

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2011)
Heft:	114
Artikel:	Entfesselter Gesang : Spuren des Melodischen in der elektronischen Musik von Luigi Nono
Autor:	Pérez, Germán Toro
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927546

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Entfesselter Gesang

Spuren des Melodischen in der elektronischen Musik von Luigi Nono

Germán Toro Pérez

Das Staunen über ein Gesamtwerk, das sich über vier Jahrzehnte konsequent weiterzuentwickeln scheint und für das die Verwendung von elektroakustischen Mitteln in sehr unterschiedlichen Formen wesentlich ist, lieferte die Motivation für ein Seminar über die elektronische Musik von Luigi Nono, das 2009/10 an der Zürcher Hochschule der Künste mit Studierenden der elektroakustischen Komposition stattfand. Die Hauptintention des Seminars war, die Entwicklung Nonos zu verfolgen und sie als Ganzes zu betrachten. Der retrospektive Blick sollte die kritischen Momente einer kompositorischen Entwicklung erklären, die sich als Prozess der Erneuerung, als ständiges Überwinden von Voraussetzungen zeigt und die sich deshalb als Metapher für das Komponieren selbst eignet. Das anhand einzelner Bestandesaufnahmen chronologisch betrachtete Œuvre sollte als ein komplexes Ganzes erlebbar werden, wie ein Werk, das vom Zuhörer linear abgetastet wird – wobei *Prometeo* als Fluchtpunkt der Betrachtungen diente. Die Perspektive auf das Ganze sollte Mechanismen von Wahrnehmung und Erinnerung aktivieren und sie für übergeordnete Zusammenhänge sensibilisieren. Das Hören über einzelne Werke hinaus sollte einerseits als Kategorie des Hörens, andererseits als kompositorische Haltung thematisiert werden. Nicht nur zur utopischen Auffassung des Menschen im Allgemeinen, sondern auch zur Spiegelung von Nonos Werdegang als Komponist wird so das Bild des Wanderers, das in *Prometeo* gezeichnet ist.

Ist eine aus dem Staunen heraus postulierte Konsequenz in der kompositorischen Entwicklung Nonos tatsächlich vorhanden, so müsste sie anhand eines Fadens sichtbar gemacht werden können, der trotz der verschiedenen Manifestationen

des Musikalischen die innere Kohärenz des Gesamtwerkes gewährleistet. Ein solcher Faden, und das ist das Postulat dieses Textes, ist der «Gestus des Gesangs».

GESTUS DES GESANGS

Mit der Epoche der Moderne schliesst sich in der Musik ein Prozess ab, der zur Autonomie der Instrumentalmusik und schliesslich des Klanges führte und dadurch das Ende der Vorherrschaft der Vokalmusik im Bereich der Kunstmusik markiert. Dahinter steckt nicht nur eine Verschiebung von Gattungen, sondern eine viel grundlegendere Wandlung. Für die Musikauffassung, die hier als «historische Vokalmusik» bezeichnet wird, war die Sprache der eigentliche Referent. Das Wort als Ursprung und Mittel der christlichen Weltvorstellung lieferte dafür die Grundlage: Für den Primat des *Ausdrucks* und der *Aussage* in der Musik und die Sonderstellung der Melodie als dessen Konsequenz. Anders in der Moderne, die den Klang als akustisches Phänomen und als Abbild der Welt zum neuen Referenten machte. Dabei ist nicht der Ausdruck, sondern die Möglichkeit der *Erfahrung* seine wichtigste Bestimmung. Damit einher geht ein Perspektivenwechsel vom Kunstschaffenden zum Rezipienten und eine Transformation des Werks vom erhabenen Objekt zum Erfahrungsräum.

Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981–84, rev. 1985) kann durchaus als ein Werk in diesem neuen Sinne gesehen werden, aber trotzdem würde das Werk ohne Text, Stimme und Gesang seine Grundsubstanz vermissen. Man muss es daher

auch in Verbindung zu jener historischen Musikauffassung, der Vokalmusik, hören und deuten. Fast alle wichtigen Werke verschiedener Schaffensperioden Nonos – wie *Il canto sospeso* (1955–56), *Intolleranza 1960* (1960–61), *Al gran sole carico d'amore* (1972–74, rev. 1977) und eben *Prometeo* – sind von vokalen Elementen geprägt. Auch Nonos elektronische Musik – sowohl frühe Stücke wie *La fabbrica illuminata* (1964) und *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) als auch spätere Werke wie *Das atmende Klarsein* (1980–81, rev. 1983), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Quando stanno morendo* (1982) und *Omaggio a György Kurtág* (1983, rev. 1986) – können durchaus als «elektronische Vokalmusik» bezeichnet werden. Der Gestus des Gesangs prägt aber auch Nonos Instrumentalwerke, am deutlichsten das Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979–80).¹ Am Umgang mit der Stimme lässt sich die über vierzig Jahre andauernde kompositorische Entwicklung Nonos besonders klar verfolgen. Die allzu reflexartig als *politisch* bezeichnete Musikauffassung kann entlang dieser Linie hinterfragt werden.

Es besteht demnach eine innige Verbindung zwischen der Musik Nonos und einer historischen Musikauffassung, der die Stimme und das Wort jene Kraft war, die musikalische Form stiftete und ordnete. Diese «geheime Verabredung» mit der Vokalmusik unterscheidet Nono wesentlich von den Komponisten seiner Generation und der nachfolgenden Generationen bis heute. Wie der Rückgriff auf historisches Material bei Nono im Detail produktiv wird und wie der Geschichtsbegriff selbst in *Prometeo* in den Mittelpunkt der Werkkonzeption gelangt, wurde bereits untersucht.² Hier soll vor allem der Gestus des Gesangs als Verbindungsline entlang sehr verschiedener Werke sichtbar gemacht werden.

MELOS-TON

Im Gespräch mit Enzo Restagno über die Studienzeit mit Bruno Maderna in Venedig und die gemeinsam behandelten Inhalte erwähnt Nono insbesondere die Frage der melodischen Gestaltung. Ausgehend von Betrachtungen über kanonähnliche Strukturen beschreibt Nono die Möglichkeiten der Verräumlichung von Signalen mit Hilfe des Halaphons, dem von Hans Peter Haller am Experimentalstudio in Freiburg im Breisgau erfundenen Instrument zur Bewegung von Klangquellen im Raum. Über diese Gedanken gelangt Nono zur Frage nach dem Melodischen und zu Vergleichen mit der Musik Webers: «Ich erinnere mich, dass wir [Maderna und Nono] nacheinander Webern zu Schubert, zu Schumann, zu Wolf, zu Heinrich Isaac und zu Haydn in Beziehung gesetzt haben. Der Bezug zu Schubert gründete wesentlich auf der Melodie, denn oft ist bei Webern ein einzelner Ton wie eine ganze Melodie bei Schubert. Die Qualität dieses Tones, die Art des Einsetzens, des Entfaltens und des Ausklingens enthalten in konzentrierterer Verdichtung einen ganzen melodischen Bogen.»³

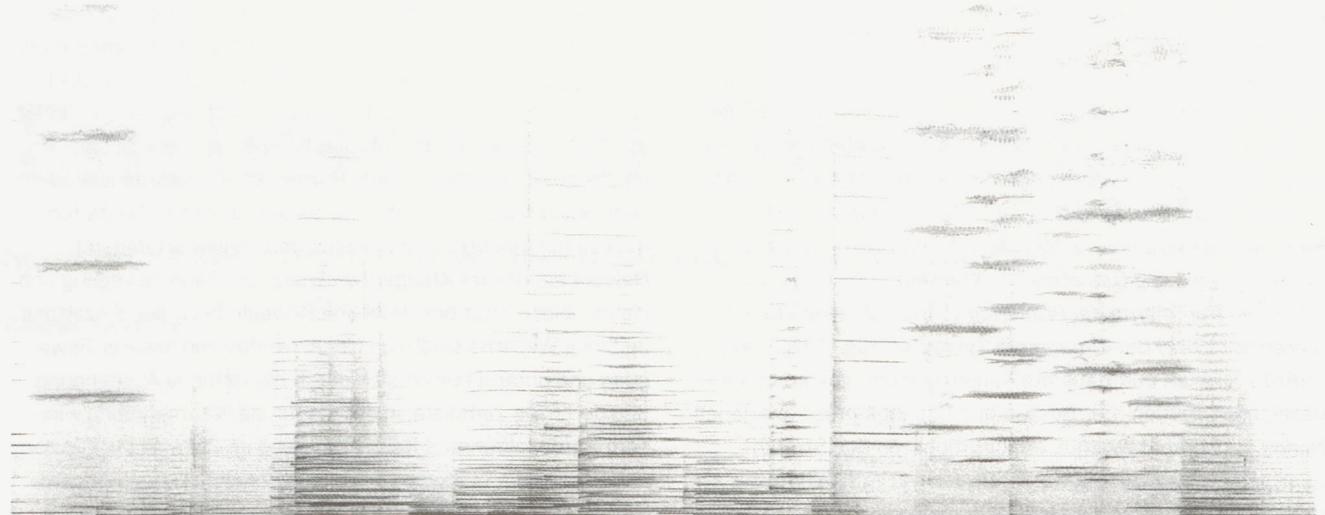
Die Gedankenkette Kanon – elektroakustische Verräumlichung – Melodie – Einzelton ist sehr aufschlussreich. Der Kanon ist eine lineare Struktur, die alle Aspekte des Satzes

beinhaltet und regelt: Melos, Harmonik, Kontrapunkt und dadurch Rhythmus, Metrum, Zeitmass, Syntax, Stimmumfang und nicht zuletzt auch den Text. Die all dies enthaltende Gestalt des Kanons gründet auf dem Prinzip der Periodizität und findet, als Kreisbewegung, ihre Entsprechung in den Bewegungsmustern des Halaphons. Dem Prinzip der Klangfarbenmelodie gedanklich folgend, bringt Nono diese räumlichen Gestalten in Zusammenhang mit dem Melos und suggeriert dadurch *Melodie als lineare Klangentwicklung*. Die Raumbewegung und die im obigen Zitat beschriebene Beweglichkeit des Einzeltons im Sinne Webers sind zwei Möglichkeiten von linearer Bewegung und unterscheiden sich durch die zeitliche Ausdehnung und durch die Zeitskala, in der sie für die Wahrnehmung wirksam werden. Während Raumbewegung im Zeitmass von Motiv und Phrase am stärksten wirkt (zu schnelle und zu langsame Bewegungen schlagen in Statik um), beginnt die oben angesprochene Beweglichkeit des Einzeltons bereits im mikrozzeitlichen Bereich. Der bewegliche, mobile Melos-Ton ist der Schlüssel zum Verständnis des Melodischen bei Nono und hat seine Wurzeln im weberschen Einzelton, der eigentlich als Konsequenz der Zwölftonreihe gesehen werden kann. Er enthält die ganze Eloquenz und expressive Kraft einer Melodie und ist, als «*suono mobile*», Teil einer Poetik, die jene konstitutive Beweglichkeit des Naturklangs als Modell kompositorischer Gestaltung nimmt und sie als Metapher ständiger Veränderung deutet.

«IL CANTO SOSPESO» (1956)

Ein geeigneter Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Frage des Melodischen bei Nono vor seiner Arbeit am Studio di Fonologia der RAI in Mailand ist *Il canto sospeso* (1956). Es wäre naheliegend, den Gestus des Gesangs in einem Vokalwerk zu befragen, das Nono als Verdichtung seiner frühen kompositorischen Arbeit gilt. Interessant ist dabei, diesen Gestus gerade nicht in den vokalen Teilen zu suchen, wo er offensichtlich hervortritt, sondern in den instrumentalen Abschnitten, in denen er subkutan zu wirken scheint.

Der Einzelton prägt den einleitenden Orchestersatz von *Il canto sospeso*, dessen Faktur von der Zuordnung einer Tonhöhe, einer Tondauer und eines dynamischen Werts zu einem Instrument geprägt ist. Der Eindruck von melodischen Zellen innerhalb einer Klangfarbe entsteht, wenn einzelne Instrumente derselben Familie hintereinander einsetzen (zum Beispiel in den Takten 1–4 die drei Trompeten). Hier und in den wenigen Fällen, in denen zwei Einzeltöne gleichzeitig ansetzen, wirken unterschiedliche Werte für Dauer und Dynamik gegen die klangliche Integration als melodische Zelle oder als Intervall. Das Nacheinander-Einsetzen der Einzeltöne gibt dem Satz einen ausgeprägt linearen Charakter und macht die unterschiedlichen Klangfarbenqualitäten deutlich hörbar. Überlappungen ermöglichen andererseits die Bildung harmonischer Beziehungen. Beide Aspekte, Linie und Intervall, sind zwar in der Allintervallreihe enthalten, die dem Werk als Basis zugrundeliegt, dennoch überwiegt hier der melodische Aspekt. Das



Luigi Nono, «Il canto sospeso», Teil I, Sonogramm Takte 16 bis 33.

Gehör tendiert dazu, die ungezwungenen Folgen von Einzelklängen als Sequenz zu ordnen und bestimmt dadurch selbst den melodischen Zusammenhang bis zu einem gewissen Grad. Die alternierenden Instrumentalgruppen gliedern diese klare lineare Entwicklung.

Das Sonogramm gibt Auskunft über die spektrale Beschaffenheit der Einzeltöne und macht dadurch die Unterschiede zwischen den Instrumentengruppen sowie die differenzierte, immer wechselnde Dynamik sichtbar. Der Einzelton ist hier eine unmittelbare Folge des seriellen Verfahrens, dennoch macht ihn das Vertrauen in seine Individualität und innere Lebendigkeit zu einer an sich schon gehaltvollen Gestalt. Die nimmt dem strengen Prozess seine Härte, macht ihn menschlich und gibt ihm die Fähigkeit, sein Individuelles ohne diskursiven Zwang spüren zu lassen – wie eine in variable Resonanzräume geworfene Monodie. Ist das Gesang?

Dieselbe Frage müssen wir auch bei ganz anderen Kompositionen stellen, wenn wir den Gestus des Gesangs als für Nono konstitutive Eigenschaft postulieren. Es scheint

zunächst widersinnig, in einer elektronischen, aus Sinuston- und Rechteckgemischen bestehenden Komposition wie *Omaggio a Vedova* (1960) nach ihm zu fragen, da sie ja keine offenen Beziehungen zum Gesang aufweist. Wird aber das Melodische als lineare Klangentwicklung definiert, können wir nach Spuren des Melodischen in der Art der Zusammensetzung von Klangsequenzen suchen.

«OMAGGIO A VEDOVA» (1960)

Die Vier-Kanal-Komposition *Omaggio a Vedova* markiert den Beginn von Ninos Arbeit mit elektronischen Mitteln. Ihre Eigenart besteht einerseits in der Dichte des Klangbildes, die aus der knappen Ausdehnung des Materials resultiert, andererseits im synthetischen Ursprung des Materials. Die Spektren sind disharmonisch bis geräuschhaft, harmonische kommen nicht vor. Das Stück wird als Versuch der Arbeit mit noch nicht beherrschten Mitteln allgemein grob unterschätzt, Friedrich



Luigi Nono, «Omaggio a Vedova», Sonogramm 1'52 bis 2'28.

Spangemacher äusserte sich 2006 so: «Die klanglichen Folgen scheinen hier auch noch zu wenig mit dem später so kritischen und sicheren Ohr Nonos überprüft. Ab 1974 lernt er die elektronische Materie zu beherrschen.»⁴

Ein Blick auf die einzelnen Tonspuren zeigt deutlich die Schnitt- und Montagetechnik. In der Anfangsphase des Stücks werden Folgen von Einzelklängen zu phrasenähnlichen Gebilden unterschiedlicher Dauer und Dichte gebündelt, die wiederum durch Kadenzklänge oder Pausen artikuliert werden. Einzelne Elemente sind entweder Farbklänge (oft mit scharfem Ein- und Ausklang) oder Impulsklänge (mit zum Teil abgeschnittenem Ausklang). In beiden Fällen handelt es sich um disharmonische Sinustongemische, die in der Dauer und im dynamischen Verlauf höchst individuell sind. Wiederholungen sind nicht wahrnehmbar. Die einzelnen heterogenen Klänge treten stets nacheinander auf und überlagern sich je nach ihrer Länge. Die Linearität wird durch die meist betonten Einschwingvorgänge naturgemäß bestimmt und bleibt auch in der Vier-Kanal-Überlagerung bestehen.

Die Verwandtschaft mit dem ersten Teil von *Il canto sospeso* besteht darin, dass spektral unterschiedliche Klänge aufeinander folgen und durch individuelle Amplituden und Hüllkurvenprofile als Einzelklänge, als individuelle Gestalten auftreten. Die Vier-Kanal-Textur wird nicht als Schichtung erlebt, sondern als lineare Folge von manchmal abrupt aufeinander folgenden, manchmal sich überlappenden Einzelklängen, die aus vier fixen Punkten im Raum projiziert werden. Der individuelle *Melos-Ton* tritt hier im mikrozeitlichen Bereich in Erscheinung. Im dritten

Teil nimmt die Ereignisdichte dann deutlich zu und die Dauer der einzelnen Klänge ebenso deutlich ab (mitunter sind sie nur 20 Millisekunden lang). Hier schlägt die Sequenz in eine Klangtextur um, die Abfolge von Klängen kippt in ein Klangbild, in dem Einzelereignisse nicht mehr als autonome Klänge wahrgenommen werden.

«LA FABBRICA ILLUMINATA» (1964)

Im Unterschied zu *Omaggio a Vedova* sind fast alle weiteren elektronischen Kompositionen von Nono mit oder ohne Instrumente vorsofferte onde serene... (1974-76) unmittelbar von Gesang, Stimme oder Text bestimmt. Bei *Per Bastiana - Tai-Yang Cheng* («*L'orient è rosso*») aus dem Jahr 1967 für Tonband und drei Orchestergruppen ist sogar ein chinesisches Volkslied die Grundlage der Komposition.⁵ *La fabbrica illuminata* (1964) für Sopran und vierstimmiges Tonband ist ein treffendes Beispiel einer «elektronischen Vokalmusik», einer Musik, der die elektroakustischen Mittel eine Vielzahl von Erscheinungsformen von Gesang, Stimme und Text ermöglichen, wie sie später auch im *Prometeo* mit ganz anderen Mitteln verwirklicht werden.⁶ Eine Aufzählung der Werke für Sopran solo bzw. mit solistischer Frauenstimme gibt Anlass dazu, über den privilegierten Stellenwert der Frauenstimmen in Nonos Werk nachzudenken. Im Einklang mit den geschichtsphilosophischen Thesen Walter Benjamins,⁷ nach denen die Geschichtsschreiber des Historismus sich jeweils in die Herrschenden einfühlen

TACE a. 1'08"

FINALE (SOLO SOPRANO - SENZA NASTRO)

$\text{L} = 54-60 \text{ a}$

FINE NASTRO

$\text{f} \quad \text{d.} \quad \text{A} \rightarrow \text{N} - \text{N} - \text{N} \rightarrow \text{M} \rightarrow \text{A}$

$\text{p} \text{pp} \quad \text{mp} \quad \text{p} \text{pp} \quad \text{mp}$

RALL. *Lunga*

$\text{mp} \quad \text{u} \quad \text{m} \quad \text{A} \rightarrow \text{u} \quad \text{p} \quad \text{p} \text{pp}$

$\text{J} = 40 \text{ a}$

ACCEL.

$\text{pp} \quad \text{PA-SSE-RA-MAHO} \quad \text{p i MA-}$

$\text{f} \text{cc} \quad \text{L} = 54-60 \text{ a}$

TRINI

$\text{f} \text{b} \quad \text{PA} \quad \text{SSE-RA-MAHO LE A-H-}$

$\text{pp} \quad \text{p} \quad \text{p}$

– und das waren fast ausnahmslos Männer –, ist das Werk Nonos Stimmen verpflichtet, die eine andere Sicht der Welt ermöglichen. In *La fabbrica illuminata* verkörpert der Solo-Sopran den Leitfaden einer gesellschaftlichen Studie, die das öffentliche Kollektive und das intime Individuelle in Verbindung bringt. Die Solo-Frauenstimme schliesst die Komposition mit einer Solo-Kadenz, die eindringlich den Gesang als im dramatischen Sinn hoffnungsvollen Ausdruck des Individuums einsetzt.

Dem gegenüber erscheint der «gesanglich-instrumentale» Einzelton bei *....sofferte onde serene...* für Klavier und zweispuriges Tonband bereits dem «innerlichen Gesang» verpflichtet, der dann im Streichquartett bezogen auf die Hölderlin-Fragmente ausdrücklich als geistige Grundlage des Instrumentalspiels formuliert wird. Der im Quartett «innerlich» gesungene Text verwandelt sich in der «Isola I» aus *Prometeo* in «Hören». Die analoge Anweisung Nonos heisst in der Partitur von *Prometeo*: «MAI DA LEGGERE! MA ASCOLTARLI E FARLI SENTIRE». Hören heisst demnach: «innerlich singen».⁸

«....SOFFERTE ONDE SERENE...» (1974-76)

Mit *....sofferte onde serene...* für Klavier und Tonband taucht eine neue, für die weitere Entwicklung Nonos zentrale Sicht auf den Klang auf: Er ist auch Widerspiegelung des Individuums, Fingerabdruck und Identität einzelner Musiker, die Nono deshalb in den Entstehungsprozess seiner Werke einbindet. Der Komponist muss diese individuellen Qualitäten zunächst erkennen. Beim Klavier erscheinen sie im Augenblick des Anschlags, da ist das gesamte klangliche Potenzial des Klaviertons enthalten. Die notwendige Beweglichkeit des Einzeltons als Voraussetzung und die Konzentration auf den Moment des Anschlags erklären, warum bei *....sofferte onde serene...* die Tonwiederholung als Material im Vordergrund steht. Es handelt sich nicht um eine motivische Entscheidung, sondern um eine Möglichkeit, dem Einzelton die notwendige Differenzierung in der Entwicklung zu verleihen. Der Melos-Ton erscheint hier als Folge von Tonwiederholungen, und sein melodischer Gehalt

ist den unterschiedlichen Nuancierungen des Anschlags eingeschrieben.

Sowohl Klavierpart als auch Tonband bestehen hauptsächlich aus Schichtungen von Folgen aus Tonwiederholungen, die unter Verwendung von unterschiedlichen Proportionen rhythmisert werden. Dynamik und Artikulation sind ebenso differenziert, jede Folge ist einzigartig. Die Schichtungen erzeugen harmonische Felder. Wenn sie im engen Raum liegen wie etwa in Takt 16 (fis, g, gis, a, b), entstehen für den Hörer melodische Gestalten und Wendungen, die eigentlich als Text nicht vorhanden sind. Sie sind zwar durch die instrumentale Gestik begünstigt, sind aber letztendlich das Ergebnis von Wahrnehmungsmechanismen, die einzelne Elemente zu sinnvollen Gestalten integrieren. Eine analoge Situation haben wir oben in Zusammenhang mit *Il canto sospeso*, Teil I, bereits gesehen. Klavierpart und Tonband sind ebenso übereinander geschichtet aber nicht synchron fixiert. Dadurch können zusätzliche Verschiebungen entstehen.

«DAS ATMENDE KLARSEIN» (1980-83)

Eine verblüffende Verwandtschaft mit *Il canto sospeso* finden wir im zunächst als Einleitung zu *Prometeo* gedachten Teil IV von *Das atmende Klarsein* (1980-81, rev. 1983) für kleinen Chor, Bassflöte, Live-Elektronik und Tonband nach Texten von Rilke (*Duineser Elegien*) und antiken orphischen Hymnen. Der zweiteilige Satz für Flöte und Live-Elektronik basiert auf einer Allintervallreihe, die in Teil A mit dem zweiten Ton (oder je nach Betrachtung dem elften) beginnt und zunächst streng bis zum siebten Ton weiter geführt wird, bis sie durch mikrotonale Abweichungen verwischt wird. Sie wird jedoch in Teil B schliesslich mit Abweichungen zu Ende geführt. Jeder der 23 gleich langen Abschnitte ist ein Einzelton, der durch Neueinsätze unterteilt sein kann. Durch Artikulation, Vibrato, Dynamik und Tonhöhen Schwankungen ist dieser Melos-Ton in ständiger Bewegung. Der zweifache Hall von 3 bzw. 3.5 Sekunden erzeugt eine Verlängerung des Klanges, die zu Mikroschwankungen auf der eigenen Tonhöhe sowie zu Intervallbildung mit der folgenden

Luigi Nono, «....sofferte onde serene...», Takte 16 bis 20. © Ricordi Milano

Luigi Nono, «Das atmende Klarsein», Teil IVa. © Ricordi Milano

führt. Die Verlängerung durch Verzögerung ist in den Chorteilen ohne Elektronik auskomponiert und für diese konstitutiv. Keiner der Flötenteile in *Das atmende Klarsein* ist derart verwandt mit dem Chorklang wie dieser. Er ist Echo des vorangehenden Chorteils und führt zum Chorklang wieder zurück. Die Individualität der Gestaltung jedes Abschnittes, die Überlagerung zu Intervallverhältnissen und die Verwendung der Allintervallreihe, allerdings in einer sehr freien, «entfesselten» Form, erzeugen eine ähnliche Transparenz und Ungezwungenheit in der linearen Abfolge wie im ersten Teil von *Il canto sospeso*.

«POST-PRAE-LUDIUM PER DONAU[ESCHINGEN]» (1987)

«Sonar e Cantar», singen und spielen, ist eine häufige Anweisung für die vier Orchestergruppen im «1. Stasimon» des *Prometeo*. Dadurch wird der Text im Unisono verdoppelt oder

je nach Stimmumfang oktaviert. Dass der Instrumentalpart gesungen werden kann, zeigt deutlich seine Fundierung im Gesang. Im *Post-prae-ludium n. 1 per Donau[eschingen]* für Tuba und Live-Elektronik (1987) wird dieser Gedanke weiterentwickelt. Im Teil A «wandert» der Aufführende auf sieben verschiedenen Pfaden über vier Systeme. Zwei davon sind «cantato» und «falseto». Die Verschmelzung zwischen Körperstimme und Instrumentalstimme ist total. Die Tuba wird zur Erweiterung der Singstimme, der Instrumentalist singt, «sonar e cantar». In den zwei erwähnten Systemen sind die Tonhöhen notiert, die zwei anderen, «vibrato» und «mezzo ventil», geben Aktionen vor, die auf die Beweglichkeit des Klanges abzielen. Diese wird durch die Elektronik gesteigert: Der Hall verändert die räumliche Qualität, vier Verzögerungslinien mit jeweils 5, 7, 10 und 15 Sekunden sowie eine Rückkopplung greifen in die Zeitstruktur ein. Die Verzögerungen werden zudem über vier Lautsprecher abgespielt. Die Klangregiesysteme der Partitur

7 PERCORSI

per Giancarlo Schiaffini



Scelgono, variandoli a piacere, i percorsi in colore, con le dinamiche e i tempi indicati e con altre pause inserite - sospese.

A

tempo 0'00" 4'30"

PGM1

D E L A Y S
input output feedback sim

Luigi Nono, «Post-prae-ludium per Donau[eschingen]», Teil A. © Ricordi Milano

sehen freie Veränderungen der Regler für Ein- und Ausgang vor. Dadurch wird die Kontinuität von Spiel, Hall, Verzögerung und Raum ständig gebrochen. Der Instrumentalist soll die Durchläufe wählen, sie «nach Belieben variieren», und er hat die Freiheit, neue Spielmöglichkeiten zu integrieren. Der Verlauf des Stücks ist nicht im Detail fixiert, der Notentext dient dem Spieler als Stütze.

VOM SYMBOL ZUM PHÄNOMEN

Der Melos-Ton bzw. Melos-Klang ist nicht primär eine neue Gestaltungskategorie, etwa ein neues musikalisches Atom oder ein Gegenentwurf zum Motiv. Er offenbart hingegen eine neue *Weise des Hörens*, die ihre empirische und theoretische Vertiefung mit der historischen Verschiebung von der *Note als Symbol* zum *Klang als akustisches Phänomen* erfahren

hat. Diese von Varèse bereits anvisierte Wandlung ist die wichtigste Leistung der elektroakustischen Musik. Was Nono im Gespräch mit Enzo Restagno beschreibt, «die Qualität dieses Tones, die Art des Einsetzens, des Entfaltens und des Ausklingens», sind wesentliche akustische Merkmale des Klangs, wie sie von der Naturwissenschaft beschrieben und im Kontext der elektroakustischen Kompositions- und Aufführungspraxis angewandt werden. Das thematisiert die Frage des Hörens als den wesentlichen Aspekt der Arbeit im elektroakustischen Medium: Hören ist Detailhören. Die Möglichkeit der mikroskopischen Betrachtung des Klangs, der Zerlegung im Zeit- und Frequenzbereich, der Detektion und Quantifizierung von wahrnehmungsrelevanten Merkmalen zeigt ihn als unendlich komplexes und bewegliches Phänomen, das im Zusammenspiel mit dem Raum und begrenzt durch psychoakustische Schwellen sich jedesmal anders entfaltet. Neue Formen der Visualisierung wie das Sonogramm zeigen das Phänomen und nicht das

Zeichen. All das ist Grundlage für eine neue Hörweise, die sämtliche akustischen und psychoakustischen Eigenschaften des Klangs zum möglichen Gegenstand der kompositorischen Gestaltung macht.

DER HÖRRAUM VON «PROMETEO»

All diese unterschiedlichen Ausprägungen des Melodischen in der Musik Nonos sind wichtige Stationen auf dem Weg zu *Prometeo*. Diese «Hörtragödie» ist die Verwirklichung einer in den Raum projizierten elektronischen Vokalmusik. Der Raum ist zwar nicht mehr der Kirchenraum der «*cori spezzati*», aber auch in ihm werden grundlegende Aspekte des menschlichen Daseins verhandelt: das Menschwerden, das Schicksal, das Gesetz der Erneuerung, das Verhältnis zwischen Mensch und Gott.

Nonos Bezeichnung «Tragödie des Hörens» eröffnet mindestens zwei Deutungsmöglichkeiten:⁹ Einerseits spricht sie die Tragik des eindimensionalen Hörens an. Andererseits suggeriert sie eine dramatische Form, die zwar auf die griechische Tragödie zurück geht, aber nur hörend erfassbar ist. Beide Deutungen erklären, warum alle visuellen und gegenständlichen Elemente nach und nach verworfen wurden. Dennoch, eine konzertante Auffassung von *Prometeo* ist nicht befriedigend. Wenn wir an einer dramatischen Auffassung festhalten wollen, müssen wir die Frage nach konkreten Elementen des Dramatischen wie Bühne, Personen und Handlung klären.

Eine Bühne als Raum, in dem dramatische Personen physisch agieren, sich bewegen, Beziehungen zu anderen Personen und zum Publikum eingehen, gibt es hier streng genommen nicht. Es gibt in *Prometeo* hingegen einen klar definierten «Hörraum», in dem alle Klangelemente projiziert werden und sich in Bewegung setzen. Die Beweglichkeit von Chor und Solisten wird durch die Live-Elektronik ermöglicht, jene des Orchesters durch die Positionierung der vier identisch besetzten Orchestergruppen – sozusagen viermal der gleichen Klangquelle – im Raum. Die räumliche Anordnung der Orchestergruppen wirkt letztendlich wie eine Anordnung von vier Lautsprechern, die den gleichen Klang aus verschiedenen Richtungen bzw. mit unterschiedlichen Bewegungen klingen lassen. Nicht Körper, sondern sich im Hörraum bewegende Stimmen und Klänge übernehmen die Funktion und Erscheinung von dramatischen Personen. Der Sänger verschwindet zugunsten des Gesangs, ohne seine dramatische Präsenz zu verlieren, Stimme und Instrumentalklang sind gleichermassen in der Lage, dramatisch zu agieren. Die Wandlungsfähigkeit der so definierten Personen wird durch die Möglichkeit gesteigert, sie unterschiedlich darstellen zu können.

Prometheus als zentrale Figur erscheint im Prolog in der Auffassung Hesiods als von Gaia abstammend, in den Isole I und IIa nach dem Bruch mit Zeus in der Darstellung von Aischylos in *Der gefesselte Prometheus*. Neben ihm erscheint auch Io. Als Dualität sind beide, Prometheus und Io, in der Isola IIb nach Hölderlins *Schicksalslied* dreifach abgebildet: als Sopranpaar, als Paar Bassflöte-Kontrabassklarinette, wie zuvor

im Teil IIa, und als Sprechstimmenpaar. Im zweiten Teil nimmt der wandernde Prometheus Eigenschaften von verwandten Figuren wie Ulixes, Ödipus, Kolumbus und Moses an, der schliesslich die Einheit mit Gott in der Wüste wieder herstellt. «Meister des Spiels» nach Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* ist die reflektierende Stimme, die die Verbindung zwischen Mythos und Geschichte herstellt. Der Zuhörer befindet sich inmitten dieses Hörraumes, der ursprünglich als Arche, als Schiff entworfen wurde, und nimmt dadurch ebenso an dieser mythischen Reise teil.

Prometeo ist eine Auffassung des Menschlichen, der utopische Entwurf eines Menschenbildes: sein göttlicher Ursprung (Prolog), seine Begabungen (Isola I), sein tragisches Schicksal (Isola II), seine höchste Gabe als Träger einer «schwachen messianischen Kraft»¹⁰ (Interaudio, Tre Voci a und b), seine Bestimmung als Wanderer auf der Suche nach der Einheit mit dem Absoluten (Isole III/IV/V) und schliesslich seine Verpflichtung zum Gesetz der Übertretung als Voraussetzung der Erneuerung.

Nono ist einer Kunst verpflichtet, welche das Wort als Aussage und den Gesang als *Verkörperung des Menschlichen* – sowohl des Individuums als auch des Kollektiven – im ursprünglichen Sinn (Tragödie) in einen mehrdimensionalen Bedeutungsraum stellt. Das Hören ist hier einerseits das Symbol einer Haltung (Theorie) und andererseits die reale Erfahrung (Praxis), in der der Mensch seine höchste Sensibilität, seine höchste Aufmerksamkeit und dadurch das tiefste Bewusstsein über sich und die Welt erreichen kann.

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, der an der Tagung «Die Verlautbarung des Geistes. Beat – Stille – Pop» der Klassik Stiftung Weimar, Kolleg Friedrich Nietzsche, am 20. März 2010 in Weimar gehalten wurde.

- 1 Für eine ausführliche Darstellung des Begriffes «Stimme» im Zusammenhang mit Nonos Streichquartett vgl. Ingrid Allwardt, *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*, Berlin: Kadmos 2004.
- 2 Vgl. Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Steiner 1997 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 42), Diss. Univ. Freiburg i.Br., 1996.
- 3 Matteo Nanni, Rainer Schmusch (Hrsg.), *Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno*, Hofheim: Wolke 2004, S. 24.
- 4 Friedrich Spangemacher, *Dialektischer Kontrapunkt. Die elektronischen Kompositionen Luigi Nonos zwischen 1964 und 1971*, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 115.
- 5 *Der Osten ist Rot*, chinesisches Volkslied. Der Untertitel der Komposition *Per Bastiana – Tai-Yang Cheng* («L’oriente è rosso») ist dem Liedtext entnommen.
- 6 Zum Ursprung des Materials s. Friedrich Spangemacher, *Fabbrica illuminata oder Fabbrica illustrata?*, in: Heinz-Klaus Metzger, Reiner Riehn (Hrsg.), *Luigi Nono*, München: edition text+kritik 1981, S. 26–44 (= *Musik-Konzepte* 20).
- 7 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 251–263.
- 8 Siehe dazu auch: Ingrid Allwardt, *Die Stimme der Diotima*, S. 13–15 (vgl. Anm. 1).
- 9 Siehe dazu auch: Christine Mast, *Io, Prometeo. Zum Entwurf konkreter Subjektivität in Luigi Nonos «Tragedia dell’ascolto» Prometeo*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2008 (= *querstand* 4).
- 10 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 252 (vgl. Anm. 7).