

6. Luigi Nono – 2º) *“No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij”*

(1987)

*„No hay caminos, hay que caminar“ = „Es gibt keine Wege, du musst gehen“
(Mauerinschrift an einem Kloster in Toledo)*

*Andere Wege finden – Andrej Tarkowskij. Genialer Schöpfer von Zeiten –
Visionen – dramatischen vergangenen und gegenwärtigen Gefühlen in seinen
Filmen: eine neue russische sowjetische Schule für alle. [...] Ich widme es einer
Seele, die mich erleuchtet.*

Luigi Nono

(Programmheft Donaueschinger Musiktage '89, S. 59f.)

*Gestern – heute
Ablehnung der Dogmen fixierter Modelle
menschliche Notwendigkeiten schaffen
Gefahren eingehen
überwinden ohne Grenzen
das verschiedene, das andere Hören
schaffen um andere Gefühle zu erfinden
andere Techniken, andere Sprachen
in der menschlichen technischen Transformation
für andere Möglichkeiten Lebensnotwendigkeiten
für andere Utopien*

Luigi Nono

(Programmheft Donaueschinger Musiktage '89, S.59f.)

Nonos Orchesterkomposition 2^o) *"No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij"* bildet den zweiten Teil einer Trias von Stücken, die sich mit dem „Caminantes“-Thema auseinandersetzen: *Caminantes ... Ayacucho* (1986-87) für Mezzosopran, Flöte, kleinen und großen Chor, Orgel, drei Orchestergruppen und Live-Elektronik, 2^o) *"No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij"* (1987) für Orchester und *„Hay que caminar“ soñando* (1989) für zwei Violinen.

Zum Stück selbst gibt es einen Aufsatz von Wolfgang Gratzer: „Mikroskopische Kunst. Über Tarkowskij und Nono“¹. Gratzer benennt dort etliche der hier ausführlich dargestellten Phänomene, gesteht aber ein, dass der Rahmen seines Aufsatzes (Festschrift für Helga de la Motte-Haber) zu eng bemessen ist, um der tatsächlichen Morphologie der Komposition auf den Grund zu gehen („... Derartige Symmetrien ließen sich in einer detailgenauen Werkanalyse sehr viel ausführlicher zur Sprache bringen.“²). Die Behauptung, „erste mikrotonale Klangflächen“³ entstünden in Takt 6 ist zu diskutieren – schließlich bilden die Takte 1-5 viel mehr eine Fläche (Viertelton-Oszillationen um g') als der über drei Oktaven gestreute Klang von Takt 6 (s. u.). Die einzelnen Aspekte des Klangs erfahren auch keine direkte Verknüpfung, die einzige Übersicht bildet eine Darstellung der Tempi⁴, die aber nur tabellarisch erfolgt und nicht maßstäblich. Die Arbeit von Ludger Kisters „Raum und Klang im Spätwerk Luigi Nonos: Analyse und Interpretation des Orchesterwerks "2^o) No hay caminos hay que caminar ... Andrej Tarkowskij" ist auch über ein Jahr nach ihrem Erscheinen außer im fragwürdigen VDM Verlag (siehe hierzu den Artikel von Kai Schlieter „Schröpfen on demand“ in der taz vom 18.07.2011) in keiner Bibliothek erhältlich, das Buch „Eine Zone des Klangs und der Stille: Luigi Nonos Orchesterstück 2^o) No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij“ von Erik Esterbauer war noch nicht erschienen.

Im nach Abschluss der vorliegenden Analyse erschienen Buch „Eine Zone des Klangs und der Stille“ von Erik Esterbauer gibt es Hinweise auf weitere Arbeiten⁵. Die – vorwiegend statistischen – Darstellungen von Maronidis und Tasoudis werden von Esterbauer direkt übernommen. Diskutiert werden dort hauptsächlich Fragen der formalen Gliederung und anderer Oberflächenbetrachtungen. Die Frage nach der Setzung des Materials und dem kompositorischen Umgang mit seinen Perspektiven wird weitgehend außer Acht gelassen. Esterbauer referiert in seinem Analyseteil lediglich die genannten Arbeiten, ohne einen eigenen

¹ Gratzer 1998:202 ff.

² Gratzer 1998:214

³ Gratzer 1998:217

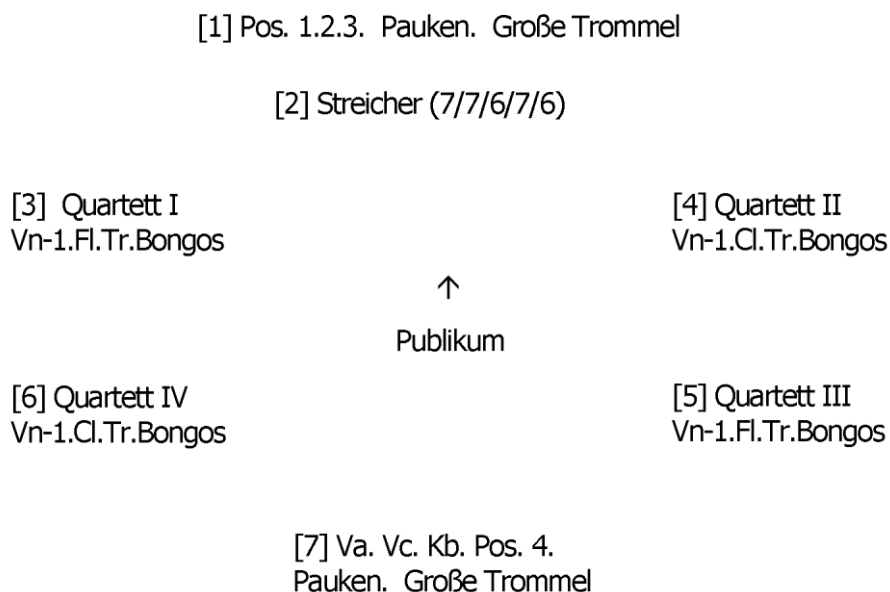
⁴ Gratzer 1998:218

⁵ Banihashemi 2005, Maronidis und Tasoudis 2006

weiterführenden Beitrag zu leisten. Sein Interesse gilt vielmehr der Quellenlage von Skizzen sowie ausführlichen Erörterungen zu Tarkowskij's Filmschaffen. Abschließend versucht Esterbauer, Filme Tarkowskij's und Nonos Musik in Referenzverhältnisse zu setzen.

Die vorliegende Analyse hat Ausgangspunkte in der Morphologie musikalischer Situationen und Fragen formaler Wirksamkeit. Sie steht so durchaus in Zusammenhang mit Aspekten einer „musikalischen Morphosyntax“, wie sie Christian Utz am Beispiel von Kurtágs *Officium breve* erörtert hat⁶. Die hier vorliegenden Untersuchungen und Interpretationen liefern im Unterschied zur Arbeit Esterbauers einen weiteren, strukturell motivierten Beitrag zum Verständnis von Nonos Komponieren.

2º) *“No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij”* (im Folgenden als *No hay caminos*) weist als zusätzliche Angabe auf: „per 7 Cori“. Nono teilt das insgesamt 60 Musiker umfassende Orchester in sieben unterschiedlich große, charakteristisch besetzte Gruppen, die rund um das Publikum in folgender Weise gesetzt sind:



Man hat es in *No hay caminos* mit einer doppelten Raumsymmetrie zu tun:

- einer axialen Stereophonie zwischen vorne und hinten (die Gruppen [1], [2] und [7], sowie
- einer Quadrophonie zwischen links und rechts (die Gruppen [3], [4], [5] und [6]).

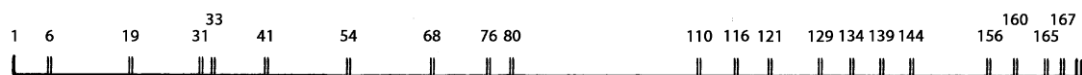
⁶ Utz 2012

Vorne und hinten befinden sich Streicher, Posaunen, Pauken und große Trommeln. Die hintere Gruppe [7] wirkt dabei wie ein tiefes, fernes Echo der vorderen, da hier lediglich drei solistische (tiefe) Streicher dem Tutti von vorne gegenüberstehen, und auch die Posaunen im Verhältnis 3 (vorne) : 1 (hinten) besetzt sind.

Die der Quadrophonie zugeordneten Instrumentalgruppen [3], [4], [5] und [6] bestehen jeweils nur aus vier Instrumenten, wobei in allen vier Gruppen je eine solistische Geige, eine Trompete und ein Paar Bongos besetzt sind. Unterschiede gibt es lediglich zwischen Flöte und Klarinette, die kreuzweise angeordnet sind (in [3] und [5] bzw. [4] und [6]).

Diese spezifische Anordnung macht es zwingend, Raumklang und Raumbewegung als komponierte Parameter mit zu untersuchen.

Insgesamt umfasst das ca. 24 Minuten dauernde Stück 169 Takte, die durch eine Vielzahl von Doppelstrichen eine signifikante äußere Gliederung besitzen:

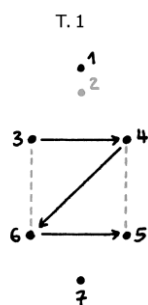


Im Folgenden werden zunächst diese Abschnitte bezüglich ihrer Morphologie beschrieben und in einen formalen Zusammenhang gestellt. Danach wird anhand einer Gesamtschau eine These zur Architektur des Stückes aufgestellt.

Der erste durch Doppelstriche begrenzte Abschnitt umfasst die Takte 1-5. Der Tonhöhenverlauf beschreibt hier eine vierteltönig kreisende Bewegung um den Ton g' herum, von ges' bis $g'+$ (die Vierteltöne werden hier folgendermaßen beschrieben: für die vierteltönige Erhöhung steht „ $g+$ “; für die vierteltönige Erniedrigung „ $g-$ “).

The musical score consists of four staves, each representing a different spatial position in a quartet: LINKS VORNE (Left Front), RECHTS VORNE (Right Front), RECHTS HINTEN (Right Back), and LINKS HINTEN (Left Back). The notation includes various note values, triplets, and a measure number 1.4. A large bracket is drawn across the staves, indicating a collective movement or a specific section of the music.

Die räumliche Anordnung zeigt eine Erkundung des Raumes der vier Quartette.



Die fünf Takte werden eingerahmt von Schlägen der Bongos und der großen Trommeln, so dass hier alle Raumpositionen einbezogen sind.

Die Rhythmen der geschlagenen Klänge weisen symmetrische Anlagen auf, es gibt jedoch keine exakte Spiegelung der Rhythmen des Anfangs am Ende (wie Nono dies etwa in *Canti di Vita e d'amore* umsetzte). Im Einzelnen finden sich folgende Zellen in den rhythmischen Formanten⁷ Quintole, Quartole und Triole:

The image shows a musical score for T. 5.4. The top staff is a treble clef with a single note on the second line, marked with a dynamic of *ppppp* and a bracketed group of notes below it. Below the staff, the text "ppppp/<ppp>/pp>" is written. The bottom part of the image shows three rows of rhythmic patterns, each with a bracketed group of notes and a dynamic marking. The first row is labeled "VORNE" and contains three groups of notes with dynamics *ppp pp*, *p*, and *ppp p*. The second row is labeled "RECHTS/LINKS" and contains three groups of notes with dynamics *ppp pp*, *p*, and *ppp p*. The third row is labeled "HINTEN" and contains three groups of notes with dynamics *ppp pp*, *p*, and *ppp p*.

Zwar wiederholen sich alle rhythmischen Zellen des Anfangs von Takt 1 am Ende von Takt 5, jedoch

- + sind die Gruppen in den großen Trommeln in verändertem rhythmischem Formanten (Quintole - Triole) retrograd angelegt,
- + werden die Gruppen in den Bongos in identischer Weise wiederholt (nur zum Teil an einem anderen Ort gespielt).

⁷ Der Begriff „Formant“ wird hier in dem Sinne verwendet, wie ihn Karlheinz Stockhausen in seinem Aufsatz „... wie die Zeit vergeht ...“ 1956 definiert hat: „Für die einzelnen ‚harmonischen‘ Teilungen wählen wir die Bezeichnung *Formanten*“⁷. Diese Definition Stockhausens ist mittlerweile in einen allgemeinen Gebrauch übergegangen. Siehe hierzu auch das Kapitel „Terminologisches“.

Der zweite durch Doppelstriche markierte Abschnitt umfasst die Takte 6-18 und beginnt hinten mit einem über drei Oktaven gespreizten, ebenfalls vierteltönigen Klang, der von *g* ausgeht (*G – g+^o – gis'*).

In den ersten fünf Takten dieses Abschnitts findet eine allmähliche Verlagerung des Klangs von hinten nach vorne statt:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'VORNE' and the bottom staff is labeled 'HINTEN'. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The top staff has a double bar line between measures 6 and 10. The bottom staff has a double bar line between measures 6 and 10. The notation shows a sound that is initially in the 'HINTEN' position and moves to the 'VORNE' position over the five measures.

Dieser Klang ist für den gesamten Abschnitt bestimmend. Als Erweiterung treten in der eingestrichenen Oktave zum *gis'* später *g'* (T. 10.4ff) und *ges'* (T. 14). In der Mitte des Abschnitts (T. 12.3-14.3) „hängt“ der Klang eine Zeit lang nur in der – dann chromatisch gestreuten – eingestrichenen Oktave, bevor er ab Takt 14.2-4 wieder in der Ausgangsformation erscheint.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sound that is initially in the lower octave and moves to the upper octave over the measures shown. The top staff has a double bar line between measures 10.4 and 11, and another between measures 14 and 14.2ff. The bottom staff has a double bar line between measures 10.4 and 11, and another between measures 14 and 14.2ff.

Ab Takt 10.4 nimmt der Klang auch den quadrophonen Raum der Quartette ein. Unmittelbar danach (T. 12) erscheinen wieder Bongos und große Trommeln (vgl. T. 1-5), mit ähnlichen rhythmischen Zellen wie zuvor, allerdings in einer insgesamt kontinuierlicheren Faktur als zu Beginn. In Takt 15 wird der perkussive Aspekt durch die Streicher erweitert – diese spielen hier Battuto-Klänge („arco battuto“, dann „legno battuto“, ohne Angabe spezifischer Tonhöhen),

synchron mit den großen Trommeln. Die abschließenden drei Takte (16-18) führen den zweiten Abschnitt nach dem überraschenden *ff*-Schlag in Takt 15.4 über ein breites Crescendo zu einem ersten dynamischen Höhepunkt (*ffff*) am Ende von Takt 18:

6

T. 10.4 11 14 14.2ff

pppppp *ppppp* *p*

[4] *pp/p/f*

[5] *f/ff* *ff/p<ff...*

[3] *ffff*

1 2 1 2 1 2

3 4 3 4 3 4

6 5 6 5 6 5

7 7 7

Der folgende dritte Abschnitt (T. 19-30) spielt sich in der großen Oktave ab und wird ausschließlich von den Orchestergruppen vorne und hinten gestaltet.

19 T. 22.4 25.4

ppp< >ppp ppp< ppp pp pp p pp

pp mp p ppppp mp p> mp

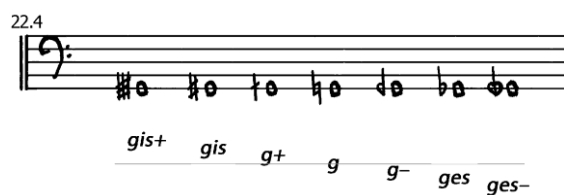
mp pp mp ppp p

1
2
3 4
6 5
7

Es gibt eine Vielzahl punktuell gesetzter Viertelton-Cluster, die alle um das *G* angeordnet sind. Die Streuung dieser Cluster ist dabei stets unterschiedlich, sowohl bezüglich ihrer chromatischen Ausdehnung, als auch im Hinblick auf die Klangfarbe:

T. 19	T. 21	T. 23-24	T. 25-26	T. 28	T. 30
		## Vc 1	## Vc 1-3		## Vc 1
# Pos 1	# Pos 1 Kb 1.2	# Vc 2	# Pos 1	# Pos 1	# Vc 2
† Vc 1.2 Kb 1.2	† Vc 1.2	† Vc 3	† Vc 4-6	† Vc 1-3 Kb 1-3	† Vc 3
h Vc 3.4 Kb 3.4 Pos 2	h Vc 3.4 Pos 2 Kb 3.4	h Vc 4	h Pos 2	h Pos 2	h Vc 4
d Vc 5.6 Kb 5.6	d Vc 5.6	d Vc 5	d Kb 1-3	d Vc 4-6 Kb 4-6	d Vc 5
b Pos 3	b Pos 3 Kb 5.6	b Vc 6	b Pos 3	b Pos 3	b Vc 6
		♭ Vc 7	♭ Kb 4-6		♭ Vc 7
ppp	ppp/pp/p	pp	pp	ppppp	p < mp

Ab Takt 22.4 erfolgt in den sieben Celli eine kontinuierlich absteigende Linie der Vierteltöne von *Gis+* bis *Ges-* :



Nach diesem Zeitlupen-Arpeggio erreicht das Stück in Takt 25.4 erstmals seine maximale chromatische simultane Ausdehnung (sieben Vierteltöne, die um den Ton *G* angeordnet sind):

19 T. 22.4 25.4

ppp< >ppp ppp<ppp pp pp p pp

pp mp p ppppp mp p> mp

mp pp mp ppp p

1
2
3 4
6 5
7

Diese aus engstem Raum konzentrierte Vierteltönigkeit reißt im folgenden Abschnitt (T. 31–32) auf und entfaltet einen sieben Oktaven umfassenden Klang, wobei auch hier wieder nur auf *g* bezogene Vierteltöne auftauchen:

The image shows a musical score for two measures, T. 32.2 and 32.3. It consists of four staves. The first staff has notes with dynamic markings *ppp*, *fff*, and *> ppp*. The second staff has notes with dynamic markings *ppp*, *fff*, and *> ppp*. The third staff has notes with dynamic markings *ppp*, *fff*, and *> ppp*. The fourth staff has notes with dynamic markings *ppp*, *fff*, and *> ppp*. Below the staves are three diagrams showing fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and a sequence of notes (ges-, ges, g-, g, g+, gis, gis+) connected by dashed lines.

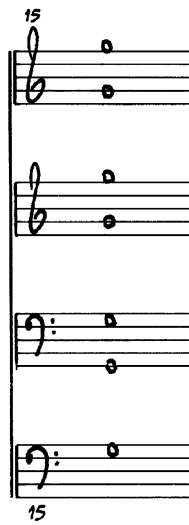
In diesen beiden maximal gespreizten Klängen stehen sich zwei extrem kontrastierende Energieformen einander direkt gegenüber (*ppp* – *fff*).

Die Beobachtungen dieser ersten 32 Takte des Stückes lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Im Bereich der Harmonik steht der Ton *g* im Zentrum. Um ihn herum gibt es eine Viertelton-"Skala" von insgesamt sieben Tonstufen:

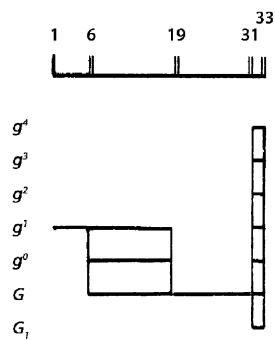
The image shows a musical staff with a sequence of notes: *ges-*, *ges*, *g-*, *g*, *g+*, *gis*, *gis+*. Below the staff are labels: *ges-*, *ges*, *g-*, *g*, *g+*, *gis*, *gis+*.

Der Klangraum umfasst bis zu sieben Oktaven (G_1 bis g^4):

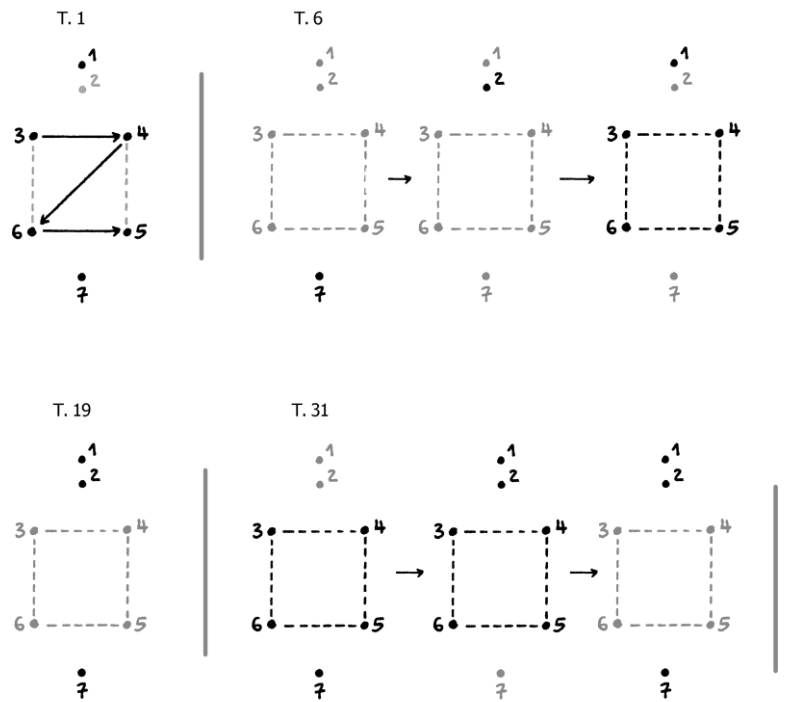


Jeder der beschriebenen Abschnitte bildet einen anderen Ausschnitt aus diesem Gesamtklang ab:

$g^1 \rightarrow$ drei Oktaven $\rightarrow G \rightarrow$ sieben Oktaven

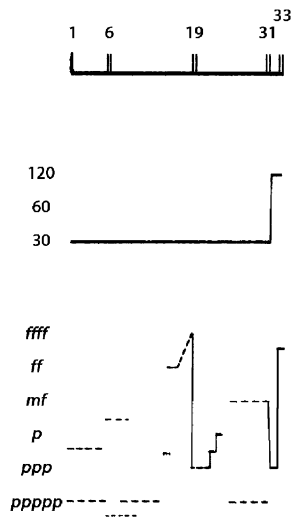


Ebenso liegen jedem Abschnitt unterschiedliche Raumkonstellationen und -bewegungen zu Grunde:



Tempo und Dynamik erscheinen als globale Kategorien – während es beim Tempo nur am Schluss eine kurze Abweichung vom Grundtempo $\text{♩} = 30$ gibt (auf das Vierfache [$\text{♩} = 120$]), zeichnet sich im Bereich der Dynamik ein interessanter Verlauf ab.

Einzelne Abschnitte schließen mit einem großen Crescendo bzw. unvermittelt gesetzten *fff*-Schlägen. Diese Zuspitzungen bzw. Explosionen haben in ihrer Verdichtung eine nahezu kadenzierende Wirkung (ähnliche Zuspitzungen finden sich auch an etlichen Stellen in „*Con Luigi Dallapiccola*“⁸).



Die Zahlen 120, 60 und 30 bezeichnen die Metronomangaben [$\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 30$].

Die Zahl 7 erweist sich in verschiedenen Kategorien als konstitutiv (sieben Orchestergruppen, sieben Vierteltöne, sieben Oktavlagen).

Bezüglich des Tones „g“ hat Josef Häusler im Booklet zur bei Kairos erschienenen CD eine These von Michael Gielen übermittelt, wo dieser – nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Nonos großer musiktheatralischen Aktion „*Al gran sole carico d'amore*“ – eine interessante inhaltliche Deutung vorschlägt:

Nono hatte es dem in seiner Heimat verfeimten russischen Filmregisseur Andrej Tarkowskij gewidmet, wahrscheinlich im Blick auf dessen Film Nostalghia, der die Suche „nach etwas, das es nicht gibt“ zum Thema hat. [...] In der Wahl des Tones g nun mag sich – hier greife ich eine These des Dirigenten Michael Gielen auf – im Geheimen eine für Nono tief bezeichnende Gedankenverbindung niederschlagen.

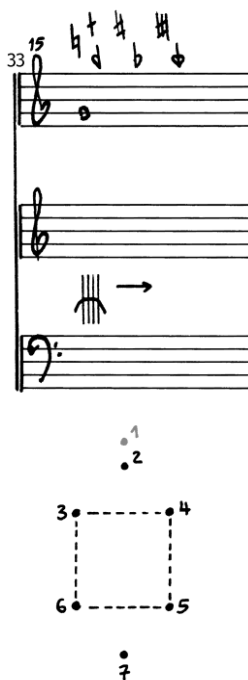
⁸ – siehe hierzu Hermann 2002:120ff

Der Ton g heißt im Italienischen „sol“. „Il sole“ aber ist die Sonne, verstanden als Inbegriff von Licht, Fortschritt, Freiheit, Revolution.

Josef Häusler⁹

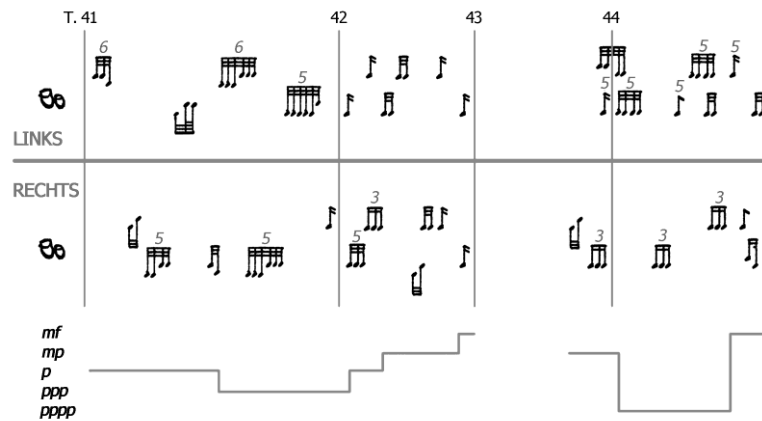
Im nächsten Abschnitt (T. 33-40) ist der Klangraum auf die Oktave des g^3 konzentriert, erscheint ausschließlich im *ppppp* und wird nur von den Streichern gespielt.

Hier tritt zur harmonischen Definition des g eine zweite harmonische Qualität, nämlich das Spiel „hinter dem Steg“ (*dietro al ponte*). Nono bezieht den Ort, wo keine Tonhöhen gegriffen werden können, sondern sich Tonhöhen zufällig ergeben, mit ein. Es handelt sich dabei um eine Art „utopischer Harmonik“, einen nicht-steuerbaren Klang, den er hier gewissermaßen wie einen fremden Hof um das g herum legt (man könnte sowohl von einer Verfremdung bzw. Verschmutzung als auch von einer harmonischen Expansion sprechen).



⁹ Booklet zur CD Luigi Nono – *Caminantes... Ayacucho*, Kairos 0012512KAI, S. 7

Der nachfolgende Abschnitt (T. 41-53) wird zunächst ausschließlich von „dietro al ponte“- Klängen und Bongozellen eingeleitet. Die räumliche Fluktuation der Bongozellen ist in der folgenden Grafik dargestellt:



Nono steuert auch hier zweimal auf dynamische Kulminationen zu – beim ersten Mal (T. 42) vermittelt, beim zweiten Mal (T. 44.4) unvermittelt.

Danach konzentriert sich der Klang für vier Takte (T. 45-48) auf das gis^2 , zunächst in den vier Quartetten, und wird in Takt 47 auf vier Oktaven abwärts geöffnet. In Takt 48 unterbrechen isolierte $ffff$ -Schläge der Schlaginstrumente diesen Klang, bevor der Abschnitt dann in Takt 51 wiederum in der zweigestrichenen Oktave mit g^2 - und g^2+ im ppp schließt.

41

T. 45

47

51 51.4

ppp

ppppp

ppp

pppp

p/ppp/mp

ffff

1 2

3 4

6 5

7

1 2

3 4

6 5

7

1 2

3 4

6 5

7

Die darauf folgende Strecke (T. 54-67) wird von leisen punktuellen Geräuschklingen eingeleitet. Das Besondere an diesem Abschnitt ist der perkussive Einsatz der Streicher (vgl. T. 15ff), in Korrespondenz zu den großen Trommeln (hier auch als eine Art Hof, vergleichbar dem dietro-al-ponte-Spiel). Ab Takt 58 baut sich der Klangraum von unten her auf (vom *Ges*-, der Posaunen – hier notiert als *F+* – bis zum *g'* ab T. 62.3).

54

T. 58 62.3 66

Str.

p

pppp

sffff

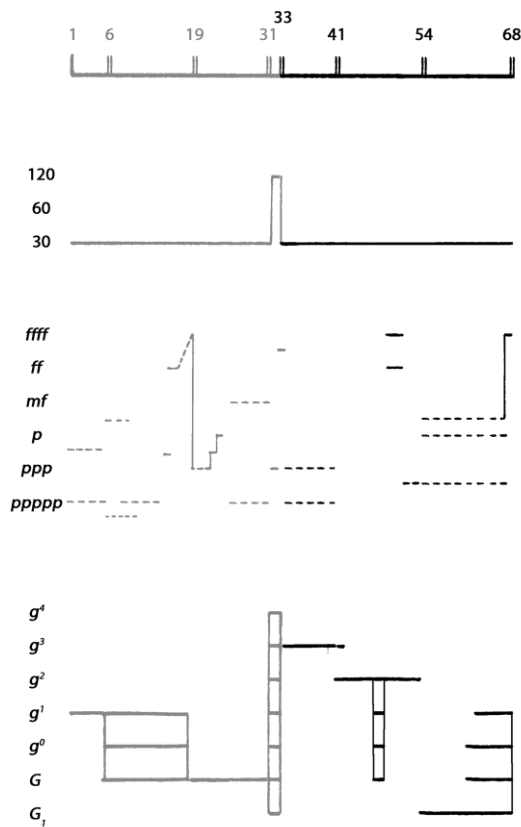
15

1
2

3 4
6 5

7

Nachdem dann im gesamten Abschnitt zwischen Takt 33 und Takt 66 der Klangraum in insgesamt sechs Oktaven abgetastet wurde, schließt ein nahezu unmotiviert scheinender *sfffff*-Klang diese Sektion ab.



Analog zu den Takten 1-33 erkundet der Abschnitt Takt 33-68 den Klangraum von oben nach unten, und er schließt ebenfalls mit einem *sfff*-Klang ab (vgl. T. 32). Das Tempo bleibt hier stabil. Das (plötzliche) Erschüttern ist auch für Tarkowskij ein wichtiges Thema – er spricht davon, Stabilität zu stören:

Der Künstler versucht die Stabilität einer Gesellschaft im Namen seines Strebens nach dem Idealen zu stören: Die Gesellschaft strebt nach Stabilität, der Künstler dagegen nach Unendlichkeit. Ihn beschäftigt die absolute Wahrheit, weshalb er auch nach vorne schaut, so früher als andere etwas erblickt.

*Andrej Tarkowskij*¹⁰

¹⁰ Tarkowskij 1986:198

Nonos Klänge sind zwar alles andere als stabil, dennoch beinhalten die *sfff*-Schläge massive Momente des Störens einer (im dynamischen Sinne) etablierten Umgebung.

In den Takten 68-75 kehrt die g^3 -Oktave wieder (vgl. T. 33), ebenfalls wieder nur von Streichern gespielt. Hier gibt es keine harmonischen Erweiterungen durch dietro-al-ponte-Klänge, dafür aber einer große artikulatorische Vielfalt (*arco al tasto*, *tremolo rapidiss. alla punta*, *pizz.*), wobei einzelne Klänge auch verschmutzt („*crini lentissimi con pressione*“) zu spielen sind. Am Ende vereinheitlicht sich die Vielfalt zu einem *arco sul ponte*. Der gesamte Abschnitt weist einen permanenten dynamischen Kontrast zwischen dem *ppppp* der Tenuto-Klänge und dem *sff* der Pizzicati auf.

Dieser rein frontal gespielte Klang wird in Takt 76 plötzlich von *sffff* gespielten Impulsen in den Quartetten abgelöst. Dieser Abschnitt fokussiert wieder (vgl. T. 41ff) die g^2 -Oktave, dynamisch scharf kontrastiert (*sffff* - *ppp*).

68 15

68 76 77 79

[à 14]

sff/ppppp

ppp

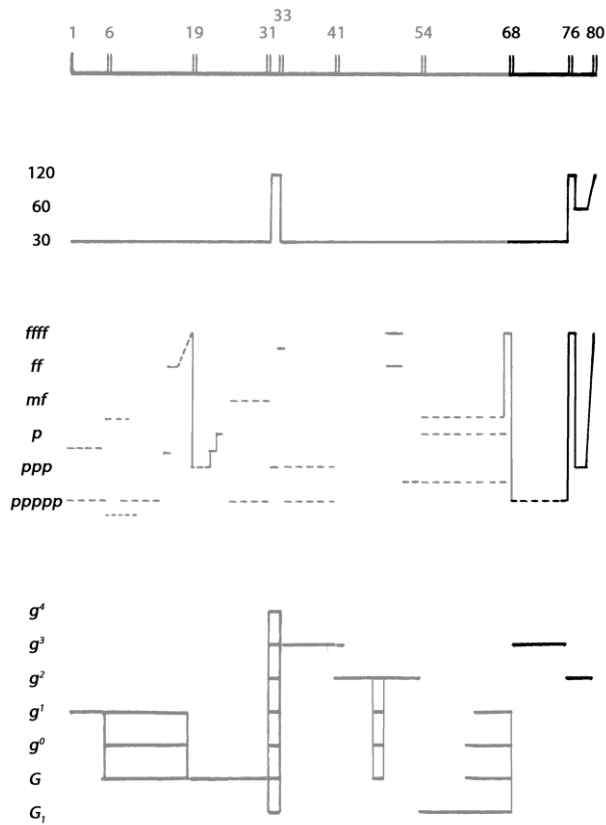
sffff

f < sffff

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

Ab Takt 76 finden sich ein schnelles, fluktuierendes Tempo (Tempo ♩ = 120 → ♩ = 60 → accel. → ♩ = 120) und ein Abschluss hoher Intensität (cresc → *fffff*):



Auch dieser Teil schließt somit mit einer dynamischen Kulmination, hier als Abschluss eines großen Crescendo; der Ambitus dieses Abschnitts umfasst nur zwei Oktaven, die wiederum abwärts durchschritten werden. Eine weitere Irritation entsteht durch die plötzlichen Tempowechsel (T. 75/76 und 76/77).

Der folgende Abschnitt Takt 80-109 umfasst 30 Takte und ist der längste durch Doppelstriche begrenzte Zusammenhang im Stück überhaupt. Morphologisch gliedert er sich in vier Teilbereiche, die charakteristische Perspektiven vorangegangener Abschnitte abbilden:

T. 80-87: zwei Oktavlagen (g^4 und g'), erweitert durch dietro al ponte-Klänge, *ppppppp-pppppppp*:

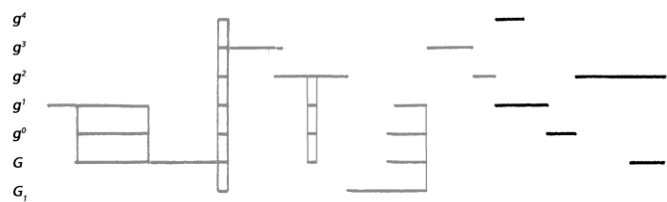
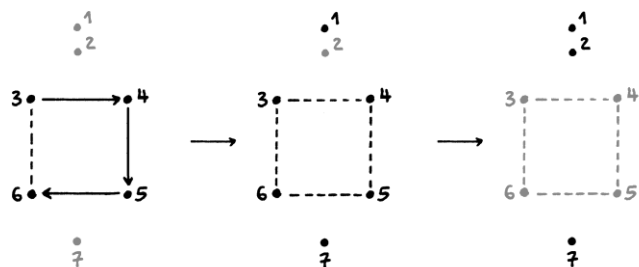
T. 88-93: g^0 , durch Bongos eingeleitet, *ppp*

The image shows a musical score for three staves. The first staff (treble clef) has measure numbers 80, 15, and T. 83. The second staff (treble clef) has measure numbers 88 and 89, and the dynamic marking *ppppppp*. The third staff (bass clef) has the dynamic marking *ppp*. Below the staves is a fingerings diagram showing a square with vertices labeled 3, 4, 5, and 6, and a vertical line with dots labeled 1, 2, and 7.

T. 94-97: absteigende Vierteltöne in einer Oktavlage (g^2), *pppp*

T. 98-109: zunächst Fortführung der gleichen Oktavlage (g^2), Kombination mit großer Trommel (ab T. 98); ab Takt 104 extreme dynamische Crescendi in der G -Oktave (Posaunen) bis hin zum *sffff*-Schlag in Takt 109:

Handwritten musical score for measures 94 to 106. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 94, 101, 104, and 106 are indicated above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *pp*, *ppp*, *pppp*, and *sffff* are clearly visible. There are also some handwritten annotations and a small diagram of a square with dots at the corners.



Am Ende dieses Teils steht bei stabilem Tempo wiederum ein extremer dynamischer Höhepunkt, den Rahmen des insgesamt auf fünf Oktavlagen verteilten Klanges bilden der höchste (g^4) und der tiefste (G) Klang dieses Teils.

Die Bedeutung von derartigen Zuspitzungen – wie in Nonos Komposition mittels der dynamischen Ausbrüche – ist auch bei Tarkowskij zu finden. Tarkowskij spricht von „Erschütterungen“, von „Katharsis“:

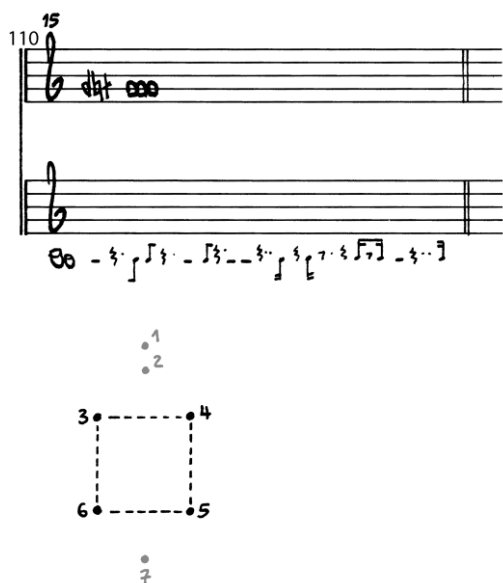
Es ist das Ziel jedweder Kunst, sich selbst und der Umwelt den Sinn des Lebens und der menschlichen Existenz zu erklären. Also den Menschen klarzumachen, was der Grund und das Ziel ihres Seins auf unserem Planeten ist. Oder es ihnen vielleicht gar nicht erklären, sondern sie nur vor diese Frage zu stellen. Die unbestreitbare Funktion der Kunst liegt für mich in der Idee des Erkennens, jener Form, die sich als Erschütterung, als Katharsis äußert.

Andrej Tarkowskij¹¹

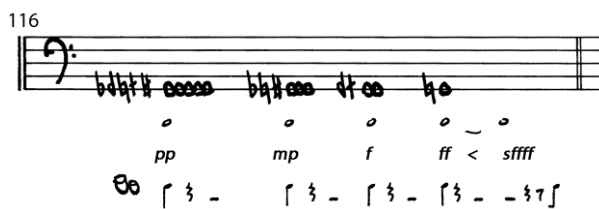
Interessant ist, dass Tarkowskij den „Erschütterungen“ das „Erkennen“ zuschreibt. Nonos erschütternde Klangausbrüche rütteln auf, wecken, und verweisen gleichzeitig auf sich selbst zurück, da sie keine unmittelbare Erkenntnis – im Sinne konkret formulierter, „neuer“ Faktur – anbieten.

¹¹ Tarkowskij 1986:42

Der folgende Abschnitt (T. 110-115) nimmt auf die Artikulationsdichte von Takt 68 Bezug (hier nun: „Verschmutzungen“ durch crini con pressione sempre, ponte, tasto legno-crini), ist an dieser Stelle aber durch einzelne Bongo-Schläge erweitert, die gewissermaßen die Funktion der Pizzicati übernehmen:



Die Takte 116-120 greifen Farbe und Lage von Takt 19 wieder auf, hier aber in einer kontinuierlich beschleunigten Form gleich langer Klänge, über die ein großes Crescendo (*pp-mp-f-ff<ffff*) und Accelerando (Tempo ♩ = 30 → accel. → ♩ = 60 → accel. → ♩ = 120) laufen.



T. 116	117	118	119
#	#		
†		†	
h	h		h
d		d	
b	b		

[illegible]

Die Takte 134-138 stellen eine Verdopplung der Takte 31-32 dar, die zudem eine Spiegelung beinhaltet:

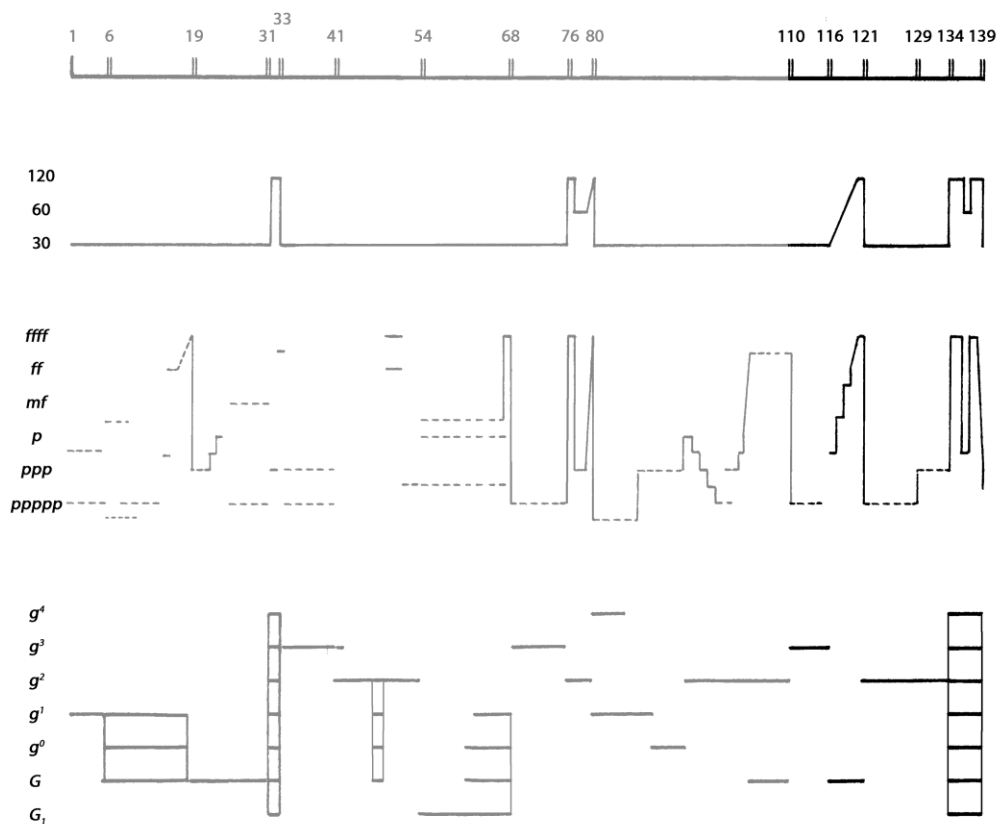
- + die Spreizung des sich über sieben Oktaven erstreckenden Klangs erfolgt hier von oben nach unten.
- + die Spreizung wird zweimal gespielt, in zwei dynamisch hart kontrastierenden Varianten (*ffff* – *pp* – *ffff*).

T. 136 137.3

* Tondauer in 16-tel-Quintolen

Während die Töne der beiden Abwärts-Arpeggien jeweils gleichzeitig enden, haben die Töne der beiden Aufwärts-Arpeggien jeweils gleiche Tondauern (vier bzw. fünf quintolische 16-tel).

Analog zum ersten Formteil wird dieser Abschnitt von einem sich über sieben Oktaven erstreckenden Arpeggio abgeschlossen:



Zudem findet sich wiederum ab Takt 134 ein stark fluktuierendes Tempo ($\text{♩} = 30 \rightarrow 120 \rightarrow 30 \rightarrow 120 \rightarrow 60 \rightarrow 120$). Im Unterschied zu den vorangegangenen Teilen wird dieser Teil durch ein langes Diminuendo abgeschlossen.

Der folgende Abschnitt Takt 139-143 wirkt wie eine Maske des ersten Abschnitts (T. 1-5), in dem die Tonhöhen weggelassen sind. Die perkussive Struktur entspricht in ihrer Räumlichkeit nahezu dem Anfang (lediglich die frontale Ebene fehlt). Der Abschnitt schließt völlig überraschend mit einem Frullato- bzw. Tremolo-Klang im *sfff*.

T. 143.4

pppp sfff

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

Die gebrochene Artikulation des Frullato findet in der Folge (T. 144-155) ihre Fortsetzung, hier nun aber in stetiger Kombination mit Tenutoklängen (tenuto – tremolo alla punta rapidiss.). Der gesamte Abschnitt verbleibt darüber hinaus im *ppppp*.

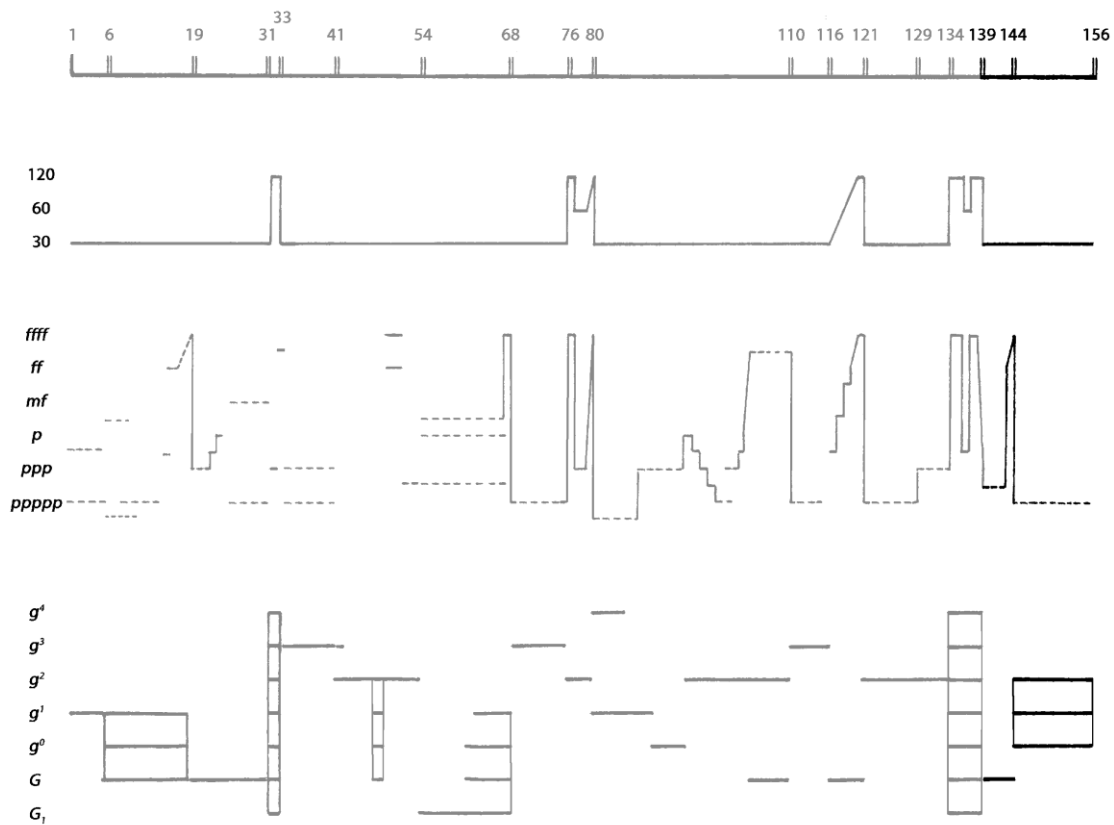
T. 145.3 150.3

ppppp

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

Im Unterschied zu den vorangegangenen Abschnitten bewegt sich der Klang in den Takten 139-155 aufwärts. Die dynamische Spitze befindet sich in der Mitte (T. 143), es dominiert artikulatorische Fluktuation (Tenuto- und längere Repetitionsklänge in unregelmäßigem Wechsel).



Dem stehen die Takte 156-159 entgegen, die in scharfem dynamischem Kontrast kurze Zweier-Repetitionen, vierteltönige sich bewegende Tenuto- bzw. Tremolo-Klänge ($gis^2 - g^2 + - g^2 - g^2 - - g^2 - g^2 + - gis^2$), und eine abschließende Crescendo-Figur umfassen. In diesem, wiederum in schnellem, fluktuierendem Tempo stehenden Abschnitt ist der Klang ausschließlich links und rechts lokalisiert.

T. 159

156

1
 2
 3 4
 6 5
 7

In Takt 160-164 greift Nono die Faktur der Takte 116-120 wieder auf, diesmal auf einer eingangs dynamisch leiseren Stufe: $ppp - pp - p - mf < ffff$

160

ppp pp p mf < ffff
 r z - r z - r z - r z - - z r

Das Stück endet mit einer zweimaligen Maximalspreizung (T. 165-166 und T. 167-169), die zunächst aufwärts → abwärts, dann umgekehrt geführt ist. In den letzten drei Takten wird der Klang von den Seiten nach hinten geführt und endet dann vorne.

15 T. 166.2 167 169

pppp ffff p f < ffff > ppppppp

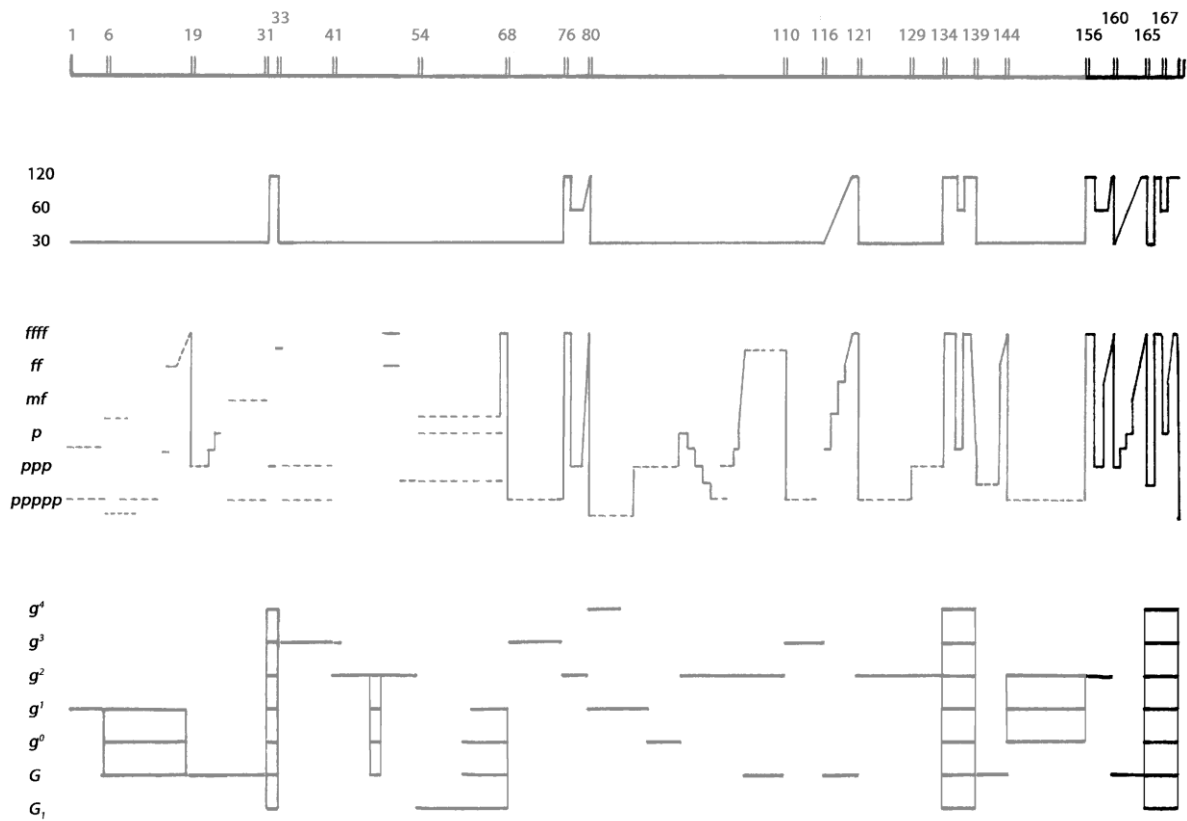
15 2 3 3 6 25 23 21 19 55 55 55 55 24 22 20

1 2 1 2 1 2 1 2

3 4 3 4 3 4 3 4 6 5 6 5 6 5 6 5

7 7 7 7

Die Zusammenführung der Parameter ergibt für den letzten Abschnitt folgendes Bild:



Zusammenfassung

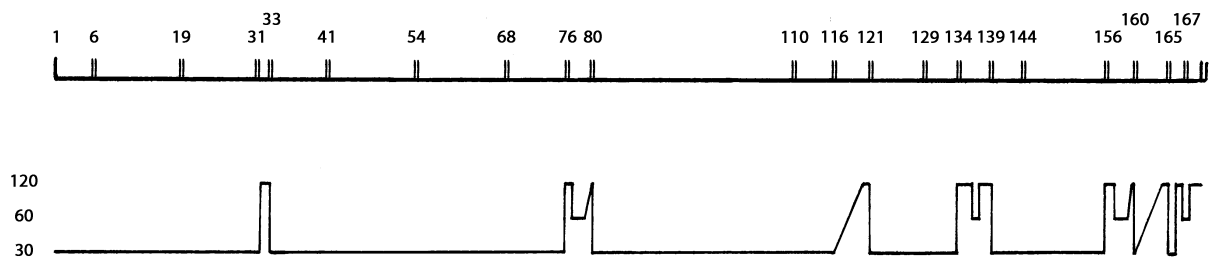
Nono hat seiner gesamten Komposition nur eine einzige Tonhöhe zugrunde gelegt, das *g*.

Dieses *g* erfährt eine Erweiterung durch zwei „Skalen“:

- eine Vierteltonskala (insgesamt sieben Stufen, mit dem *g* in der Mitte),
- eine „Oktav“-Skala (insgesamt sieben Oktaven, mit dem *g'* in der Mitte).

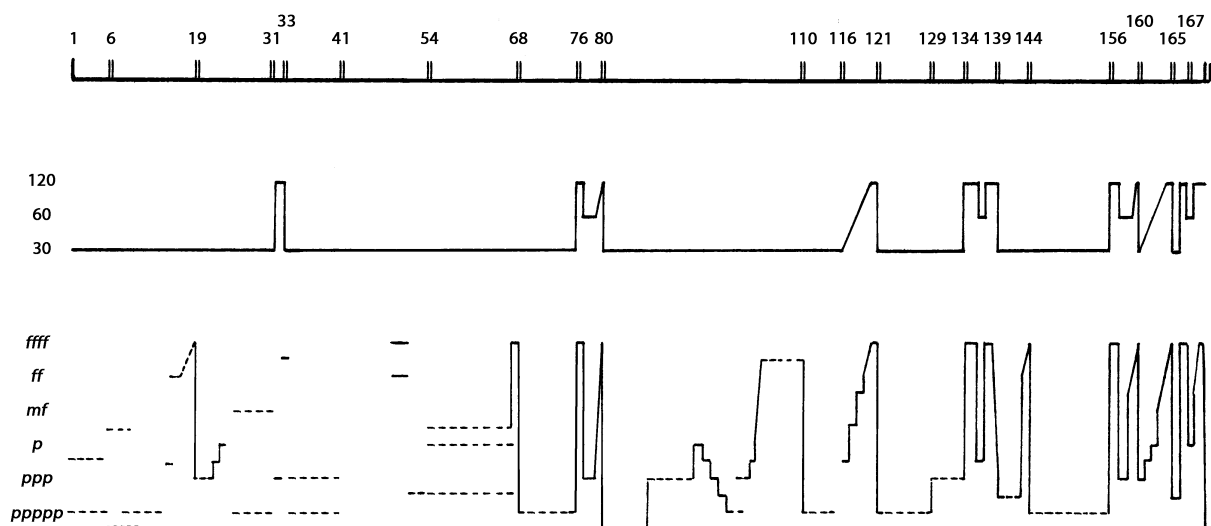
Die sieben Orchestergruppen stehen für insgesamt sechs Raumrichtungen.

Bezüglich des Tempos lässt sich folgender Gesamtverlauf darstellen:



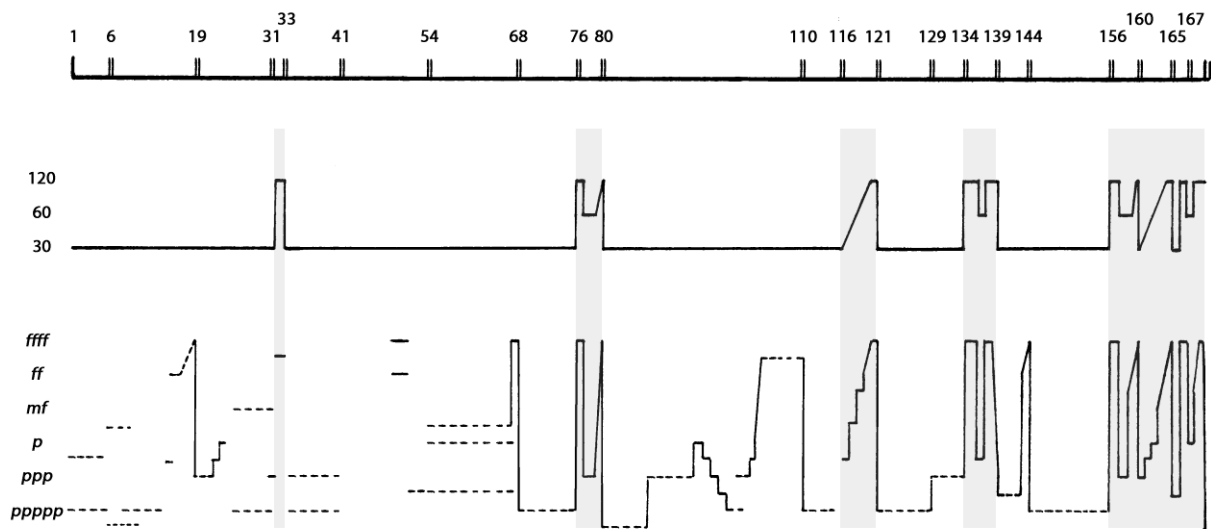
Das Tempo $\text{♩} = 30$ ist dominierend, Tempoveränderungen erfolgen vorwiegend abrupt und markieren formale Einschnitte.

Die dynamische Hüllkurve steht zum Tempoverlauf in folgender Relation:



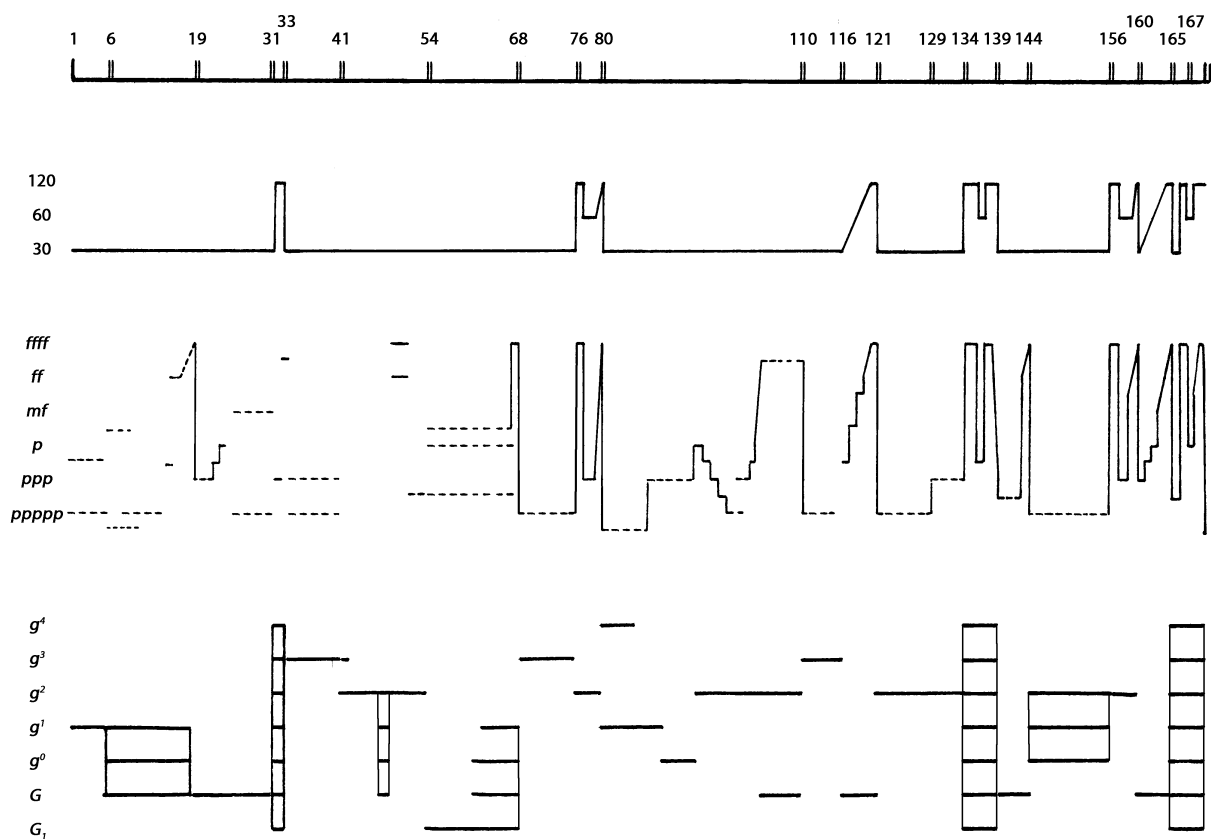
Häufig ist eine Korrespondenz zwischen hoher dynamischer und kinetischer Intensität zu beobachten

- T. 31-33; T. 76-80; T. 116-121; T. 134-139; T. 156-169.

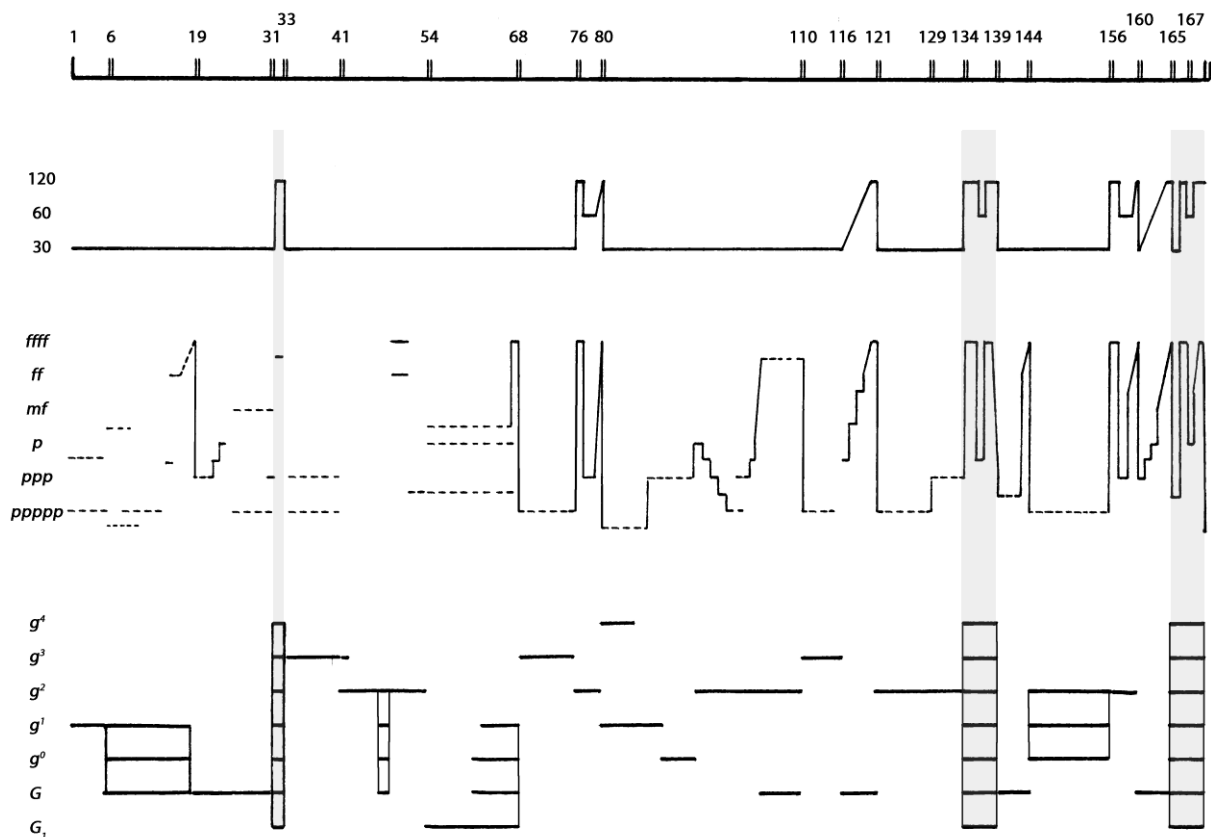


Darüber hinaus gibt es weitere dynamisch markante Stellen (T. 19; 67-68; 104-110; 144), wo jeweils extrem laute Klänge einen Abschnitt abschließen.

Vernetzt man diese Informationen mit den vorkommenden Registern, so erweitert sich diese Übersicht folgendermaßen:



Die maximale Spreizung des Klangraums (T. 31-33; 134-139; 165-169) steht dabei in unmittelbarem Zusammenhang mit der jeweils gleichen Tempo- und Dynamik-Vorschrift.



Bis Takt 139 lässt sich eine Abschnittsbildung durch stets abwärts verlaufende Registerbewegungen beobachten, die dann in Takt 139-156 umkehrt, im letzten Abschnitt (T. 156-169) aber wieder zur Abwärtsbewegung zurückkehrt.

Insbesondere diese extrem aufgerissenen Klänge verweisen auf eine Aussage Nonos aus dem Jahr 1983:

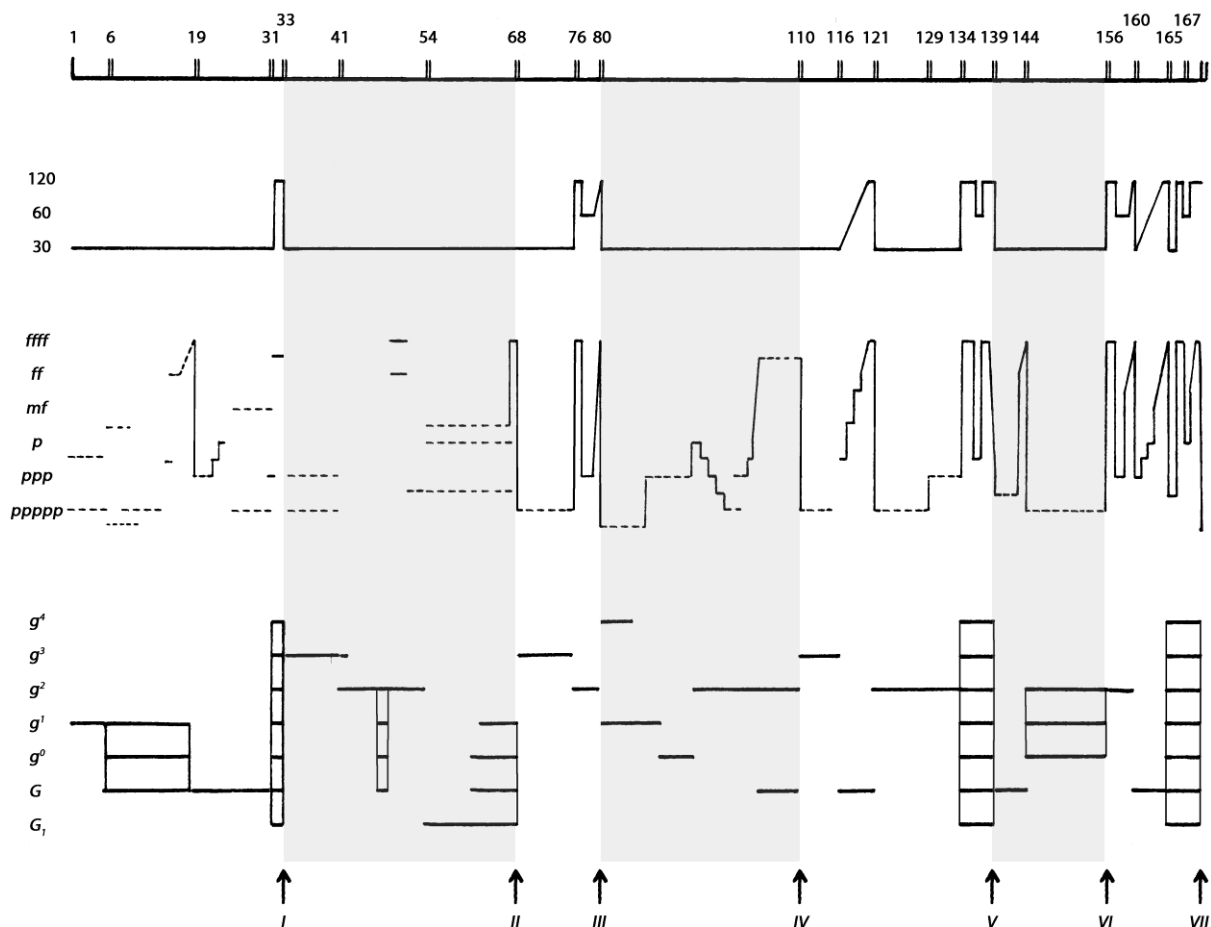
Ich will die große aufrührerische Aussage mit den kleinsten Mitteln. Das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken, die Intelligenz, das Äußerste an Verinnerlichtem entäußern.

Luigi Nono¹²

¹² Luigi Nono 1983:271

Das „Mittel“ ist hier der einzelne Ton, gespreizt über sieben Oktaven, mit vierteltöniger Verschiebung, in Verbindung mit einem unvermittelt auftretenden dynamischen Ausbruch. Gerade durch das Unvermittelte der (akustischen) Attacke wird die „Aussage aufreißerisch“, gewissermaßen zum Weckruf. Auch die plötzlichen *ffff*-Klänge in den Takten 19, 66, 76/79, 143 und im Schlussabschnitt ab Takt 156 stehen für die oben genannte „äußerste Entäußerung“.

Aus diesen globalen Informationen lassen sich mehrere „Makro“-Abschnitte ableiten:

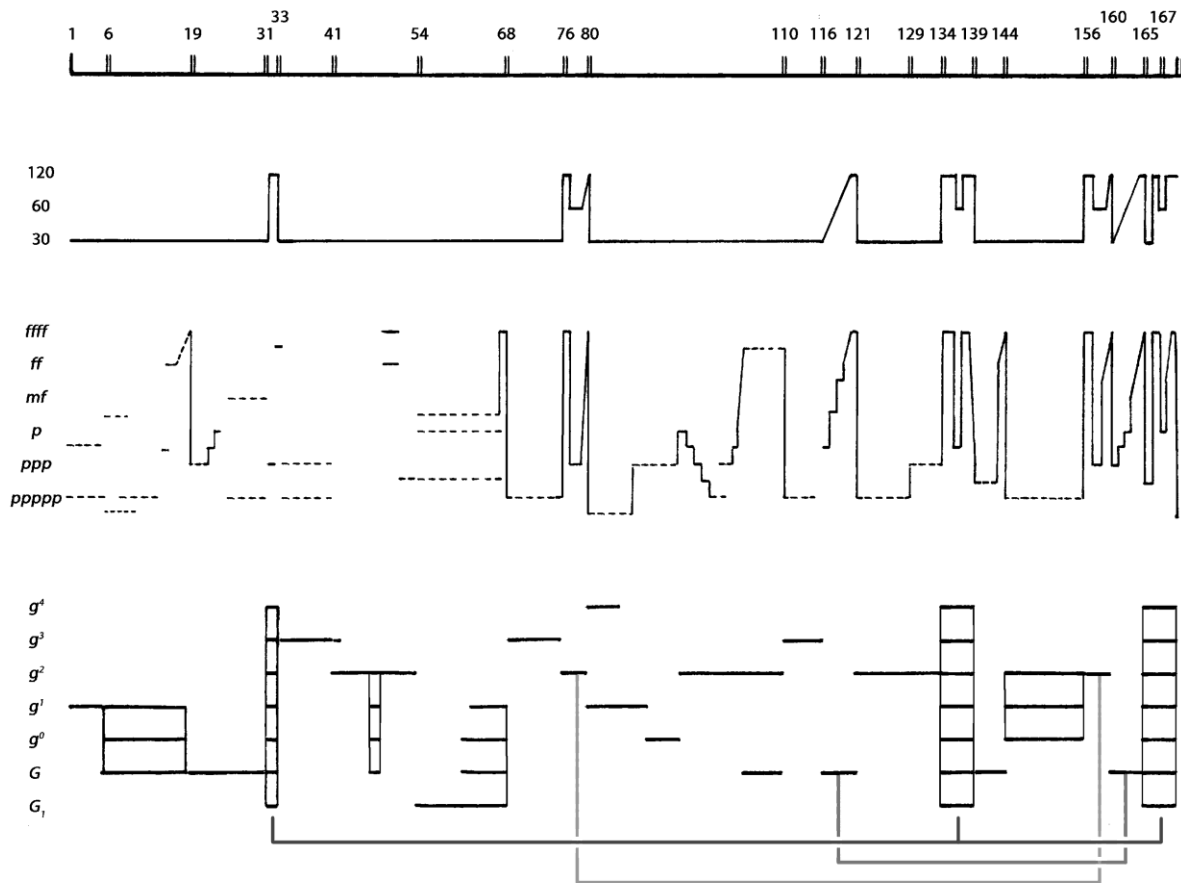


Die Begründung für diese Makro-Unterteilung liegt in der Zusammenführung von

- + Tempoveränderungen mit
- + dynamischen Kulminationen und / bzw.
- + der Auswahl der jeweiligen Oktavlagen.

Diese formale Aufteilung ist spekulativ, sie würde aber auch dem Wert sieben entsprechen.

Ab Takt 156 lässt sich zudem eine besondere Schnitt-Technik beobachten: einzelne Versatzstücke aus vorausgegangenen Zusammenhängen werden – leicht modifiziert – aneinander montiert. Derartige Analogien finden sich zwischen folgenden Abschnitten:



Eine derartige Schnitt-Technik hat Nono in verschiedenen Kompositionen angewendet (z. B. in *Canti di vita e d'amore, Varianti*).

Aus diesen Beobachtungen lassen sich Verbindungen zu filmspezifischen Techniken (Schnitt, Montage) und möglicherweise auch für Tarkowskij charakteristischen Verfahren (Tempo) ableiten. Insbesondere das langsame Tempo und die statische Betrachtung einzelner Klänge können als Indizien einer intensiven Beschäftigung mit Tarkowskij's Filmen gesehen werden.

Nono entwickelt seine musikalischen Situationen nicht, er betrachtet sie. Musik wird hier als Vor-Augen-Führen eines radikal begrenzten musikalischen Materials, als elementares und zugleich höchst artifizielles Betrachten klanglicher Situationen und Perspektiven erlebbar. Einem

derart artifiziellen, autonomen Betrachten von Situationen spricht auch Tarkowskij eine zentrale Bedeutung zu:

In der Kunst eignet sich der Mensch die Wirklichkeit durch subjektives Erleben an ... Die künstlerische Einsicht und Entdeckung entsteht jedesmal als ein neues und einzigartiges Bild der Welt, als eine Hieroglyphe der absoluten Wahrheit. Sie präsentiert sich als eine Offenbarung, als ein jäh aufblitzender, leidenschaftlicher Wunsch des Künstlers nach intuitivem Erfassen sämtlicher Gesetzmäßigkeiten der Welt - ihrer Schönheiten und ihrer Hässlichkeiten, ihrer Menschlichkeit und ihrer Grausamkeit, ihrer Unendlichkeit und ihrer Begrenztheit. Alles dies gibt der Künstler in der Schaffung eines Bildes wieder, das auf eigenständige Weise das Absolute einfängt.

Andrej Tarkowskij¹³

Musikalische Form wird nicht prozesshaft inszeniert, sondern ein bewusst diskontinuierlich gestalteter Verlauf wird – im Sinne des filmischen Schnitts – zum Vorgang des Befragens. Scheinbar kadenzierende Höhepunkte führen zu keinen Lösungen oder dramaturgischen Weiterführungen, sondern die in den vorwiegend dynamischen Kulminationen („Erschütterungen“, Explosionen?) gebündelte Energie verpufft. Die Kraft der Formulierung bleibt somit wirkungslos, die Aussage scheitert. Nono komponiert ein großes Misstrauen gegenüber der musikalischen Sprache, indem er jede kleinste Entwicklung abbricht und dadurch negierend befragt – und er zeigt musikalische Idiomatik deshalb gleichermaßen distanziert und unmittelbar.

Auf das Erschüttern, das immer auch eine Sensibilisierung nach sich zieht, hat auch Helmut Lachenmann in seinem Nachruf auf Luigi Nono hingewiesen. Gravitationszentrum für die „Neubestimmung des Klingenden“ ist dabei eine umfassende „Strukturhaftigkeit“:

Ursprünglich ausgehend vom Gestus einer zugleich expressiv und konstruktivistisch beherrschten Sprache [...] ist Nonos Musik schließlich vorgedrungen in eine radikal-elementare Neubestimmung des Klingenden durch die bewusst stipulierte Sensibilisierung und Erschütterung des auch sich selbst zurückgeworfenen reinen Wahrnehmungsvorgangs.

¹³ Tarkowskij 1986:43

Seine späteren Werke beschwören, bewusster als seine früheren und dennoch zugleich deren Botschaften präzisierend, jene Innerlichkeit, von wo aus die unser Dasein prägenden Wirklichkeiten, die inneren und die äußeren, sich letztlich bestimmen. Hölderlin, Nietzsche, aber auch die großen Religionsphilosophen prägten – im Grunde von jeher, aber seit den späten siebziger Jahren noch entschiedener – sein Denken. Seine Musik hat, gleichzeitig von außen wie von innen bewegt, die expressive Erfahrung von Reinheit, Kraft, Größe, Tiefe, Klarheit – alles Begriffe der großen traditionellen Musik – nicht nur bewahrt, sondern neu mit erregender Stringenz geladen: Begriffe, die – obsolet im weiteren Einzugsgebiet der sogenannten Avantgarde – woanders nur noch vernutztes Pathos, allgemeine Emphase, anachronistische Idylle zu repräsentieren schienen. Dabei verdankt sich solche Intensität weniger der expressiven Gebärde als vielmehr der in jedem Moment wirkenden Strukturhaftigkeit des von ihm ins Licht gerückten, autonom gestalteten Klang- und Zeitraums, in dem sich der scheinbar vertraute Gestus stets brach und verwandelte. [...]

Helmut Lachenmann¹⁴

¹⁴ Helmut Lachenmann 1990:67f