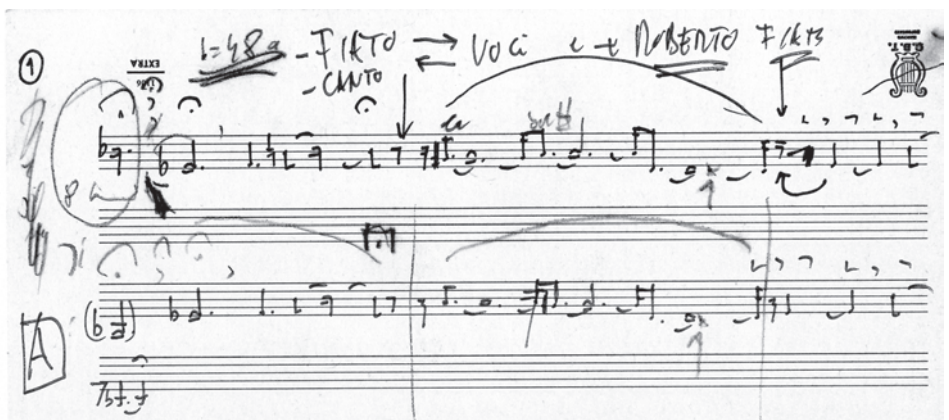


Caminantes ... Ayacucho (1986-87) und *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* (1987). Ähnlich der Allintervallreihe, die Nono nahezu allen seinen Werken aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre bis hin zu *Intolleranza* 1960 (1961) zugrunde legt, handelt es sich auch bei diesen Basisrhythmen um einfache musikalische Gestalten. Wie aus Abbildung 3 hervorgeht, entstehen die rhythmischen Reihen der Basis »A schnell« offenbar durch systematisch variierte Multiplikation der rhythmischen Grundwerte ein Zweiunddreißigstel, ein Sechzehntel, ein Achtel, eine Sechzehnteltriole, eine Achteltriole, eine Sechzehntelquintole und eine Sechzehntelseptole mit den Zahlen 1, 2, 3, 5, 6, 10 und 12. Durch die vermutlich ebenfalls systematischen Permutationen folgende Einfügung von Pausen ergeben sich Verschiebungen, die eine Zuordnung der Noten zu den jeweiligen Grundwerten erschweren. Dennoch ist das für serielles Denken typische Bestreben nach ständiger Variation aller Werte und Vermeidung von Schwerpunktbildungen deutlich erkennbar.

Fundamental für Nonos harmonisches Denken werden die systematischen Studien möglicher Mehrklänge für Baß- und Pikkoloflöte, die der Komponist als Vorbereitung für *Das atmende Klarsein* betreibt. Mehrklänge bilden nicht nur die Basis des Baßflöten-, sondern auch des Chorsatzes der Komposition. Ein

besonders faszinierendes Beispiel ist in diesem Zusammenhang die von Nono auf verschiedenen Skizzen als »Monodia« bezeichnete Ausschrift melodischer Fragmente, die dem gesamten ersten Teil von *Quando stanno morendo, Diario polacco n. 2* (1982) für Frauenstimmen, Baßflöte, Violoncello und Live-Elektronik zugrunde liegt. Diese Monodie wird aus einer Folge von Zwei- und Dreiklängen abgeleitet, die Nono im Zusammenhang der Arbeiten an *Das atmende Klarsein* für Pikkoloflöte entwirft (ALN, Skizzenkonvolut 45.11.04.). Es handelt sich um Quart-, Quint-, Tritonus- und Septimklänge, die er aus der Simultaneität ins Nacheinander überträgt, wobei die Register an die Möglichkeiten der menschlichen Stimme angepaßt werden. Die rhythmische Struktur orientiert sich in der Regel an dem ursprünglichen Entwurf für Pikkoloflöte, das heißt, jeder einzelne Ton erhält die Dauer des Mehrklanges, aus dem er kopiert wird. Töne, die aus einem Mehrklang abgeleitet sind, schließen unmittelbar aneinander an. Zwischen den einzelnen Tongruppen können Pausen eingefügt werden, häufig werden jedoch lediglich die Pausen aus dem Entwurf für Pikkoloflöte übernommen. Auf diese Weise entsteht eine Folge von zwei- und dreigliedrigen Melodiefragmenten aus Quart-, Quint-, Tritonus- und Sekundintervallen. Abbildung 4 zeigt, wie Nono diese Fragmente weiter bearbeitet: Das erste System gibt

Abb. 4: Ausschnitt aus Skizze 47.06.01/05sx zu *Quando stanno morendo, Diario polacco n. 2*. Die Anfangstakte der ersten Niederschrift einer »Monodia«, aus der der gesamte erste Teil der Komposition abgeleitet wird. © Erben Luigi Nonos.



die erste Abschrift wieder, das dritte System eine zweite Fassung. Terzbeziehungen zwischen den einzelnen Melodiefragmenten werden durch Transpositionen, Anklänge an eine regelmäßige Metrik durch Einfügungen von Pausen korrigiert. Interessant ist, daß Nono bereits in diesem frühen Stadium verschiedene Fermaten notiert. Die durch senkrechte Striche gebildeten und durchnummerierten, melodischen Fragmente werden in den folgenden Entwürfen in anderer Reihenfolge notiert und weiter bearbeitet. Entscheidend für den Hörindruck sind letztlich vor allem die farblichen Modulationen, die mittels verschiedener Artikulationsformen, mikrointervallarischer Variationen und live-elektronischer Eingriffe vorgenommen werden.

Auf der Basis dieser Monodie entstehen im folgenden in verschiedenen Verarbeitungsschritten Streicherklänge und einzelne Bläser-einwürfe in *Guai ai gelidi mostri* (1983), die Stimmen der Streicher und Bläser in *Prologo*

und *Isola 1* des *Prometeo*, der Chor des Walter Benjamin-Textes im *Prologo*, Ingeborg Bachmann-Fragmente in *Risonanze erranti* und die solistischen Parteien für Altstimme und Bassflöte in *Caminantes ... Ayacucho*.

Inwieweit derartige Materialübernahmen auch inhaltliche oder expressive Übereinstimmungen mit sich bringen, wäre genauer zu untersuchen. Zweifellos eröffnet jede der genannten Kompositionen Luigi Nonos eine ganz eigene Klangwelt, auch wenn bestimmte melodische Wendungen und rhythmische Charakteristika wiederkehren. Wie es dem Komponisten gelungen ist, auf der Basis weniger kompositorischer Materialien eine derartige Vielfalt des Ausdrucks zu erzeugen, wäre zweifellos ausführlichere Forschungen wert. Es bleibt zu hoffen, daß der auch auf der Website des Nono-Archivs einsehbare Katalog der musikalischen Skizzen (www.luiginono.it) als Anregung für weitere derartige Untersuchungen dient. ■

Michael Hirsch - Das Konvolut, Vol. 3
 in der Edition Juliane Klein

2 OPERN

„LA DIDONE ABBANDONATA“
Uraufführung:
 Dresden Hellerau 1.10.2004
 Drame per musica
 nach dem gleichnamigen Text
 von Metastasio
 Regie: Rainer Holzzapfel
 Musikal. Leitung: Titus Engel

„TALKSHOW“
Uraufführung:
 München „Musica Viva“ 15.4. 2005
 Oper für 5 Darsteller
 und Kammerensemble
 Interpreten: Maulwerker
 + KNM Berlin

EDITION JULIANE KLEIN

WEITERE INFORMATIONEN:
www.editionjulianeklein.de

