

Inhalt

*Variazioni canoniche sulla serie
dell'op. 41 di Arnold Schönberg (1950)*

7

Polifonica – Monodia – Ritmica

Urfassung 1951

15

Julius Fučik, Teil 1

(1951) ed. postuma

19

Julius Fučik: Text des *Fučik-Fragments*

23

Composizione per orchestra (1951)

25

Der Rote Mantel (1954)

29

Canti

sul ponte di vita e d'amore

33

Musik als Höhlengleichnis

Un ricordo

38

Notizen zu *Prometeo* (1985)

43

„*Risonanze erranti*“ (1986)

55

Einspielungen auf CD

60

Quellennachweise

61

Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di Arnold Schönberg (1950)

1

„Ich wußte, daß es eine moralische Pflicht der Intellektuellen war, gegen die Tyrannei Stellung zu beziehen.“ Dieses Zitat des jungen Nono macht deutlich, daß es natürlich kein Zufall ist, daß den *Variazioni canoniche*, die er als sein op.1 gelten ließ, gerade die Reihe aus Schönbergs *Ode an Napoleon*, op. 41, zu Grunde liegt, jenem Werk, das zusammen mit dem *Überlebenden aus Warschau* zu Schönbergs explizit antifaschistischen Werken gehört. Variationen also nicht über ein Thema sondern eine Tonreihe. Eine Reihe freilich, die besonders charakteristisch ist: Sie besteht nur aus kleinen Sekund- und großen Terzschriften; und ist spiegelbildlich gebaut: die zweite Hälfte der Reihe ist der ganztonversetzte Krebs der ersten 6 Töne – oder deren quartversetzte Umkehr, was hier dasselbe ist.

Trotz des offensichtlichen Referenz-Charakters an Schönbergs op. 41 horcht Nono dieser Reihe ganz andere ‚Einschreibungen‘ ab als Schönberg selber. Dieser schlußfolgert aus ihr ein ganzes Arsenal von aus großen und kleinen Terzen geformten Akkorden und Tonfolgen. Der überraschende *Eroica*-Es-Dur-Schlußakkord der *Ode* unterstreicht nur die das ganze Stück über vorherrschende hohe Frequenz von traditionellen und alterierten Akkorden, die dem Werk eine vom *Überlebenden* gänzlich verschiedene, klangliche Ästhetik verleihen.

Dagegen scheint Nonos Werk Einspruch zu erheben: es ist, als wolle es der Halbtonreibung – übers eher sanfte Dur-moll-

Schwanken hinaus – das Ätzende, harsch Reibende zurückgeben. Dabei legt es einen nicht unbeträchtlichen Weg von der Intention zum Unvorhergesehen zurück.

Die Teile I bis III scheinen noch konzeptuellen Vorgaben zu folgen: zunächst ein unendlich langsames, zwischen *pp* und *ppp* wankendes „Largo vagamente“, das schon nach 4 Takten noch mehr im Tempo zurückgenommen wird, sich gleichsam, kaum daß es begonnen hat, in sich selber verliert. Sodann ein „Andante moderato“, oszillierend zwischen einem moderaten und einem deutlich schnelleren Gang.

Doch was ist mit der Reihe? Zunächst verbirgt sie sich (fast) vollständig. Ihr erster Auftritt in Gänze erfolgt gleichsam durch die Hintertür: am Ende des II. Teils baut langsam, Ton für Ton, gemäß der Reihe ein 12-Ton-Akkord in den Streichern sich auf; im dreifachen Pianissimo. Ein ähnlicher Vorgang findet sich später im *Fučík-Fragment*. Es ist der Moment, in dem dieses op. 1 bereits Elemente eines dreidimensionalen kompositorischen Raumes, wie ihn Nono in seinem live-elektronischen Spätwerk durchmißt, antizipiert: der Eintritt jedes neuen Tons, wenngleich jeweils durch einen Fußabdruck aller 3 Klarinetten markiert, geschieht wie unter der Hand; und zudem in Zeitlupe. Jede neue Akkorderweiterung wird nur ‚post festum‘ erfahrbar. Das Zeitlupehafte des Vorgangs ermöglicht es dem Hören – und fordert es zugleich dazu auf –, die allmähliche Errichtung des Klanghintergrunds auch als räumliche Ausdehnung der Musik zu begreifen. Als einen weit gespannten Rundhorizont in der Ferne, vor dem sich das vermeintlich ‚eigentliche‘ musikalische Geschehen entfaltet. Erst ganz am Ende dieses Teils, mit der Komplettierung durch die letzten Töne der Reihe, drängt diese Klangfläche urplötzlich, wie eine gewaltige Überwältigungswooge, überfallartig nach vorn.

Die Flut ist da. Der Vorhang zerreißt und enthüllt die erste unverstellte, unverhohlene Erscheinung der Reihe: der III. Teil,

„Allegro violento“, exponiert und staucht sie, im 3-fachen Forte, vom Schlagwerk angeschärft, gedrängt auf 6 Takte, dem Hörer wie in einem Brennglas vors Ohr, so als wolle Nono ‚beweisen‘, was inhaltlich doch mit ihr gemeint war. Der Umschlag aus der Anonymität des Verborgenen ins grelle Schlaglicht eines unüberhörbaren Anklagetons ist so jählings, daß das Hören gleichsam nicht mitkommt. Es ist, als demaskiere sich die Reihe zu neuerlicher Unkenntlichkeit.

Bei aller Unerwartetheit dieses Einbruchs wirkt jedoch auch dies noch durchaus wie ‚im Plan‘.

2

Der IV. und letzte Teil, ein neuerliches „Lento“, hinterlegt zunächst die Reihe, zum ersten Mal klar und deutlich nachvollziehbar, wie ein fremdes, eisiges und fernes Zitat: eingebettet in einen Quartenakkord, in Flageolet-Tönen der Harfe sowie, als Kontrapunkt, die Umkehrung im hohen Register des Klaviers. Es ist, als zögen sich die Musik und ihr Autor für einen Moment zurück und betätigten sich (nur) als Vitrinenbauer. Und hier, gleichsam im Schatten der Reihe, geschieht nun das Ungewöhnliche: Die Musik verläßt den gesicherten Pfad der Konzeption, ja des Planbaren. Eingenistet ins Schimmern dieses Glasperlenspiels und zugleich wie aus dessen innerem Glühen heraus, entfaltet sich die 4. Variation, Epilog und Höhepunkt des Werks zugleich, nach ihren eigenen Gesetzen. Der Moment, in dem die Musik sich emanzipiert, wenn nicht vom Autor so doch von dessen Intentionen, ist lokalisierbar: Der in drei Takten gestaffelte Streichtrio-Einsatz, mit dem die Variation recht eigentlich erst beginnt, verdankt sich einer ebenso ungewöhnlichen wie unerwarteten Klang-Imagination Nonos, die sich außerhalb der selbstgesetzten Pläne und Vorgaben stellt um dann, frei, den ureigenen zu folgen. Es gilt, den festen Boden des Lesens und damit vermeint-