

ISBN 3-89727-123-0



luigi nono prometeo

1981-1985

tragedia dell'ascolto

in v e n t i • n e n

2



**berliner festival
neuer musik**

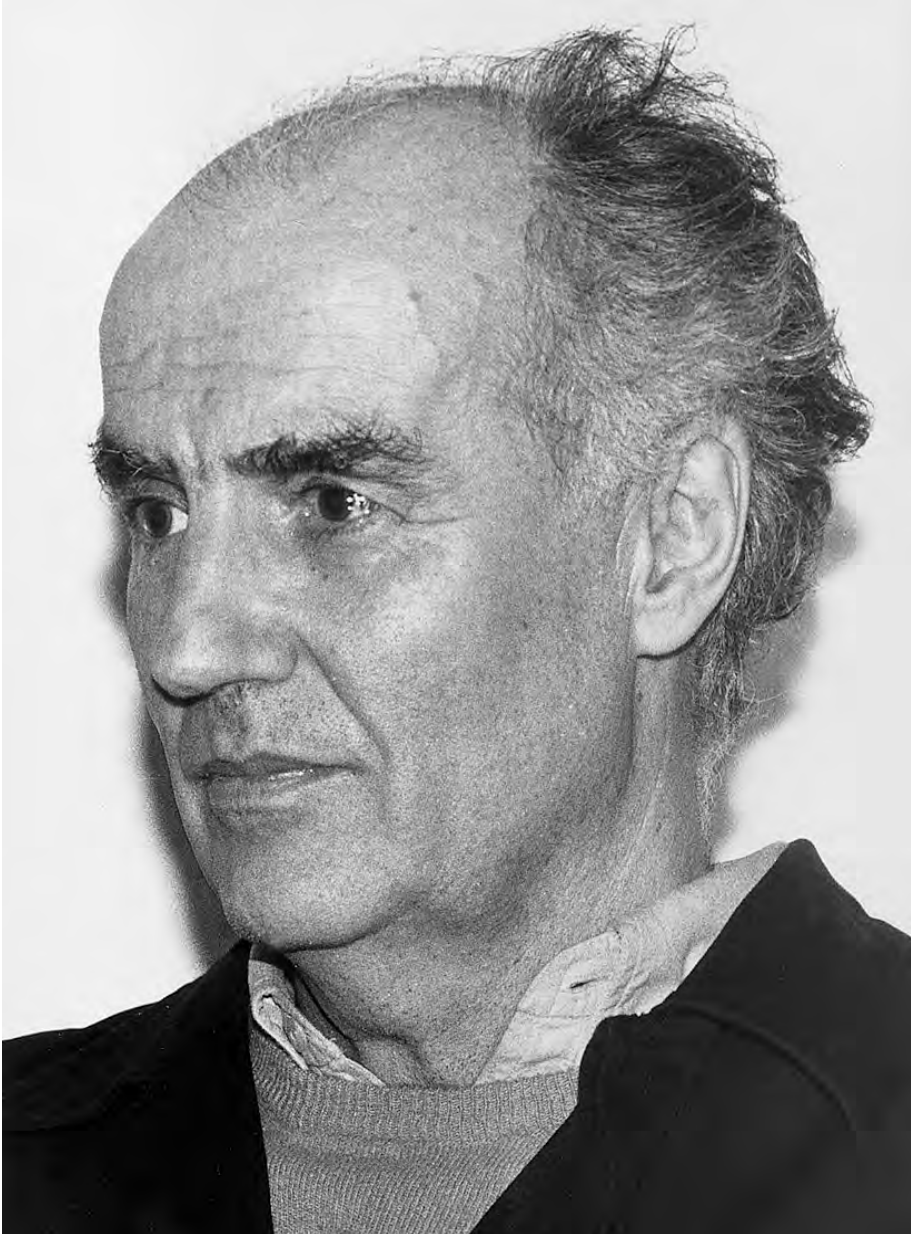
**Donnerstag
31. August 2000
20 Uhr
Philharmonie**

Luigi Nono

Prometeo

Tragedia dell'ascolto (1981–85)

Text: Massimo Cacciari nach Hesiod, Aischylos, Pindar,
Herodot, Euripides, Walter Benjamin, Friedrich Hölderlin



Luigi Nono, Berlin 1987

Foto: Helga von Kugelgen

Luigi Nono *Prometeo – tragedia dell'ascolto* (1981–85)

Ensemble Modern Orchestra

Dirigenten: Emilio Pomárico
Yoichi Sugiyama

Künstlerische Koordination und Raumklangkonzeption:
André Richard

Solisten:

Monika Bair-Ivenz / Petra Hoffmann, Sopran
Susanne Otto / Noa Frenkel, Alt
Peter Hall, Tenor
Caroline Chaniolleau, Mathias Jung, Sprecher/in
Dietmar Wiesner, Flöten
Wolfgang Stryi, Klarinetten
Uwe Dierksen, Posaune, Euphonium, Tuba
Rumi Ogawa-Helferich / Rainer Römer / Niklas Brommare, Gläser
Susan Knight, Viola
Michael M. Kasper, Violoncello
Thomas Fichter, Kontrabaß

Chor:

Solistenchor Freiburg
Einstudierung: André Richard

Elektronische Realisation:

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung
des Südwestrundfunks e.V., Freiburg i. Br.
André Richard, Michael Acker, Klangregie
Roland Breitenfeld, Klangregie-Assistenz
Rudolf Strauß, Toningenieur
Bernd Noll, Tontechnik

Es ist nicht gestattet, Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte mit in den Saal zu nehmen.

Jürg Stenzl: *Prometeo* – Ein Hörleitfaden

Nonos *Prometeo* stellte in der Gestalt der Uraufführung (am 29. September 1984 in der säkularisierten Kirche San Lorenzo in Venedig) eine erste Etappe eines Weges dar, der lange vorher begonnen und zunächst zu einer monumentalen Partitur mit einer Aufführungsdauer von fast drei Stunden geführt hatte. Nach hektischen Strichen des Komponisten noch nach der Generalprobe dauerte *Prometeo* schließlich zweieinviertel Stunden. Für die Aufführungen ein Jahr später in Mailand entstand eine neue Partitur, in welcher einzelne Teile völlig neu komponiert, andere gründlich revidiert und weitere weitgehend unverändert übernommen wurden. Diese zweite Version wurde seit 1985 in allen späteren Aufführungen verwendet.



Foto: Klaus Bartsch

Die folgenden Ausführungen sind als eine Hörhilfe zu verstehen. Sie stellen keine Analyse der Musik dar, sondern möchten Hilfestellungen bieten und dem Hörer erlauben, seine Ohren zu spitzen und in eine angemessene Richtung zu wenden.

I. PROLOGO

Der Prolog beruht auf jenem des *Prometeo* von 1984, ist aber zu großen Teilen für die Fassung von 1985 neu komponiert und überarbeitet worden (beendet am 29. April 1985). – *Besetzung*: 2 Sopran-, Alt- und Tenor-Soli – Chor – 4 Orchestergruppen – 2 Sprechstimmen – Viola, Violoncello, Kontrabaß – Baßflöte, Kontrabaßklarinette, Tuba – Gläser

Der Prolog ist eine Art „Vorstellung des Chaos“ und der „Genesis“. Zwei Elemente sind einander gegenübergestellt:

1. Die (kaum hörbaren) Stimmen, welche den griechischen Text (die Kosmogonie des Hesiod) rezitieren. Ihnen zugeordnet sind die Soloinstrumente in ganz langsamem Tempo (Viertel=30) und sotto voce. Der „*coro lontanissimo*“ singt Namen aus der Kosmogonie.

2. Die Orchestergruppen und die Solisten (mit dem Chor) singen in unterschiedlichen, belebteren Tempi. Wie im ganzen *Prometeo*, wenn Cacciaris – von Zitaten Benjamins ausgehende – Prosagedichte verwendet werden (*Il Maestro del gioco*), bilden diese „eine Befragung – in Form einer Linie, eines Gedankens – der ganzen Struktur“ (Cacciari). Das erste und zweite Prosagedicht fungieren im Sinne des mittelalterlichen Tropus, als eine in die erste Schicht interpolierte, kommentierende Einfügung.

II. ISOLA PRIMA

Ausgearbeitete und bereicherte Fassung des bereits in der Version von 1984 vorliegenden Satzes unter Beifügung neuer Chorteile (beendet 6. Mai 1985). – *Besetzung*: 4 Orchestergruppen – Viola, Violoncello, Kontrabaß – Chor

Die Basis dieser *Ersten Insel* bildet das Streichtrio (Viola, Violoncello, Kontrabaß), kaum hörbar, mit demselben langsamen Tempo wie im *Prolog* (Viertel=30). In unregelmäßigen Abständen treten die Orchestergruppen hinzu und decken den Trioklang zu. Der Text (Bericht des Prometheus über seine Taten für die Menschheit und Hephaistos' Bericht über die Prometheus von Jupiter auferlegten Qualen) wurde nicht vertont. Nono schrieb ihn zwischen den Interventionen der Orchestergruppen in die Partitur und merkte dazu an: „Der beigefügte Text darf *nie* gelesen werden! Aber gehört und 'gefühl't soll er werden in den 4 Orchestergruppen, den drei Solostreichern: Natur – Steine – Behauptungen – Fragen – innere Probleme – entäußert, mit möglichen 'Antworten' der 4 Orchestergruppen, der Pausen, der Stille.“ Sechsmal interveniert der Chor a cappella und stellt aus der Sicht einer späteren Stufe (der Mythologie)

Fragen an Prometheus. Die letzten beiden Fragen sind Selbstzitate aus Nonos *Das atmende Klarsein* (1981).

III. ISOLA SECONDA

a) *Io – Prometeo*

Die Orchesterteile sind 1985 völlig überarbeitet worden. Das Streichtrio wurde hinzugefügt. Die 1984 in den Partien für Flöte und Klarinette vorgenommenen Striche wurden rückgängig gemacht. – *Besetzung*: „Io“: 2 Sopran-, 2 Alt-Soli – Chor – Baßflöte. „Prometeo“: Tenor-Solo – Chor – Kontrabaßklarinetten – 4 Orchestergruppen – Viola, Violoncello, Kontrabaß

Eine quasi In-Szene-Setzung der Worte von Io, der Tochter des Inachos, die im Wechsel oder gleichzeitig mit der Prophezeiung des Prometheus über die weiteren Qualen der Io erklingen. Jeder der beiden Personen entspricht eine Vokal-/Instrumentalgruppe, während der Chor beiden gemeinsam ist. Die Orchestergruppen, deren Besetzungen wechseln, sind teils mit den Stimmen verbunden, teils stellen sie selbständige „Personen“ dar. Mehrmals wechselnde Tempi, außer dem konstanten Tempo des Streichtrios (Viertel=30).

b) *Hölderlin*

Bereits in *Io, Frammento dal Prometeo* von 1981 enthalten und nahezu unverändert in beide *Prometeo*- Fassungen aufgenommen. – *Besetzung*: 2 Sopran-Soli – 2 Sprechstimmen – Baßflöte, Kontrabaßklarinetten

Fast der ganze Text ist ein Fragment aus Hölderlins *Schicksalslied*. Gleichzeitig zum gesungenen Text tragen die Sprechstimmen in der zweiten Hälfte Hölderlins Gedicht (unter besonderer Hervorhebung der Konsonanten) vor. Diese Anweisung, das Geräuschhafte der Sprache hervorzuheben, gilt auch für die Singstimmen. Durch die Verwendung von Verzögerern, Vocodern (Filtern) und dem Halaphon wird der Text unverständlich. Es resultiert ein „Chor“ in beständiger räumlicher Ausweitung.

c) *Stasimo primo*

(*Stasimo* heißt der Chorgesang in der antiken Tragödie)

In der Version von 1984 ist *Stasimo primo* noch ein selbständiger Teil und wurde erst in der überarbeiteten Version zu einem Teil der *Isola Seconda*. – *Besetzung*: 2 Sopran-, Alt-, Tenor-Soli – Chor – 4 Orchestergruppen (in jeder Orchestergruppe wird durch die Live-Elektronik ein Instrument herausgehoben)

Eine beständige Abfolge kurzer Abschnitte (1–10 Takte) mit unterschiedlichen Tempi und Lautstärken: a) Sänger und Orchestergruppen, wobei alle Instrumentalisten gleichzeitig spielen und singen; b) wechselnde Orchestergruppen; c) Chor mit „*ricordi lontanissimi*“ (sehr fernen Erinnerungen).

IV. INTERLUDIO PRIMO

Im Vergleich zum *Prometeo* von 1984 um ein Fünftel gekürzt und im instrumentalen Satz verdichtet. – *Besetzung*: Alt-Solo – Flöte, Klarinette, Tuba

Der Text ist dem *Maestro del gioco* (Cacciari/Benjamin) entnommen und durch den einleitenden griechischen Text von *Stasimo primo* (Nr. 3c) tropiert worden. Innerhalb des *Prometeo* bildet dieser Satz den entscheidenden Wendepunkt, das Nadelöhr. Er ist einer der kürzesten Sätze, in welchem „alle stets *ppppp* und an der Grenze der Hörbarkeit“ spielen. Die drei Instrumente und die Solostimme bilden ein ganz transparentes Gewebe, bei dem die Instrumente über weite Strecken *colla parte* die Singstimme verdoppeln, mit ihr verschmelzen (und sie selbst instrumental werden lassen). Ein extrem leiser, zerbrechlicher, introvertierter Satz ohne Brüche oder dramatische Kontraste – und genau dieser Satz zitiert Benjamins „schwache messianische Kraft“...

V. TRE VOCI a (*Il Maestro del gioco VII/VIII/IX*)

Ohne Änderung aus dem *Prometeo* von 1984 übernommen. *Besetzung*: „Drei verschiedene akustische Ebenen“: 1. Sopran-, Alt- und Tenor-Soli („wie von weitem“) 2. Euphonium, Baßflöte, Kontrabaßklarinette und Gläser 3. Streicher (stets *ppppp* mit flautato-Tönen in höchsten Lagen)

Bis kurz vor dem Ende des Satzes ein kontinuierlicher Klang der Streicher in höchster Lage, an der Grenze der Hörbarkeit. Durch Transpositionen des Computers und der Verzögerer weitet sich der Klang des Euphoniums (eines Baritonhorns) beständig aus. – Die drei Solisten singen Fragmente aus Benjamins Text *Il Maestro del gioco*; als Rahmen fungiert der Aufruf: *Ascolta* (höre). – Siebenmal ist ein *ricordo lontanissimo* aus der *Isola Seconda* in Baßflöte und Kontrabaßflöte zu hören, der die Sänger unterbricht. So werden die verschiedenen Continua einzig durch „Erinnerungen“ gestört, aufgebrochen.

VI. TERZA/QUARTA/QUINTA ISOLA

Die Fassung von 1984 wurde 1985 mit den damaligen Strichen wiederverwendet. – *Besetzung*: „Terza Isola“: 2 Sopran- und 2 Alt-Soli – Flöte/Baßflöte, Klarinette/Baßklarinette, Posaune –

4 Orchestergruppen. – „Quarta Isola“: 2 Sopran-, 2 Alt- und Tenor-Soli – Flöte, Klarinette, Posaune – Viola, Violoncello, Kontrabaß – „Quinta Isola“: 2 Sopran- und Alt-Soli – Sprechstimme – Piccolo, kleine Klarinette, Tuba. – „Eco lontano (dal Prologo)“: Chor

„Sie müssen im Inneren der Inseln gebrochen werden. Keine vollständigen Inseln, sondern Stücke, Einbuchtungen, Buchten, Täler, Berge“, schrieb Nono auf ein Skizzenblatt zum *Prometeo*. In diesem Teil werden Fragmentierungen, Brüche zum entscheidenden Merkmal. – Eine beständige Abfolge von Fragmenten der drei Teile (oder Inseln), zwischen zwei und achtzehn Takten lang. Jeder der drei Teile hat eine eigene Besetzung und unterschiedliche Beziehungen zwischen Singstimmen und Instrumenten. Sechsmal erscheint zwischen den Fragmenten der – von wechselnden Instrumenten begleitete – Chor mit einem „fernen Echo“ (aus dem *Prolog*).

VII. TRE VOCI b (*Il Maestro del gioco X/XI/XII*)

Völlige Neukomposition auf der Basis des Satzes von 1984 für den *Prometeo* von 1985. – *Besetzung*: Chor a cappella

Analog zum vorangehenden Satz mit Ausschnitten aus drei verschiedenen Inseln, die einander folgen, werden hier Fragmente der drei letzten Benjamin-Texte (auf deutsch) verwendet. Den drei Tempi (Viertel=30, 60, 120) entsprechen drei dynamische Ebenen (*ppp*, *p*, *ff*), denen wiederum drei verschiedene Bewegungen des Klangs im Raum zugeordnet sind (statisch, etwas bewegt, sehr bewegt). *Tre Voci b* verweist auf das *Interludio Primo* zurück: dreimal wird dessen Satz von der „schwachen Kraft“ zitiert (die ausreicht, um eine Epoche in die Luft zu sprengen): Höre sie!

VIII. INTERLUDIO SECONDO

Neukomposition für den *Prometeo* von 1985. – *Besetzung*: 4 Instrumentalgruppen (je Violoncello, Kontrabaß, Fagott, Horn, Posaune) – Gläser

Alle *ppppp possibile*. Acht unterschiedliche Tempi (von Viertel=30 bis Viertel=72) in unregelmäßiger Abfolge, ein Orchestersatz tiefklingender Instrumente mit dem elektronisch modulierten Klang von Glasglocken.

IX. STASIMO SECONDO

Unverändert aus dem *Prometeo* von 1984 übernommen. – *Besetzung*: 2 Sopran-, 2 Alt-, Tenor-Soli – Flöte/Baßflöte, Klarinette/Kontrabaßklarinette, Altposaune/Tuba – Viola, Violoncello, Kontrabaß

Untertitel: *A sonar e a cantar*. Die Instrumente verdoppeln über weite Strecken die Töne der Singstimmen. Die venezianische Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts wurde hier zum Ausgangspunkt von Neuem: einer Verschmelzung der melodischen Kontinuität und der „ins Offene“weisenden Fragmentierung. – Der Text spricht, deutlicher als je zuvor, von einem „neuen Prometheus“, wobei der Text vollständig vertont wurde. Cacciaris Verse sprechen vom Öffnen „vielfältiger Wege“ und von „vielfältiger Stille“ – eine „ins Freie“weisende utopische Sprache; gleichzeitig aber auch das Entreißen jeglichen Trostes, „untröstbar, aber selbst ein Trost“ (Loerke). Am Ende das ebenso schroffe wie enigmatische Paradox vom ausgestoßenen einsamen Sieger: „ed è nel deserto invincibile“ (und ist in der Wüste unbesiegbar).

© Jürg Stenzl, 1995

(Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Ricordi-Verlages)



Foto: Klaus Barisch

Der Prometeo, an dem ich jetzt gemeinsam mit Cacciari arbeite, ist nicht der Mann, der das Feuer brachte, die Freiheit. Prometheus ist vor allem ein großes Problem: der Wille nach dem Anderen. Die anderen, die Institutionen, wollen das gleich nehmen, blockieren. Aber man muß weiter suchen, irren, vorwärtsgehen; man reist wie auf dem Wasser, ohne Autobahn. Es gibt nur das „vielleicht“...

Luigi Nono 1984

Massimo Cacciari
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

Luigi Nono
Zugueignet

Venezia 25. XII. 1982

I. PROLOGO

Generò ΓΗ Urano stellato gli alti monti il **MARE** infecondo
Generò da **URANO** l'Océano profondo **E**
TÉMIDE **RÉA** **MNEMOSÍNE** **IAPETÓS** **FÉBE**
E il piú tremendo **KRONOS**
Sposò Iapetós **CLIMÉNE** bella caviglia
Generò Climéne **ATLÁNTE** **MENÉZIO** **EPIMÉTEO**
E **ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ** scaltro Ithax
che dentro la férula cava reca all'Uomo la forza del fuoco
ΓÉΑ **ΓΑΪÁ** **THÉMIS** Oceanina **CLIMÉNE**
ηολυτέχνου Τεθúος έκγονά
ITHAX sangue di Hermes e di Efesto
οι σισηροτέκτονες Χάλυβες
κούδέν τούτων ό τι μή Ζεύς

Il Maestro del gioco I/II

I
Ascolta,
non vibra qui ancora un soffio dell'aria
che respirava il passato?
Non resiste nell'eco la voce
di quelle ammutolite?
Come nel volto dell'amata
quello di spose mai conosciute?

II
Vibrano intese segrete.
Si impigliano nell'ai dell'Angelo.
Sanno comporre l'infranto.
Questa debole forza c'è data.
Non sperderla.

II. ISOLA PRIMA

PROMETHEUS

EFESTO

MITHOLOGIA

Sappi:
pur vedendo non vedevano
pur udendo non udivano
gli uomini
effimeri
larve di sogno

I. PROLOG

Die Kosmogonie des Hesiod lesen die zwei Sprechstimmen, vereinzelte Worte daraus singt der Chor. Die Solisten und der Chor tragen dazu simultan die ersten zwei Prosagedichte des *Meisters des Spiels* vor. Diese beruhen auf kurzen Zitaten aus Walter Benjamins Text *Über den Begriff der Geschichte*, welche M. Cacciari zudem paraphrasiert und dichterisch erweitert hat.

Gebar GE den bestirnten URANOS, die hohen Berge, das unfruchtbare **MEER**

Gebar von URANOS den tiefen Ozean **UND**

THEMIS RHEIA MNEMOSYNE IAPETOS PHOIBE

und den allerschrecklichsten **KRONOS**

Vermählte sich IAPETOS mit **KLYMENE** der Schönfessel

Gebar KLYMENE **ATLAS MENOITIOS EPIMETHEUS**

und PROMETHEUS den schlaun Ithaker

der in dem hohlen Rohr zum Menschen trägt die Kraft des Feuers

GE GAIA THEMIS Okeanine **KLYMENE**

Kinder des vielbeschlagenen Tethys

der **ITHAKER** Blut von Hermes und Hephasistos

und nichts von ihnen

wäre ohne **Zeus**

Der Meister des Spiels I/II

I

Höre,

schwingt nicht hier noch ein Hauch der Luft

der die Vergangenheit atmete?

Überdauert nicht im Echo die Stimme

jener Verstummen?

Wie im Gesicht der Geliebten

jenes von nie gekannten Gemahlinnen?

II

Schwingen geheime Einverständnisse

Verfangen sich in den Flügeln des Engels.

Sie wissen das Zerbrochene zusammen-

[zusetzen.

Diese schwache Kraft ist uns gegeben.

Verschwinden wir sie nicht.

II. ERSTE INSEL

Die Worte von Prometheus und Hephaistos stehen in der Partitur, dürfen aber nicht rezitiert werden, jene der Mythologie singt der Chor. Die in { } stehenden Worte von Cacciari's Textvorlage hat Nono nicht vertont.

PROMETHEUS

HEPHAISTOS

MYTHOLOGIE

Wisse:

obgleich schauend, sahen sie nicht

obgleich hörend, hörten sie nicht

die Menschen

vergängliche

Traumgespinste

sotto terra abitavano
come formiche
FINCHÉ IO
mostrai loro
Aurora e Tramonto

IO
piegai al giogo le bestie
tormentai per loro la Terra
inventai i cocchi del mare
IO
E IL NUMERO TROVAI

IO
ἴας τέχνας τε καὶ πορους
ἐμησάμην
IO
spiegai
i sogni i voli
le voci i presagi
gli incontri i costumi
l'amore

TE, figlio di Teti
inchiederò

TE,
con nodi indistricabili

TE,
a questa roccia immobile

TU
appassirai al baléno del
Sole

TE
roderà la pena onnipresente
Sappi:
difficile a placare
è il cuore di Zeus
dispensatore di casi

PROMETEO
questa speranza {vuoi
dare ai mortali;}
liberarsi dal dio?
{**SEI**
come il fanciullo
che di nessuna legge
crede se stesso gioco?}
SEI
come un nuovo signore
φθονερόν τε καὶ
ταραχῶδες
CREDI
onnipotente il tuo
fuoco?
CHIAMI
Verità
{quella} stretta radura
{che un solo istante
illumina?}

III. ISOLA SECONDA

a) Io – Prometeo

ΙΩ

Ah...

ἰώ, ἰώ
Τίς Γῆ; Τί Γένος; ΤίΝΑ φῶ...;
{Τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε πάι;
τί ποτέ ταῖοδ'. . .;}
ARDIMI nel fuoco
SPROFONDAMI nella terra
DAMMI CIBO ai mostri del Mare
MA PLACA
questa bufera divina

PROMETEO

{**IO, ΙΩ**,}
Il NUME
sempre violento
{**φθονερόν τε καὶ ταραχῶδες**
da qui all'Aurora}

ti caccia
{verso} terre inarrate
{dove in} case di giunco su carri
vanno gli Sciti
{Alle spalle} lascia l' Europa

unterirdisch wohnten sie
wie Ameisen

BIS ICH

IHNEN ZEIGTE

Morgenröte und Abend-
[dämmerung

ICH

zwang ins Joch die Bestien
quälte durch sie die Erde
erfand die Wagen des Meeres

ICH

FAND AUCH DIE ZAHL

ICH

solche Künste und Hilfen
erfand ich

ICH

deutete

die Träume die Flüge
die Stimmen die
[Vorahnungen
die Begegnungen die Sitten
die Liebe

DICH, Sohn der Thetys
werde ich fesseln

DICH

mit unentwirrbaren Knoten

DICH

an diesen unbeweglichen
Fels

DU

wirst welken im Gleißeln
der Sonne

DICH

wird verzehren die
allgegenwärtige Strafe

Wisse:

schwer zu besänftigen
ist das Herz von Zeus
der Spender der Geschicke

PROMETHEUS

diese Hoffnung {willst
Du den Sterblichen geben?}
sich von Gott zu befreien?

{**BIST DU**

wie der Knabe
der keines Gesetzes
Spielball sich wähnt?}

BIST DU

wie ein neuer Herrscher
ein neidisch und
verwirrend Ding

GLAUBST DU

allmächtig sei Dein
Feuer?

NENNST DU

Wahrheit

{jene} enge Lichtung
{die einen einzigen
Augenblick erhellt?}

III. ZWEITE INSEL

Die in { } stehenden Worte von Cacciaris Textvorlage hat Nono nicht vertont.

a)o – Prometeo

IO

Ah...

wehe, wehe...
welch Land? welch Geschlecht?
wen sprech ich an?

{was je mich, Vater Kronos,
was jemals}

VERBRENN MICH im Feuer

VERSENKE MICH in die Erde

GIB MICH ZUR SPEISE den

Meeresungeheuern

ABER BESÄNFTIGE

{diesen} göttlichen Sturm

PROMETEO

{**ICH, IO,**}

das **NUMEN**
stets gewaltsam

{neidisch und verwirrend
von hier zur Morgenröte}

dich jagt

{in} unbestelltes Land

{wo in} Schilfhütten auf Wagen

ziehen die Skythen

{Im Rücken} lasse Europa

PLACAMI

{questa} sfera violenta

{questa} MANIA incessante

PLACAMI

{questo} dio dal rito notturno

{che mi} caccia {ai confini del mondo}

PLACAMI

{il} folle {assillo}

di questa danza tremenda

MA PLACA

questa sventura di vivere

φνήσκω

L' Asia entrerai

{Inoltrati a Oriente}

Varca fiumi sonori

Va alle sorgenti del Sole

Segui le rive d' Etiope

{fin là} dove dai monti

sacro il Fiume s'abbatte

{Alla sua foce}

CANOPO v'è

{ IO, IO,

geloso il NUME}

Amare nozze {le sue}

Sempre violento

b) Hölderlin (Mythologia)

DOCH

uns ist gegeben
auf keiner Stätte
zu ruhn...

es schwinden
es fallen
die leidenden

MENSCHEN

blindlings

wie Wasser
von Klippe
zu Klippe
ins Ungewisse
hinab...

DOCH

Una dell'Uomo
Una del Dio
la stirpe
Del Dio
fratelli infelici

BESÄNFTIGE MIR

diese grausame Geißel

{diese} unablässige MANIA

BESÄNFTIGE MIR

{diesen} Gott des nächtlichen Ritus

der mich jagt bis an die Grenzen der Welt

BESÄNFTIGE MIR

die wahnsinnige Bedrängnis

dieses furchtbaren Tanzes

ABER BESÄNFTIGE

dies Unglück zu leben

sterben will ich

Du wirst **Asien** betreten

{dringe nach **Osten** vor}

Überschreite tönende Flüsse

Gehe zu den Quellen der **Sonne**

Folge den Ufern **Äthiopiens**

{bis dort} wo von den Bergen

der heilige **Fluß** sich herabstürzt

{An seiner Mündung}

KANOPUS liegt

{ **ICH, IO,**

eifersüchtig das **NUMEN**}

Bitter {seine} Hochzeit

Stets gewaltsam

b) Hölderlin (Mythologia)

DOCH

uns ist gegeben

auf keiner Stätte

zu ruhn...

es schwinden

es fallen

die leidenden

MENSCHEN

blindlings

wie Wasser

von Klippe

zu Klippe

ins Ungewisse

hinab...

DOCH

Una dell'Uomo

Una del Dio

la stirpe

Del Dio

fratelli infelici

Eines der Menschen

Eines des Gottes

das Geschlecht

Des Gottes

unglückliche Brüder

c) Stasimo Primo

MITOLOGIA – CORO

{καὶ πλείστων ἀψαμενος λόγων
κρείσσον οὐδὲν Ἀνάγκας ἡῦρον}

NÉ INCANTAMENTO TRACIO NÉ VOCE D'ORFEO NÉ
RIMEDIO DI FEBO NÉ SANGUINANTE OFFERTA NÉ
STATUA NÉ ALTARE LA PLACA NÉ IL FERRO CALIBE
LA PIEGA IGNORA **ΑΙΔΩΣ** Inaccessa ha **LA CIMA**

IV. INTERLUDIO PRIMO

Il Maestro del gioco IV/V

Stasimo primo

IV

Non sperderla.

V

Non sperderla.

καὶ πλείστων

Questa debole
messianische Kraft.

ἀψαμενος λόγων

Non {appartiene a noi soli.}

κρείσσον

{Come} resiste {nelle voci} l'eco
{dei} silenzi trascorsi,

οὐδὲν

{così questa debole forza
sorregge quest'} attimo,
{stringe intese segrete,
indissolubili.}

Ἀνάγκας ἡῦρον

{Il vento d'Aprile
sulla guancia del fiore,
il tuo volto
nella distesa del prato –
non sperderli.}

c) Erstes Stasimon

MYTHOLOGIA – CHOR

{Und nachdem ich die meisten Gründe berührt habe
habe ich nichts Stärkeres gefunden als die ANANKE}

WEDER THRAKISCHE VERZAUBERUNG NOCH STIMME DES ORPHEUS
NOCH HEILMITTEL DES PHOEBUS NOCH BLUTIGE OPFER NOCH
STATUEN NOCH ALTAR BESÄNFTIGEN SIE NOCH DAS KALYBISCHE EISEN
BEUGT SIE NICHT KENNT SIE **SCHAM** Unerreichbar ist **IHR GIPFEL**

IV. ERSTES INTERLUDIUM

Der im Ersten Stasimon unvertont gebliebene griechische Text wird hier fragmentiert in das vierte und fünfte Prosa-
gedicht des *Meisters des Spiels* eingeschoben. Die in { } stehenden Worte von Cacciaris Textvorlage hat Nono
nicht vertont.

Der Meister des Spiels IV/V

Erstes Stasimon

IV

Verlieren wir sie nicht.

V

Verlieren wir sie nicht.

Und das meiste

Diese schwache
messianische Kraft.

Nachdem ich die meisten
Gründe berührt habe

{Sie gehört} nicht {uns allein}

stärkeres

{Wie in den Stimmen} das
Echo {der} vergangenen Stillen,

nichts

{so stützt diese schwache Kraft
diesen} Augenblick,

Ananke gefunden

{Der Aprilwind
auf der Wange der Blume,
Dein Gesicht
auf der Weite der Wiese –
verlieren wir sie nicht.}

V. TRE VOCI a

Il Maestro del gioco VII/VIII/IX

VII

Non dire dell'ieri
Oggi
il Sole lancia il laccio dell'alba,
{versa il suo rosso sigillo
nella coppa del cielo}
Qui
vibrano intese segrete.

{Qui}
la misura del tempo si colma.

VIII

Cogli quest'attimo.
Balena un istante,
un batter del ciglio.

Al colmo del pericolo,
al centro del deserto.
Stendi le ali.
{Fà che il fiato},
l'intesa segreta,
trascini il tuo volo.

IX

Irrompono Angeli
a volte
{nel} cristallo del mattino,
Battono ali di porpora

{tra i tralci maturi}.
Ascolta . . .

V. DREI STIMMEN a

Zwischen die Abschnitte der drei Prosagedichte sind instrumentale »Echos – ferne Erinnerungen« für Baßflöte und Kontrabaßklarinette sowie vokale »Echos« einzelner Worte der vorangegangenen Abschnitte eingeschoben. Worte in { } wurden zwar nicht vertont, stehen aber in der Partitur.

Der Meister des Spiels VII/VIII/IX

VII

Sprich nicht vom Gestern
Heute
wirft die Sonne das Band des Morgens aus,
{gießt sein rotes Siegel
in den Kelch des Himmels}.
Hier
schwingen geheime Einverständnisse.

{Hier}
erfüllt sich das Maß der Zeit

VIII

Greife diesen Augenblick.
Er blitzt für einen Moment auf,
einen Lidschlag.

Auf dem Gipfel der Gefahr,
im Zentrum der Wüste,
Bereite die Flügel aus.
{Mach, daß der Hauch},
das geheime Einverständnis,
deinen Flug mitreißt.

IX

Engel dringen
manchmal ein
{in den} Kristall des Morgens.
Es schlagen Purpurflügel

{zwischen die reifen
[Schößlinge].
Höre ...

VI. TERZA / QUARTA / QUINTA ISOLA

Terza Isola

MITOLOGIA

Prometeo,
fa ora ritorno
Vedi
fulgida
Atene famosa
Qui crescerai
un albero
che l'Asia ignora
Inseguirà sul mare il tuo remo
rapidi Nereidi
Qui dirai da un altare

con Zeus
E nessun dio potrà
questo fuoco sottrarti

PROMETEO

Alla fine
è il mio Nóstos
Vedo
sonora
Città divina
Qui crescerò
il narcisso
e il croco iridato
Sarà il mio remo sul mare
mille vele d'azzurro
{**Qui dirò da un altare**}

Festa e tragedia
E nessun dio potrà
questo fuoco sottrarmi

Quarta Isola. I Nomi

I

Prometeo,
alla fine è il tuo Nóstos. . .

Se ti è dato essere eroe
Solo del Mare lo puoi.

{Ti grida la voce del dio
dove è aperto l'Azzurro.}

Le stelle
ti serran la mano al timone.

II

Vieni Musa,
non più a consolare. . .

{Sopraggiungi} al pianto del figlio
{Sali dal fondo del Mare}

Ascoltare l'anima muta,
{la sua giornata fuggire}

Le tue parole
{alla sua fonte detergi}
nel suo silenzio

III

UNA CASA

provedi
e un bove
e una donna

{Quando dall'alto senti
la voce della gru
Mettiti a arare

Guardati bene:
schiva la brina
nociva per i soffi di} Bora

VI. DRITTE/VIERTE/FÜNFTTE INSEL

Die Texte jeder dieser drei Inseln wurden in Abschnitte fragmentiert und ineinandergeschoben. Durch die Kompositionsweise sind sie im Klanglichen völlig aufgelöst und nicht erkennbar. – Die zwischen { } stehenden Worte wurden in die Partitur geschrieben, aber nicht vertont. Kursiv gedruckte Textteile stehen nur in Cacciaris Text, wurden aber nicht vertont und finden sich auch sonst in keiner Form in der Partitur oder in Nonos handschriftlichem »Libretto«.

Dritte Insel

MYTHOLOGIA

Prometheus

Kehre nun zurück

Sieh

glänzend

das berühmte Athen

Hier läßt du wachsen

einen Baum

den Asien nicht kennt

Übers Meer wird dein Ruder folgen

behenden Nereiden

Hier wirst du sprechen**vor einem Altar**

mit Zeus

Und kein Gott wird vermögen**Dir dieses Feuer zu entreißen**

PROMETHEUS

Am Ende

ist meine Rückkehr

Ich sehe

die klingende

göttliche Stadt

Hier lasse ich wachsen

die Narzisse

und den schillernden Krokus

Mein Ruder wird auf dem Meer sein

tausend azurne Segel

{Hier werde ich sprechen

vor einem Altar}

Fest und Tragödie

Und kein Gott wird vermögen**mir dieses Feuer zu entreißen**

Vierte Insel. Die Namen

Die zwischen { } stehenden Worte wurden in die Partitur geschrieben, aber nicht vertont.

I

Prometheus

am Ende ist Deine Rückkehr

Wenn Dir gegeben ein

[Held zu sein

vermagst Du es nur auf

[dem Meer

{Dich ruft die Stimme des

[Gottes

wo das Himmelsblau offen ist,}

Die Sterne

führen Dir die Hand am

[Steuerruder

II

Komm Muse,

nichts mehr zu trösten

{Eile herbei} beim Klagen

[Deines Sohns

{Steig auf vom Grunde des

[Meeres}

um die stumme Seele zu

[hören

Deine Worte

{reineig an seiner Quelle}

in seinem Schweigen

III

EIN HAUS

verschaffe Dir

und einen Ochsen

und ein Weib

{Wenn Du aus der Höhe

[vernimmst

die Stimme des Kranichs

Mach Dich ans Pflügen

Sieh Dich gut vor:

Meide den schädlichen Reif

wegen des Wehens der} Bora

{I Celesti non saranno
questa ricchezza delle
[sole belle,}]

{cacciane la menzogna}

{che lungo la Tracia} sul mare
si leva e imperversa

TU SOLO

sopporti
{il mostro che ride} lontano

Delle memorie il cumulo
d'í all'**ANGELO**.

Ascoltami poi:
navi non spingere
nei gorgi del Ponto
{quando cadono le Pleiadi}
fuggendo la furia selvaggia
[di Orione]

E SEI
nel deserto del Mare
INVINCIBILE.

Tirale a secco
{Fa nella} chiglia {un} foro
{perché} non marcisca {alla}
pioggia
E ATTENDI

Quinta Isola

MITOLOGIA

Poni mente:
{che vi sia chi si ribella
questa è trita banalità.}
Che vi sia chi si irrompe
e reca il Fuoco,
questo da sé si comprende.

MA

che il Fuoco riveli
e che il rivelare
divenga una LEGGE
questo è **MIRACOLO**

{Poni mente:
che NOMOS vi sia
lontano da ΔIKH
che il} trasgredire vi sia
e il rifondare altra legge
lontana da ΔIKH
questo è **MIRACOLO**

{Poni mente:
che} Nomos vi sia
EKDIKA
abbandonato da ΔIKH

PROMETEO

Che una tempesta spiri
he nelle mie ali si impiglia
{più forte della Mania di **Ω**
che in questa tempesta ci strappi
Irgendwohin,
questo non è miracolo

MA

che in questa tempesta lo sguardo
si trattenga a destare l'infranto
che in essa le nostre voci
siano onde sofferte serene
questo è **MIRACOLO**}

che nell'Inquietum sempre
duri la nostra pazienza
{che} la nostra attesa resista
ecco il **MIRACOLO**

*Che nell'Inquietum si esista
è trita banalità,
che il nostro fuoco somigli
alla mania di **Ω**,
ciò da sé si comprende*
MA

{Die Himmlischen wissen nicht

{Vertreibe aus ihnen die

[Lüge},

{die Thrakien entlang

[übers Meer

sich erhebt und wütet

DU ALLEIN

erträgst

{das ferne lachende

[Ungeheuer

Der Erinnerungen Haufen

sage dem **ENGEL**

Höre mich denn:

die Schiffe nicht lenke

in die Strudel des Pontos

{wenn die Pleiaden fallen}

fliehend vor Orions wilder

[Furie

UND BIST

in der Wüste des Meeres

UNBESIEGBAR

Ziehe sie aufs Trockene

{Mach in den} Kiel {ein} Loch

{damit er} nicht fault {im}

Regen

UND WARTE

Fünfte Insel

MYTHOLOGIA

Bedenke:

{Daß es jemanden gibt, der sich auflehnt

das ist schlichte Banalität.}

Daß es jemanden gibt, der eindringt

und das Feuer bringt,

das versteht sich von selbst.

ABER

daß Du das Feuer offenbarst

und daß das Offenbaren

ein GESETZE wird,

das ist **WUNDER**

{Bedenke:

daß es NOMOS gibt

fernab der DIKE,

daß es das} Übertreten gibt

und das Wiederbegründen anderer Gesetze

fernab der DIKE,

das ist **WUNDER**

{Bedenke:

daß es} NOMOS gibt

EX-DIKE

verlassen von DIKE

PROMETHEUS

Daß ein Sturm weht

der sich in meinen Flügeln verfängt

{stärker als **IOs** Mania

die in diesem Sturm uns fortreißt

Irgendwohin,

das ist kein Wunder.

ABER

daß in diesem Sturm der Blick

sich zurückhält das Zerbrochene zu

[erwecken

daß in ihm unsere Stimmen

onde sofferte serene sind

das ist **WUNDER}**

daß im Inquietum stets

unsere Geduld andauert

{daß} unsere Erwartung standhält

das ist das **WUNDER**

Daß man im Inquietum lebt

ist schlichte Banalität,

daß unser Feuer

*der Mania der **IO** gleicht*

das versteht sich von selbst,

ABER

*confitto in Opere e Giorni
che rivela soltanto
e a cui pure obbedisci
questo è **MIRACOLO***

{Poni mente:

che Meta non sia
è trita banalità
che **UNDICHTERISCH**
sia il nostro abitare
questo da sé si comprende}

MA

{che l'}andare sia
Verità dell'Azzurro

che l'Andare sia
Rivedersi
Riguardarsi stupiti

Risonare dove sui monti le Muse
{che l'Andare sia
questa legge
che} procede e abbandona
{che} comprende e trasforma
{che opera e trapassa}
questo è **MIRACOLO**

*che questa mania si possa
imparare ad amare
nel tempo della miseria*

EKDIKA

questo è **MIRACOLO**

{**MA**

che io proceda e guardi e comprenda
e trasgredendo riveli
e trapassando rifondi

EKDIKA

questo è **MIRACOLO}**

Verranno

cattive nottate
{e secondi deserti
sul deserto} cadranno
{e} sarò stanco {di andare

MA}

{a ricompensa verranno i mattini

si passano accanto

L'AZZURRO RINTOCCO

DEL TRAPASSARE

LA} VERITÀ DELL'AZZURRO

SILENZIO

che si libera in te
procede guarda trasforma
abbandona e comprende
opera e trapassa

VII. TRE VOCI b

Il Maestro del gioco X/XI/XII

X

XI

XII

Ascolta

Nel deserto
dà lode alla Terra,

A noi è data
la debole forza

MA

basta

gefesselt in Werke und Tage
 der einzig offenbart
 und dem Du auch Du gehorchst
 das ist **WUNDER**

{Bedenke:

Daß es kein Endziel gibt
 ist schlichte Banalität
 daß **UNDICHTERISCH**
 unser Wohnen sei
 das versteht sich von selbst}

ABER

{daß} das Gehen sei
Wahrheit des Himmelblaus
 daß das Gehen sei
 sich wiedersehen
 sich verwundert betrachten

erklingen

{daß das Gehen sei
 dieses Gesetz
 das} fortschreitet und verläßt
 {das} begreift und verwandelt
 {das wirkt und vergeht}
 das ist **WUNDER**

daß man vermag
 diese Mania lieben zu lernen
 in den Zeiten der Not

EX-DIKE

das ist **WUNDER**

{**ABER**

daß ich fortschreite und schaue und begreife
 und übertretend offenbare
 und vergehend wiederbegründe

EX-DIKE

das ist **WUNDER}**

Es werde kommen

üble Nächte

{und zweite Wüsten

werden in die Wüsten} fallen

{und} ich werde müde sein {zu gehen

ABER}

{zum Ausgleich werden Morgen kommen
 wo auf den Bergen die Musen
 an uns vorbeiziehen

**DER HIMMELBLAUE GLOCKENSCHLAG
 DES ÜBERSCHREITENS**

DIE} WAHRHEIT

DER HIMMELBLAUEN STILLE

die in Dir frei wird
 verläßt und begreift
 wirkt und vergeht

VII. DREI STIMMEN b

Der Meister des Spiels X/XI/XII

X

XI

XII

Höre

In der Wüste
 lobe die Erde,

Uns ist gegeben
 die schwache Kraft

ABER

sie genügt

um eine Epoche

[HERAUSZUSPRENGEN

{nella durata}
ascolta quest'attimo,
{nell'assenza la casa.
Non è dato al pensiero soltanto
il discorre delle idee.}
Una debole forza
è data al pensiero:

di porre in silenzio
{nell'attimo}
la vuota durata.

Attendono il pensiero
occasioni,

istanti felici,

STILLSETZUNG

far tacere

MACINBI, GRAVITÀ, NAUSEA

far del silenzio **CRISTALLO**

colmo di eventi.

tremendi.
dice l'intesa segreta

per far SALTARE un'epoca
dal corso della storia,

un'OPERA
dal movimento delle opere,

MA

basta
per far SALTARE un'epoca
una VITA
dalla sua epoca,
il cristallo di un MATTINO
dal ripetersi dei giorni
un VOLTO
dal lutto dei passanti
un FIATO SEGRETO
un'INTESA PROFONDA

{Dice l'intesa segreta}
questa debole forza.

ASCOLTALI

um in der Stille
 {im Augenblick}
 die leere Dauer zu setzen.

{in der Dauer}
 höre diesen Augenblick,
 {in der Abwesenheit das Haus.
 Zum Denken gehört nicht nur
 das Sprechen von den Gedanken.}
 Eine schwache Kraft
 ist dem Denken gegeben:

Es erwarten das Denken
 Gelegenheiten,

aus dem Verlauf der
 [Geschichte,

ein WERK
 aus der Bewegung der Werke,

glückliche Augenblicke,

STILSETZUNG

zum Schweigen bringen

FELSBLOCK, SCHWERKRAFT, EKEL

aus der Stille **KRISTALL** machen
 erfüllt von Ereignissen,

fürchterliche
 sagt das geheime Einverständnis

ABER

sie genügt
 um eine Epoche
 [HERAUSZUSPRENGEN
 ein LEBEN
 aus seiner Epoche,
 den Kristall eines MORGENS
 aus der Wiederholung der
 [Tage
 ein GESICHT
 aus der Trauer der
 [Vorübergehenden
 ein GEHEIMER HAUCH
 ein TIEFES EINVERSTÄNDNIS

{sagt das geheime Einverständnis}
 diese schwache Kraft

HÖRE SIE

VIII. INTERLUDIO SECONDO

strumenti soli

IX. STASIMO SECONDO

MITOLOGIA – CORO NOMOS

πολλῶν ὀνομάτων μορφῇ μία

È occupare, prendere

È divisio primiera

È pascolare le greggi

È **IL PASCOLO**

È l'irrompere

il governare

È il trasgredire

il rifondare

È l'abbattere

il difendere

È ciò che strappa

ogni consolazione

È ciò che nel cerchio del fuoco

rivela soltanto

È in questo cerchio

Aprire molteplici vie

Chiede a noi di destare l'infranto

Trasforma e ricorda

Trasgredire e rifonda

BALÉNA

ED È NEL DESERTO INVINCIBILE

VIII. ZWEITES INTERLUDIUM

instrumental

IX. ZWEITES STASIMON

**MYTHOLOGIA – CHOR
NOMOS**

vielnamig, einförmig ist das Gesetz

IST besetzen, nehmen

IST Ur-Teilung

IST die Herden hüten

IST **DIE WEIDE**

IST das Eindringen

das Herrschen

IST das Überschreiten

das Wiederbegründen

IST das Erschlagen

das Verteidigen

IST das was entreißt

jeglichen Trost

IST das was im Kreise des Feuers

einzig offenbart

Und in diesem Kreise

Öffnet vielfältige Wege

Fordert uns, das Zerbrochene hervorzurufen

die vielfältige Stille zu erneuern

Verwandelt und erinnert

Überschreitet und begründet erneut

BLITZT

UND IST IN DER WÜSTE UNBESIEGBAR

Diese deutsche Übersetzung geht von der für die Aufführungen in Frankfurt erstellten Übersetzung von Matthias Theodor Vogt (in der Überarbeitung von Gianmario Borio und Ulrich Mosch) aus. Bei der Überarbeitung wurde sie mit den Revisionen von Helga und Anke von Kügelgen (Berlin 1988) und Josef Häusler (Salzburg 1993) verglichen. – In der grafischen Darstellung hält sie sich enger an Massimo Cacciari's Textvorlage als an Luigi Nonos Reproduktion des Textes gemäß der Partituranordnung (im Programmheft Teatro alla Scala Mailand 1984). Entscheidend war dabei die Einsicht, daß ein »Mitlesen« des Textes bei Nonos Art der »Vertonung« weitgehend unmöglich ist.

Jürg Stenzl, 1995
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Ricordi-Verlages
Satz: Alte Oper Frankfurt

Klaus Kropfinger: Klangschieme *Prometeo*

Man kann es geradezu als zwingend ansehen, daß Luigi Nono, der in seinem Denken und Schaffen kompromißlose Erforschung der Klangtechnologie, künstlerische Vision und Kulturkritik exemplarisch grenzerweiternd verbindet, schließlich zur „tragedia dell’ascolto“ *Prometeo* fand. Prometheus, dieses vielleicht gedrängteste, zeitlos mythische Denkbild einer aus Auflehnung und Vision gespeisten Verwirklichung des Menschen. Kompromißlos, wie von Nono gelebt, wird eine Künstlerexistenz selbst „prometheisch“. Der von Nono selbst ins Spiel gebrachte, immer wieder gebrauchte Ausspruch „Der Weg ist das Ziel“ –: ist nicht Prometheus auch das mythische Urbild des ebenso unbegrenzten wie risikoträchtigen „Unterwegs“?

Schon nach *Intolleranza* (1960/61) schrieb Nono

Ich persönlich bin nach meinen ersten Erfahrungen im Musiktheater noch mehr von der Notwendigkeit eines Ideentheaters überzeugt, das für eine menschliche Lebensbedingung kämpft, ein auf sozialer, struktureller wie auch auf sprachlicher Ebene völlig engagiertes Theater, direkt verbunden mit unserem Leben.

Deutet hier der Aspekt eines „Ideentheaters“ bereits unverkennbar eine Abstraktionstendenz mit Blick auf szenische Präsentation an, ein Aspekt, der in *Al gran sole* (1972–1974) mit der Annullierung eines Handlungsstranges bereits deutlich wird, so reicht eine zweite Positionsbestimmung noch weiter:

An die Stelle einer im wesentlichen statisch-theologischen Konzeption der traditionellen europäischen Oper (ein einziger optischer Brennpunkt; eine einzige Klangquelle; liturgisches Verhältnis zwischen Publikum und Bühne, das Ganze in starrer Weise bestimmt, beinahe wie durch Newtons ‘Himmelmechanik’) tritt eine dynamische Konzeption wechselnder Beziehungen (größere Fülle an Dimensionen und Elementen für die dramatische Komposition – infolgedessen Erweiterung der aktiven Teilnahme des Publikums; Möglichkeit optischer Brennpunkte und Klangquellen im ganzen Saal – daraus folgende Erweiterung des Verhältnisses Raum/Zeit, also nicht mehr nach der Newtonschen, sondern eher nach einer Einsteinschen Konzeption).

Diese Ausführungen lassen sich ohne Schwierigkeit auf die Konzeption von *Prometeo* beziehen, wie auch eine weitere Selbstvergewisserung, die auf die Materialdifferenzierung abhebt:

Wenn man an die Fülle, die Verschiedenheit und die Komplexität des akustischen und optischen Materials denkt, das wir bewußt oder unbewußt psychologisch und physiologisch jeden Tag aufnehmen, an die daraus resultierende Erhöhung der Aufnahmefähigkeit und damit der Fähigkeit, die Wirklichkeit auch in ihrer Simultaneität zu erkennen, muß man sich mit Verwunderung fragen, weshalb man die Gewohnheit immer noch erzwingt, das zu sehen, was man hört, und das zu hören, was man sieht, mithin die perspektivische Beschränkung auf einen einzigen optischen und akustischen Brennpunkt.

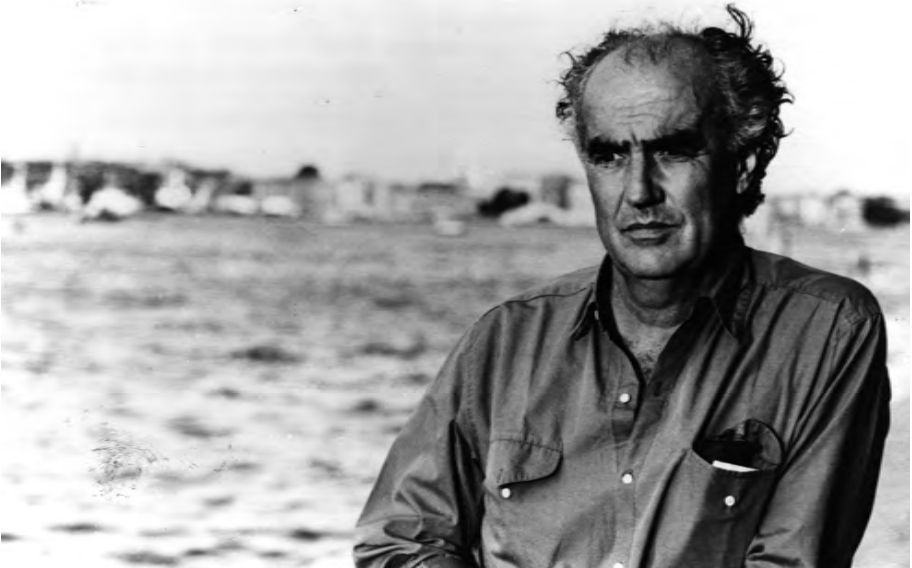
Das musikdramatische Vorfeld von *Prometeo* ist freilich nur Teil eines gewichtigen Kontextes. Gerade in dieser Komposition ist Nonos künstlerische Vorstellung mitgeprägt vom topographisch-atmosphärischen Umfeld seiner Herkunft – von Venedig. Wenn in *Prometeo* die Imagination eines aus Inseln bestehenden Archipels formgestaltend werden konnte, dann hängt es auch mit diesem Faktor zusammen. Nono hat ihn gesprächsweise umrissen, und dabei spielt auch seine Freundschaft mit dem venezianischen Maler Vedova eine wichtige Rolle:

Mit Vedova – sicher, er und ich haben viel Austausch gehabt. Nicht nur im Sprechen, sondern besonders im Schweigen, im Sehen und Hören. Auch wenn wir umhergehen. Es genügt, wenn wir uns Farbe, Blitz oder Licht zeigen. Die Veränderungen des Lichts in Venedig zu besonderer Stunde sind unglaublich, das aber bedeutet, es gibt hier sehr tiefe Beziehungen zum Kreativen. Es tritt zutage in einer wirklichen Erfindung Vedovas, der jetzt diese runden Scheiben macht, I Cerchi („Dischi“). In Venedig entdeckt man, was Licht, was Farbe heißt, was Klang und was Raum, was Tiefe, was Horizont, was Vertikale heißt. Oft ist das Wasser wie ein Spiegel, man sieht die Häuser im Wasser, aber es scheint, als wären sie unter dem Wasser, als wäre das wirklich eine eigene Welt, die mit der da ‘oben’ nichts zu tun hat. Das ist eine ganz geheimnisvolle Stadt. Der Tag, das Rot von Venedig, das Rot von Tizian – manchmal das oder das Blau von Guardi, manchmal aber auch diesen beweglichen Tiepolo-Himmel, dieser Himmel besonders des Barock, wie es ihn auch in Würzburg gibt.

Aber es gibt auch die Musik, es gibt eine ganz besondere Art auch, Musik zu spielen. Ich bin aber auch sicher, daß es in Venedig eine ganz besondere Art zu sprechen gibt, und zu hören – auch z.B. die Glocken. Durch Venedig zieht dauernd dieser Klang der Glocken mit Hall und Widerhall,

durch das Wasser, die verschiedenen Echos, die auch von unten kommen, werden von den Häusern wieder reflektiert, und in das alles kommt plötzlich ein Rhythmus hinein – das alles ist wirklich ganz besonders und unvergleichlich.

Venedig ist das große Ereignis der Asymmetrie; es gibt kein Zentrum, es gibt nicht wie in Paris oder hier in Berlin die wirklich berühmte Straße, die Achse. Man sieht, in Venedig stimmt das nicht. Es ist ein dauerndes



Labyrinth, d.h. ein Wanderweg, der dauernd weiterwandert, noch heute wandert man den Weg, mit Augen, mit Füßen – und mit Ohren.

Dieses durch Venedig besonders geprägte, die Eindrücke filternde Sensorium war auf ganz spezifische Weise am Werdeprozeß von *Prometeo* beteiligt.

Selbstredend zählte zu der Vorstellung der Insel-Wanderung ein vom venezianischen Raum-Klang (Andrea und Giovanni Gabrieli) geprägtes Hörbewußtsein, das Nono immer wieder als vorbildhaft-bestimmend hervorgehoben hat. Diese auf Erweiterung des Klanghorizonts angelegte Hörhaltung Nonos hat durch seine Erfahrungen im und die enge Zusammenarbeit mit dem Freiburger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks

maßgebende Impulse erfahren. Das wird vernehmbar durch Kompositionen, die ins kompositorische Vorfeld von *Prometeo* gehören. Nono selbst hat in seinem Text *Auf dem Weg zu Prometheus* in diesem Zusammenhang das Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* (1979-80), *Das atmende Klarsein* (1981), *Guai ai gelidi mostri* (1983) genannt. Hinzuzufügen wären noch *Io, Frammento dal Prometeo* (1981), *Quando stanno morendo*, *Diario polacco No.2* (1982) und *Omaggio à Kurtág* (1983).

Die Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio in Freiburg hat Nono ohne Zweifel auch geholfen, den Weg von den ersten konzeptionellen Vorstellungen über *Prometeo* bis zur 1. Fassung (1984) und, darüber hinaus, zur 2. Fassung (1985) zu gehen, die seitdem als „Fassung letzter Hand“ gesehen und ausnahmslos – so auch am heutigen Abend – gespielt wird. Es ist vor allem die der Absorbationskraft des Klanges zugewiesene Aufsaugung alles dessen, was Nono im Vorfeld der Entwicklung, auf dem Wege also zu *Prometeo*, als konzeptionell-experimentelles „Stückgut“ klanglich verflüssigt hat.

Gesprächsweise hat er sich zu dieser kompositorischen Wegphase auch so geäußert.

Es gab nachher mit Piano einen großen Briefwechsel um eine Idee, dann auch mit Vedova und mit Cacciari. Mich reizte zu dieser Zeit diese Idee der Beziehungen: ich beobachtete plötzlich mit besonderem Interesse, daß in demselben Jahr, 1911 etwa, drei Köpfe, drei intelligente Schöpfer, dasselbe Problem anfaßten: Farbe und Musik. Scriabin, Schönberg in Die glückliche Hand und Kandinsky in Der gelbe Klang – und auch Malewich. Damals habe ich diesen ganzen Komplex von Runge bis heute studiert, also die verschiedenen Theoretiker. Aber es gab darüber auch viele Diskussionen mit Massimo Cacciari. Meine Idee war, daß Prometeo eine Insel ist. Von einer Insel aus aber gibt es keinen bestimmten, festen Weg. Das Ganze sollte wie eine dieser alten geographischen Schiffskarten aus dem 15., 16. Jahrhundert sein, die man früher in Farbe gemacht hat. Piano hat sehr klug erfaßt, daß es keine theatralische, keine auf „son et lumière“ ausgerichtete Lösung geben konnte. Er wollte schließlich nur eine Art von Resonanzboden ('cassa di risonanza'), wie bei einer Stradivari. Sein Konzept war – aus der Erfahrung des kleinen experimentellen akustischen Raumes im IRCAM von Boulez (mit Wänden, Decke und Boden, deren Beweglichkeit eine starke Modifikation des Halls ermöglicht) – der Raum mit verschiedenen Ebenen: die Verbindung von vertikaler und horizontaler Ebene in der Struktur selbst, dann die Beziehung der Ebenen von Kirche und [Pianos] Struktur, von Struktur und Kirche.

Tatsächlich sind dann alle die konzeptionellen, auf die Wellenlängen der Farben gerichteten kombinatorischen Überlegungen in einem großen Fusionsprozeß eingegangen: Es ist die äußerst differenzierte und weitgespannte Klangfarben- (und Klangerzeugungs-)Skala, die alle konzeptionellen Ansätze des Vorfelds aufgenommen hat.

Nonos Aussagen sind vor allem auch deshalb so aufschlußreich, weil sie Renzo Pianos Beitrag zur Konzeption von *Prometeo* eine große Bedeutung zumessen

Piano hat sehr klug erfaßt, daß es keine theatralische, keine auf „son et lumière“ ausgerichtete Lösung geben konnte.

Hinter Renzo Pianos Konzept stand die Erfahrung des experimentellen akustischen Raumes im Pariser IRCAM. So entstand eine – auch „barca“ genannte – „struttura“, eine hölzerne, riesige, Orchester und Solisten wie Publikum aufnehmende Resonanzhülle, die den schwierigen (zweiteiligen!) Innenraum von San Lorenzo, dem Aufführungsort der Uraufführung in Venedig, nicht nur architektonisch gliederte, sondern auch akustisch strukturierte. Tatsächlich stellte sich dann heraus, so Hans Peter Haller

Eine Stimme singt in einem trockenen Innenraum, gleichzeitig, je nach Dynamik, wird ein zweiter halliger Raum teils von oben, teils von unten und den Seiten zugemischt, was zu völlig neuen Klangstrukturen führt.

Zwei Gründe waren es vor allem, die dazu führten, daß nur noch bei der Mailänder Erstaufführung der 2. Fassung des *Prometeo* (1985) Renzo Pianos „barca“ („struttura“) verwendet wurde: a) die Tatsache, daß sich – völlig im Gegensatz zu Nonos Intention – zwangsläufig bühnentechnisch bedingte szenische Momente einschlichen und ferner b) die mit dem Auf- und Abbau wie namentlich mit dem Transport des „barca“-Materials verbundenen enormen Kosten.

Indes mußte die „barca“ auch schon bei der Mailänder Aufführung wegen der im Gegensatz zu San Lorenzo, Venedig, horizontalen Ausrichtung des Ansaldo-Raumes architektonisch neu organisiert werden. Und so gilt auch für die Aufführungen danach und damit für die diesjährige Berliner Wiedergabe in der Philharmonie, „daß der Raum entscheidend auf die Interpretation einwirkt“ (Haller). Diese für jede musikalische Aufführung gültige Feststellung, gewinnt indes für *Prometeo* (und nicht nur für diese Komposition Luigi Nonos) ganz spezifische Bedeutung wegen des beweglichen, kreisenden Klanges, der, von Live-Elektronik gesteuert von Lautsprecher zu Lautsprecher den Raum durchläuft (durchhält, durchwandert, durchklingt). So entstehen mit Hilfe der verschiedensten Geräte elektronischer Klangumformung nach Klanggestalt wie auch

ihrem Verhalten im Raum entsprechend bewegliche Klänge. Der Klang wird zur „Deutung des Raumes“ (Nono).

Dieses neue Verhältnis zum Raum (das die Erfahrungen venezianischer Mehrhörigkeit forciert) hat freilich sein Gegenstück in der kompositorischen Formgebung und Struktur von *Prometeo*. Sie läßt sich auf die Formel Fragmentierung und Verinselung bringen.

Schon im Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* ist das Prinzip der Verinselung formbestimmend. Das bedeutete: Es gibt keinen durchgehenden kompositorischen Faden; stattdessen entsteht ein Netzwerk von unterschiedlich ausgedehnten und strukturierten Formteilen.

Damit eng verbunden ist die Fragmentierung des Textes. Massimo Cacciari, dem die Textgestaltung sich verdankt, hat Texte verschiedener Herkunft (Aischylos, Hesiod, Hölderlin, Walter Benjamin), Sprache (griechisch, italienisch, deutsch) und unterschiedlichen Alters (von der Antike bis in die Gegenwart) aus ihrem ursprünglichen Verbund gelöst, zusammengestellt, überformt und miteinander verzahnt. Teilweise, wie im *Prolog*, mosaiziert das Schriftbild des Cacciarischen Textbuches geradezu die Wortfolgen und Satzphrasen durch unterschiedliche Schreibform, Schreibmaterial und Sprache. Nono hat die Vorlage Cacciaris in seinem Handexemplar durch unterschiedlich farbige Rahmungen und Unterstreichungen seinerseits wieder aufgebrochen.

Diese Mosaizierung unterschiedlich großer Texteinheiten reflektiert die musikalische Struktur. Hier liegt freilich auch der gestaltende Anteil des Komponisten an der Gestaltung des Textes; wird dieser Text doch seinerseits wieder aufgebrochen, in Silben zerlegt, stimmlich gespleißt, in die Musik eingesenkt, ohne daß er wortsprachlich erklänge (sehr ähnlich wie bereits im Streichquartett). Gerade diese Partien sind kennzeichnend für die Musikalisierung des Textes, der in des Wortes wahrer Bedeutung „verklanglicht“ wird. Hierin kommt auch die Bezeichnung des *Prometeo* als „Tragedia dell’ascolto“ zu ihrem Recht. Gemeint ist, daß die Musik, und nur sie, die gesamte Tragödie trägt, die Musik diese Tragödie ist; und damit wird Nonos Bedacht, jedwedes szenische Moment schon im Ansatz zu unterbinden, voll verständlich.

Der Hörer wird sich aufgrund der besonderen Struktur der Komposition von Anfang an darauf einstellen müssen, keinen zusammenhängenden musikalischen Fluß zu verfolgen. Das macht rein äußerlich auch schon die instrumentale Ausstattung, die Teilung in vier Orchester, deren wie auch der Solisten „Streuung“ (getrennte Aufstellung) im Raum, der elektronische und mikrophonegebundene Aktionsrahmen der einzelnen Solisten und der Chorwürfe deutlich.

Vor allem aber muß der Hörer sogleich äußerste Hörschärfe einstellen. Nonos Musik ist nicht allein in der Klanggebung und -färbung äußerst differenziert, sie umfaßt nicht nur eine, die Klangdimensionen herkömmlicher Orchester-musik sprengende, kontrastangereicherte dynamische Skala – sie facettiert namentlich den Bereich der leisen Klänge bis an die Grenze des überhaupt noch Hörbaren, bis zum fünffachen piano (*ppppp*) auf.

Darin liegt alles andere als eine klangsinnliche Marotte. Vielmehr ist solche Klangdifferenzierung inhaltlich begründet. Bereits der erste, den Namen „Gaia“ vortragende Chöreinsatz, mit dem das Stück überhaupt beginnt und als „Coro Lontanissimo“ ausgewiesen, rechtfertigt sein *ppppp* mit der Anrufung mythischer Ferne.

Wenn also Nono in seinen Skizzen zu *Prometeo* immer wieder von „zerbrechen“ spricht, so steht dahinter nicht zuletzt die musikalisch-räumliche Umsetzung des Textes, der auf diese Weise nicht nur in den Klangraum – damit aber auch in den klangarchitektonischen Raum – projiziert, sondern der damit zugleich auch in Bewegung gesetzt wird. So berechtigt es auch scheinen mag, bei Nonos Textkompilation von „Montage“ zu sprechen, so wenig wird demzufolge doch dieser Begriff, dem die Vorstellung von Statik anhaftet, dem Vertonungsverfahren Nonos gerecht. Viel eher möchte man von wandernden und sich ständig wandelnden Klang- und formrelevanten Strukturkonstellationen sprechen.

Diese Konstellationen finden sich in den verschiedensten Größenordnungen, von den kurzzeitigen Tonmodulationen des Solisten und des Chores über die Verzahnung von Solo, Chorensemble und/oder Orchester, die Kontrastballungen in der Auseinandersetzung Prometheus–Hephaistos bis hin zu dem Archipel der fünf Inseln, die Nono schon im Frühstadium der Vertonung als verschiedenfarbig voneinander abgehoben, skizziert hat. Daß dabei die *Erste Insel* von den Anrufungen des Chores und den Einwüfen des Maestro del Gioco durchsetzt, die *Zweite Insel* ihren Höhepunkt in Hölderlins Schicksalslied hat – zugleich der Höhepunkt der Komposition überhaupt –; daß die Inseln drei, vier und fünf in ihrer Kombination aus Fragmentierung und Verzahnung wiederum so etwas wie einen Archipel im Archipel bilden; daß schließlich zwischen diese fünf Inseln insgesamt wiederum andere Formteile inselhaft interpoliert sind (*Interludium 1* und *2*, *Stasimon 1* und *2*) – das alles macht die Komplexität, Beweglichkeit, Vielschichtigkeit, das macht den Möglichkeitsreichtum im Korrelationsgefüge der gesamten Komposition aus.

Wenn für Nonos künstlerische Intention mehr und mehr das Diktum vom „unterwegs“ („der Weg ist das Ziel“) gilt, dann nicht zuletzt für *Prometeo*. Nicht nur dokumentierten die Vorbereitungen für die Uraufführung ein „work in progress“, vielmehr trat nach der Uraufführung die Arbeit an der Komposition in eine völlig neue Phase. Die zahlreichen Änderungen, die nicht nur, aber vor allem im *Prolog* und in der *Ersten Insel* vorgenommen wurden, haben Struktur und übergeordnete Formrelationen ganz entscheidend gestrafft, damit aber auch inhaltliche Aspekte vertieft. Es ist bemerkenswert, daß diese Änderungen mit zwei, von Nono gleichsam im Tigersprung aus der musikgeschichtlichen Kontinuität herausgebrochenen kompositorischen Elementen verbunden ist: mit dem Beginn von Gustav Mahlers *1. Symphonie* und mit dem Beginn von Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre*.

In Gesprächen der letzten Zeit hat sich Nono mehrfach über den Beginn von Mahlers *1. Symphonie* geäußert. Er sieht ihn als die kompositorische Verwirklichung eines „offenen“ musikalischen Anfanges, als Zeichen des nicht eingegrenzten kompositorischen „Raumes“, damit aber auch als Umriß einer musikalischen-räumlichen Perspektive, die im weiteren Verlauf zugleich erweitert und deutlicher wird.

Angesichts dieser Bemerkungen und des völlig neuen Anfanges, den *Prometeo* in der auch für diese Berliner Aufführung gültigen zweiten Fassung von 1985 nimmt, horchen wir auf. Während in der 1984er Fassung der Prolog mit den Worten der beiden, bald von Viola, Cello und Kontrabaß gestützten, Sprecher anhebt, „definiert“ Nono in der zweiten Fassung, die räumliche Disposition der vier Orchester einsetzend, sogleich einen musikalischen Raum: Ein schmaler Chorklang aus Sopran- und Altstimmen erreicht über die Töne $f^1 - c^2 - d^2$ den Ton a^2 , zu dem der im Alt liegenbleibende Ton d^2 erklingt (Takt 1–2) und fixiert beide Töne in Takt 2 durch eine Fermate. Danach wird der Ton a^2 samt darunterliegender Quinte d^2 und verteilt auf die Orchester 1 + 3 und 4 + 2 mikrotonal aufgefächert (T 3–5). Als nächster Schritt erklingt der Ton a , erneut vierteltönig differenziert, als Flageolettklang (+ Ton d) in allen vier Orchestern gleichzeitig: Nono eröffnet hier, ganz im Sinne Mahlers, einen Klangraum, und er erweitert ihn zugleich mikrotonal–vierteltönig. Dies ist freilich kein Zitat. Der Komponist überführt den Beginn der *1. Symphonie* von Mahler in eine völlig andere klangliche Dimension und diese klangliche Neubestimmung erhält die Funktion der Eröffnung des gesamten Raumes aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wiederholt doch Nono in Takt 11/12 diesen Klang, in den jetzt das Wort des Chores „Egheinato = Generó“ („Gegar...“) eingebettet ist –: Der Raum der Hörtragödie hat sich geöffnet. Die-

ser „Coro Lontanissimo“ pflanzt sich gleichsam über die ganze Komposition fort; werden doch nicht nur *pp*-Choreinsätze der 1. Fassung mit dem Zusatz „Coro Lontanissimo“ versehen, sondern auch neue „Coro Lontanissimo“-Inseln eingefügt, die nun die Anrufung „Ascolta“ – „Höre“ – weitertragen und mit den späteren Erinnerungs-Einwürfen („Eco Ricordo Lontano“) der Insel *Tre Voci a* ein ganz neues, mythologisch-historisch befrachtetes Beziehungsgeflecht bilden.

Den Signalen mythischer Vergangenheit gegenüber steht nun aber eine Zukunftsperspektive, die mit dem Zitat des ersten Taktes aus Schumanns *Manfred-Ouvertüre* in Takt 202 des *Prologs* aufreißt und dynamisch als auf knappsten Raum konzentrierte Kurve *pp*–>*ff*–>*sff* in unmittelbarem Kontrast zu den schwachen Klängen fernster Vergangenheit steht. Das *Manfred*-Fragment, ganz im Sinne Benjamins „aus dem Kontinuum der Geschichte herausgesprengt“, wirft einen Lichtkegel in die Zukunft, in den der Schatten Byrons hineinspielt. Byrons, von dem Goethe sagte, „daß ihm die Welt durchsichtig [...] und daß ihm ihre Darstellung durch Anticipation möglich“ gewesen sei – und dies bei einem ausgeprägten „Hang zum Unbegrenzten“.

Die mehrfache und modifizierte Wiederkehr des *Manfred*-Fragments ist gleichsam der immer wiederkehrende Impuls der Verheißung, die in *Prometeo* mit dem „Meister des Spiels“ – bei Walter Benjamin der verborgene Gegenspieler, der immer einen Zug voraus ist, Sinnbild des, auch geschichtlich, Vorausblickenden – eingebracht wird. Der Meister des Spiels ist es auch, der die „schwache messianische Kraft“ beschwört, das an die Zukunft deligierte Vermächtnis des Vergangenen.

Vergangenheit und Zukunft, klanglich, also auch im Klangraum, unüberhörbar voneinander abgehoben, sind damit zugleich miteinander vermittelt.

Die Vermittlungsinstanz ist das vergangenheits- und zukunfts offene Bewußtsein des vergegenwärtigenden geschichtlichen Augenblicks. In Walter Benjamins Worten

Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? [...] Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.

Die vermittelnde Rolle des Bewußtseins aber erwächst in *Prometeo* aus dem anderen konzeptionellen Kontrast: dem von fragmentierten, in ihrer semantischen Bedeutung verschleierte Textschichten auf der einen und den im Wortlaut aufnehmbaren, blockhaften Zeilen des Hölderlinschen Schicksalsliedes auf der anderen Seite.

Diese Stelle ist der Wendepunkt der Komposition; tritt mit ihr doch das Geschehen aus dem Bann des Verhängnisses in die Perspektive der Hoffnung, der „schwachen messianischen Kraft“. Es ist der Meister des Spiels, dessen Text in den Teilen nach dem Schicksalslied entscheidende Strecken bestimmt. In ihm behauptet sich die „schwache messianische Kraft“ gegen das Schicksal. Welche Durchschlagskraft sie in Form unmittelbarer klanglicher Kontraste gewinnt, zeigt ein Vergleich der Dynamik. Im auf die *Zweite Insel* folgenden *Interludio Primo*, in dem die Bewahrung dieser messianischen Kraft beschworen wird, ist es ein Spiel „stets *ppp-ppp* und an der Grenze der Hörbarkeit und der Unhörbarkeit“. Der folgende Teil *Tre Voci a*, der von dem Ausruf „Ascolta“ – „Höre“ gerahmt ist, ist ein Stück der Erinnerungseinblendung und des Vorausweisens zugleich. Fast durchweg dynamisch sehr zurückgenommen, ist es das „6. ferne Echo“, das in die *ppp*-Stille – schlagartig bis zum *sff* anschwellend – signalgleich hineinfährt. Ihm antwortet der kurze *sff*-Anstieg vor dem langgehaltenen letzten „Ascolta“. In *Tre Voci b* schließlich, das als übernächste Insel folgt, finden sich äußerste dynamische Kontraste. Geradezu proklamatorisch und strukturbestimmend stehen sich *ppp* oder *p* und *fff* gegenüber, wird die messianische Kraft, das *Interludio Primo* zitierend, zwischen die kurzen Klangblöcke der extremen Lautstärke subtil einziseliert. Die *ppppp*-Flächen des *Interludio Secondo* bestätigen diese schwache messianische Kraft des kaum Hörbaren ebenso wie die der venezianischer Mehrchörigkeit nachempfundene musikalische Einkleidung der Worte vom neuen Prometheus im abschließenden *Stasimo Secondo*.

In *Prometeo* wirken – im Ineinandergreifen der konzeptionellen Kontrastpaare verschleierte Text/deutlicher Text, Nähe/Ferne sowie Klang/Stille und intensiviert durch unmittelbare klangliche Kontraste – die aus der Orientierung an Vergangenen gewonnene utopische Hoffnung und kompositorische Gestaltung in einem. Der Meister des Spiels ist geschichtswirksam messianisch vorausdenkend und kompositorisch gestaltend zugleich.

Hans Peter Haller: Erinnerung an Venedig – Wege zu Nonos *Prometeo*

Am 14.9.1980 besuchte Luigi Nono am Nachmittag zum ersten Mal das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg. Diskussionen – Vorführungen – studieren – experimentieren – kennenlernen. *Das atmende Klarsein* für Baßflöte und Solistenchor entstand im Winter 80/81 im Freiburger Studio und wurde im Mai 1981 in Florenz uraufgeführt. Der letzte Wegabschnitt zu *Prometeo* hatte für Nono begonnen, das *Atmende* war schon ein Teil dieses Werkes, wenigstens bis zur Mailänder Neufassung.

Tagebuch Venedig, 25.8.84:

11.15 Uhr: Treffen mit Gigi in S. Lorenzo – faszinierend steht die halbfertige *Struttura* von Renzo Piano vor mir. Gewaltig emporstrebende Holzspannen, Pfeiler eines neuen Raumes im Raum.

17.15 Uhr: Gigi (Luigi Nono) gibt mir die erste vollständige Partitur von *Prometeo*. Das Unglaubliche ist wahr: *Prometeo* ist theoretisch fertig. Werden wir die Partitur richtig interpretieren – *Prometeo* zum Leben verhelfen?

In kurzen Abständen besuchte uns Luigi Nono – wir experimentierten weiter. Schon am 24.9.1981 folgte in Venedig die zweite Uraufführung – *Io, Frammento Dal Prometeo* – für Baßflöte, Kontrabaßklarinette, drei Solosoprane, Solistenchor und elektronische Klangumformung. Der ruhelose Wanderer, Suchender und Freund, Luigi Nono, kommt von den Gedanken an und über *Prometeo* nicht mehr los. Weitere Kompositionen wie *Diario Polacco No. 2* und *Guai Ai Gelidi Mostri* sind Meilensteine auf dem Weg zum 25. September 1984.

Tagebuch Venedig, 27.8.84:

11.00 Uhr: die Arbeit beginnt in Ruhe und mit viel gegenseitigem Verständnis.

19.00 Uhr: die Instrumente kommen an – Ruhe bewahren – es klappt schließlich doch noch mit dem Ausladen, der Zoll in Chiasso hatte einen Stempel reklamiert, den es nicht gibt.

Um in das 'Innere' eines Klanges vorzudringen, müssen wir selektieren, eine Analyse ist eine Klangselektion. Im *Prologo* seines *Prometeo* löst Nono das

Problem der Klangfarbengestaltung für die gesprochenen Worte (2 Sprecher) mit einer variablen Klangselektion mittels Bandpaßfilter.

Tagebuch Venedig, 29.8.84:

In S. Lorenzo wird gebaut und weiter gebaut. Erst spät abends bin ich mit Gigi allein in diesem Raum – zum ersten Mal Stille.

Für Luigi Nono bedeutete die Loslösung von statischen Klangstrukturen durch Einbeziehung der elektronischen Klangumformung ein Suchen nach neuen kompositorischen Formen, die, wenn auch relativ frei notiert, festen kompositorischen Gesetzen unterliegen.

Tagebuch Venedig, 3.9.84:

9.00 Uhr: S. Lorenzo, Verkabelung der Lautsprecher. Wir kämpfen gegen den Schönheitsfanatismus der Architekten, die noch nicht ganz begriffen haben, daß auch der elektronisch umgeformte Klang ein Teil von Prometeo ist.

Elektronische Klangumformung, Klangraum und Zeitraum bedeuten heute keine Starrheit des elektronisch erweiterten Klanges, sondern individuelle Interpretation; für Nono eine wichtige Aussage.

Tagebuch Venedig, 9.9.84:

Es ist faszinierend – eine Stimme singt in einem relativ trockenen Raum (Struttura), gleichzeitig – je nach Dynamik – wird der zweite hallige Raum (Kirche S. Lorenzo) teils von oben, teils von unten und den Seiten akustisch zugemischt, was zu neuen Klangstrukturen führt.

Zitat aus einem Gespräch mit Luigi Nono 1984 in Stuttgart: *Heute haben wir andere Arten elektronischer Instrumente zur Verfügung, bis zum Computer und seiner Programmierung. Ich glaube, daß der Mensch mehr denn je die Möglichkeit und auch Fähigkeit besitzt, zu studieren, andere Wege zu öffnen, um Gipfel zu finden, zu entdecken, die weiter als der Himmel sind, andere Räume, andere Erden, andere Abgründe, andere Phantasien.*

Tagebuch Venedig, 12.9.84:

Der Raum!!! Klangumformung für das Interludium gestrichen, Original-

klang im Raum. Für mich eine weitere Bestätigung, daß die Akustik des Raumes entscheidend auf die Interpretation der Musiker einwirkt – Klanggestalten selbst entwickelt, die in anderen Räumen nur mit zusätzlicher elektronischer Klangumformung verwirklicht werden können.

Wie konsequent Nono die Mittel der elektronischen Klangumformung in seinen kompositorischen Prozeß integriert hat, beweist die Schaffung von eigenen, aus der Klangerweiterung entstandenen musikalischen Formen und Interpretationsangaben wie z.B. 'Coro Lontanissimo' (*Prologo* und *Isola una*) in seinem *Prometeo*.

Tagebuch Venedig, 15.9.84:

Man sollte über Probenstage nicht viel schreiben, sie sind immer teils angenehm, teils unangenehm. Dies bezieht sich nicht nur auf den Lern- und Arbeitsprozeß, sondern auch auf menschliche Qualitäten.

Wenn es uns gelingt, die feinsten Klangbewegungen – Klangmutationen in Nonos Komposition wahrzunehmen, beginnen wir seine Musik zu hören (*Tragedia dell'ascolto*).

Tagebuch Venedig, 17.9.84:

Wird Nonos Musik leise, noch leiser, ich empfinde sie dann noch dramatischer, aufgewühlter, bewegter.

Ich glaube, daß wir unser Wissen und persönliches Verhältnis über und zu Nonos Musik nach seinem Tode neu überdenken müssen, um nicht in schlechte Klischees zu verfallen und uns selbst in einer schwachen Kopie seines (Nonos) musikalischen Denkens und Handelns zu verlieren.

Tagebuch Venedig, 18.9.84:

Schwere Gewitter, alles nervös, die Luft und auch wir sind mit Hochspannung geladen. Schlechte Probe.

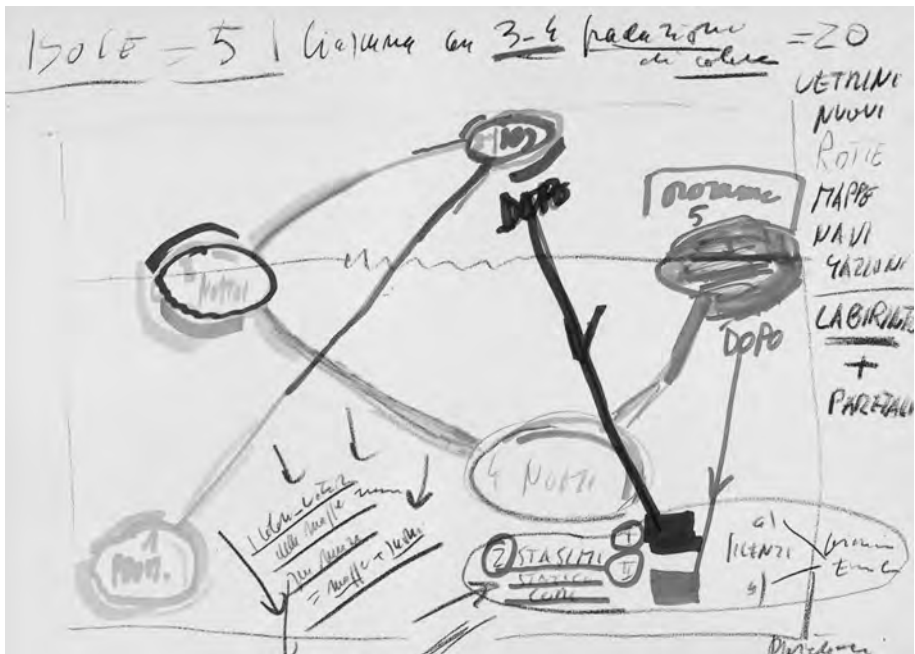
Musik ohne Klangraum, ohne Zeitraum ist undenkbar.

Luigi Nono komponierte im Raum, für den Raum.

Der Raum, die elektronische Klangerweiterung werden eine formale Funktion seiner Komposition.

Tagebuch Venedig, 25.9.84:

21.00 Uhr: Premiere. Für mich ist die kreative Arbeit abgeschlossen – es beginnt die Reproduktion – die Konzentration auf den richtig gesteuerten Ablauf – das Hoffen, daß alle Geräte gut funktionieren. Die zweite Arbeitsphase an Prometeo hat begonnen. Wir sind nicht mehr unter uns. Die Zuhörer erwarten und verlangen ein Resultat unserer Vorbereitungen: Prometeo



Le „isole“ di Prometeo

Hans Peter Haller war Mitbegründer und von 1971 bis 1989 Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF. Er arbeitete seit 1980 sehr eng mit Luigi Nono zusammen.

Klaus Ebbeke: Luigi Nono

Luigi Nono gehört mit Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez zu den Gründervätern der europäischen „Neuen Musik“ nach dem Zweiten Weltkrieg, jener Musik, die neben der Tonhöhe auch Elemente wie Dynamik und Rhythmik einer größtmöglichen rationalen Kontrolle unterwerfen wollte, jener Musik, die im deutschsprachigen Raum „seriell“ genannt wird.

Luigi Nono wurde am 29. Januar 1924 in Venedig geboren. Er begann seine Studien 1941 bei G.F. Malipiero, dem Komponisten und Monteverdi-Herausgeber. 1946 setzte er seine musikalische Ausbildung an der Universität Padua erst bei Bruno Maderna und dann bei Hermann Scherchen fort. Seine 1950 bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt uraufgeführte Komposition *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg*, die die von Arnold Schönberg erfundene Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ weiterführt, machte ihn zu einer der Leitfiguren jener Aufbruchphase der Neuen Musik in Europa.

Sehr früh läßt sich in den Werken Nonos das Bedürfnis entnehmen, mit der ästhetischen Verantwortlichkeit auch eine gesellschaftliche Verantwortung einzugehen. Seit 1964 griff er in die kulturpolitische Diskussion der Linken ein, diskutierte in der Kommunistischen Partei Italiens, in Arbeiterklubs und Universitäten über seine Musik. Nono verkörperte so vielen die Utopie einer engagierten Musik, die gleichzeitig auf der Höhe musikalischer Avantgarde ist (mit Werken wie zum Beispiel der Oper *Intolleranza* 1960, *Canti di vita e d'amore* 1962 oder dem Bühnenwerk *Al gran sole carico d'amore* 1972–75). Hierin liegt der Grund, daß Nonos Abwendung von einem derartig offensichtlich politischen Standpunkt in seinem Werk bei vielen eine gewisse Enttäuschung auslöste. Dennoch aber wäre es falsch, von einer grundsätzlichen Wende des kompositorischen Anliegens zu sprechen. Vielmehr treten in den neueren Werken Momente zutage, denen schon immer das ästhetische Interesse Nonos gegolten hatte.

Entscheidend für den gesamten musikalischen Weg Nonos war die Begegnung mit den Möglichkeiten der elektroakustischen Musik. Luciano Berio und Bruno Maderna hatten ihn an das neu gegründete Studio der RAI in Mailand

geholt, wo er nach seiner ersten elektronischen Komposition *Ommagio a Emilio Vedova* 1964 *La fabbrica illuminata* komponierte, ein Stück, das zu den Schlüsselwerken der Gattung zählt. Schon hier zeigt sich aber auch die Tendenz, das elektroakustische Arsenal nicht isoliert zu benutzen, vielmehr werden die Mittel zur Erweiterung schon vorhandener Klangkörper eingesetzt. So ist der Weg zu einer „live“-elektronischen Musik nur folgerichtig, den er in Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks fortgesetzt hat.

Nono beschreitet einen sehr persönlichen Weg aus der allgemeinen Krise heutigen Komponierens. Er vertraut nicht dem Rückgriff auf gesicherte Formen, sondern versucht, mit den technischen Mitteln Neuland aufzutun, um so den Begriff der Avantgarde nicht zu verraten.

Komposition wird zum Prozeß, zur beständigen Versuchsanordnung, die erst im Verlauf des Experimentes eine endgültige Form gewinnt.

Luigi Nono ist seit Januar 1986 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und arbeitet hier weiter an seinem Projekt *Prometeo*, das 1987 – zur 750-Jahrfeier Berlins in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste und den Berliner Festwochen seine Aufführung erleben soll.

(in: *DAAD-Letter*, Nr.4, Dezember 1986)

Luigi Nono war Mitglied der beiden Akademien der Künste Berlin, Fellow des Wissenschaftskolleg Berlin (1987), Professor für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin (1987/88). Er ist am 9. Mai 1990 in Venedig gestorben.

André Richard: Luigi Nono und das Experimentalstudio

In den achtziger Jahren (1980–89) war Luigi Nono ständiger Gast im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR. Aus seinen dort durchgeführten Klangforschungen sind die berühmten Werke mit Live-Elektronik seiner letzten Schaffensperiode entstanden.

Für die Verwirklichung seines Projektes *Prometeo – tragedia dell’ascolto* (1984/85) unternahm Nono im Experimentalstudio mit Instrumentalisten und Sängern ausgedehnte Klanganalysen und -experimente und schuf im Vorfeld vier Kompositionen *Das atmende Klarsein* (1981), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Quando stanno morendo*, *Diario polacco No. 2* (1982) und *Guai ai gelidi mostri* (1983), in denen er spezifische Aspekte der Live-Elektronik hinsichtlich der Komposition *Prometeo* ausprobierte.

Mit den neuen Technologien der Live-Elektronik, die Nono damals im Experimentalstudio vorfand, konnte er seine schöpferischen Ideen verwirklichen, die ihre Wurzeln unter anderem in der venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts, den alten synagogalen Gesängen wie auch im ganz spezifischen Raumklang seiner Heimatstadt Venedig haben.



André Richard im Experimentalstudio

Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung verfolgt den Weg der Synthese von Kunst und Technik über das Prinzip des Dialogs. In der Regel werden hier Kompositionen mit Elektronik als Zusammenarbeit von Komponisten und Technikern geschaffen. So gehört einerseits ein fester Stab von Spezialisten zum Studio, andererseits vergibt die Heinrich-Strobel-Stiftung regelmäßig Stipendien an Komponistinnen und Komponisten, um ihnen zu ermöglichen – sei es zu ihrer eigenen Orientierung oder mit einem konkreten musikalischen Vorhaben –, im Studio zu arbeiten.

In der 25-jährigen Geschichte des Experimentalstudios verzeichnen die ausgehenden achtziger und beginnenden neunziger Jahre den Übergang in eine neue Ära. Die Neuorientierung galt einerseits der umfassenden Digitalisierung der Technik und andererseits der Musikinformatik.

In der Gestaltung von Aufführungen liegt – neben der Forschung und Produktion im Studio – ein großes Aufgabengebiet des Freiburger Experimentalstudios. Komponisten verschiedenster Richtungen wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Dieter Schnebel, Kazimierz Serocki und viele andere haben Werke für Live-Elektronik realisiert, die durch das Experimentalstudio in Zusammenarbeit mit Interpreten, Ensembles und Orchestern bei Festivals und Konzertveranstaltungen in ganz Europa aufgeführt werden.

Mantra (Stockhausen); *Prometeo*; *Quando stanno morendo, Diario Polacco No. 2*; *Caminantes...Ayacucho* (Nono); *...explosante/fixe...* (Boulez); *Wandlungen* (Nunes); *Pianophonie* (Serocki); *Noche pasiva del sentido* (Halffter); *Time and Motion Study* (Ferneyhough); *Monotonien* (Schnebel) etc. sind heute schon Zeugen eines unverlierbaren Repertoires der Musik des 20. Jahrhunderts.

Zu den jüngeren Produktionen im Experimentalstudio zählen Arbeiten von u. a. Silvia Fómina, Günter Steinke, Gerhard E. Winkler, Bernd Asmus, André Richard, Peter Ablinger, Isabel Mundry, Wolfgang von Schweinitz, Diego Miniciacchi, Uros Rojko, Michael Obst, Johannes Kalitzke, Nicolaus A. Huber, Giuseppe Gavazza, Jakob Ullmann, Marc André, Amnon Wolman, Stephen Davismoon, Sidney Corbett, Detlef Heusinger und Chaya Czernowin.

Ensemble Modern Orchestra



Foto: Dominik Buschardt

Das Ensemble Modern Orchestra ist das weltweit erste Orchester, welches sich ausschließlich der Musik des 20. und 21. Jahrhundert widmet. Den Kern des Orchesters bilden die 20 Solisten des Ensemble Modern Frankfurt. Sie werden unterstützt durch Musiker aus ganz Europa, zu denen das Ensemble im Laufe seiner zwanzigjährigen Tätigkeit Kontakt gewonnen hat. Dazu zählen gleichermaßen junge Instrumentalisten wie Spezialisten auf dem Gebiet der Neuen Musik.

Diese bislang einmalige, projektweise ins Leben gerufene Formation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Stiftung, der Aventis Foundation, der Kultur Stiftung der Deutschen Bank, der EXPO 2000 Hannover GmbH. Das Orchester ist Botschafter der Weltausstellung.

Die Gründung des Ensemble Modern Orchestra ist ein künstlerisches Plädoyer für die Musik des 20. Jahrhunderts sowie künftiger Komponisten-Generationen. Dabei bricht das Orchester – in stetiger Auseinandersetzung mit den aktuellen Tendenzen in der Kunst- und Medienlandschaft und unter Einbeziehung etwa visueller Elemente, ungewöhnlicher Besetzungen oder Darbietungsformen – immer wieder die Strukturen des klassischen Konzertgeschehens auf. Ein programmatischer Schwerpunkt der Konzerte des Ensemble Modern Orchestra liegt auf der Gegenüberstellung von Schlüsselwerken der Moderne mit aktuellen Kompositionen der jüngeren Generation.

Das Orchester ist jährlich während zweier geplanter Tourneen in den Metropolen und auf den bedeutendsten Festivals Europas zu Gast. Anlässlich seines Debüts spielte das Orchester unter der Leitung von Peter Eötvös die 1974/75 entstandene Raum-Komposition *Schwankungen am Rande* von Helmut Lachenmann sowie die Uraufführung von Heiner Goebbels *WALDEN* für erweitertes Orchester, eine Auftragskomposition des Ensemble Modern Orchestra.

Auf der zweiten Tournee im Herbst 1999 präsentierte das Ensemble Modern Orchestra einen Streifzug durch die Musik Amerikas im 20. Jahrhundert. Auf dem Programm standen Charles Ives' *Fourth Symphony*, John Adams' *Naive and Sentimental Music* und die Uraufführung von Michael Gordons *Sunshine of Your Love*, letztere waren beide Auftragswerke des Ensemble Modern Orchestra. Im Januar 2000 ist beim Ensemble Modern eine CD erschienen mit einem Konzertmitschnitt der Ives-Symphonie, welcher während der Tournee mit John Adams entstand.

Im Jahr 2000 leitet der Komponist und Dirigent George Benjamin zwei Tourneen des Ensemble Modern Orchestra: auf dem Programm stehen zum einen Werke von Olivier Messiaen, zum anderen Werke von Magnus Lindberg, Tristan Murail, Hanspeter Kyburz und George Benjamin. Im gleichen Jahr gastiert das Orchester mit Luigi Nonos *Prometeo* in Frankfurt, Mailand, Wien, Paris und Berlin. Pierre Boulez wird 2001 mit dem Ensemble Modern Orchestra zusammenarbeiten.

Der Solistenchor Freiburg

wurde 1982 von Arturo Tamayo und André Richard gegründet, um insbesondere neue Werke Luigi Nonos aufzuführen. Seit 1984 von André Richard geleitet, setzt sich der Chor aus Sängerinnen und Sängern zusammen, deren Stimmen der Musikästhetik Nonos entsprechen.

Der Chor sang 1984 bei der Uraufführung des *Prometeo* in Venedig. Er interpretierte dieses Werk auch bei den darauffolgenden Aufführungen in Mailand und Frankfurt, beim Festival d'Automne à Paris, bei den Berliner Festwochen und 1993 bei den Salzburger Festspielen (unter der Leitung von Ingo Metzmacher). Er wurde bei den Besprechungen der CD-Einspielung dieses Ereignisses für seine gesangliche Leistung besonders gewürdigt.

1987 realisierte der Chor in München die Uraufführung von Nonos *Caminantes...Ayacucho*, sowie 1989 die Aufführung seines Werkes *Das atmende Klarsein* beim Festival von Avignon, wo der Komponist zum letzten Mal Klangregie führte.

Unter der Leitung von Claudio Abbado war der Solistenchor Freiburg bei mehreren Aufführungen in Venedig, Mailand und Berlin dabei. Ebenfalls mit Claudio Abbado nahm er 1995 an der Herbsttournee des Gustav-Mahler-Jugendorchesters in Reggio Emilia, Wien, Paris und Berlin teil.

In Akiyoshidai (Japan) trat der Chor 1998 mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Peter Eötvös auf, um dort mit dem *Prometeo* das International Art Village feierlich zu eröffnen.

André Richard

wurde 1944 in Bern geboren. Er studierte Gesang, Musiktheorie und Komposition am Konservatorium Genf und Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough an der Musikhochschule Freiburg i. Br. Weitere Studien am Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung bei Hans Peter Haller und am IRCAM in Paris vervollständigten seine Ausbildung.

Seine Kompositionen kamen u.a. bei den Weltmusikfesten Budapest, Frankfurt, Oslo, Essen und anderen bekannten Festivals zur Aufführung.

Richard war langjähriger Geschäftsführer des Freiburger Instituts für Neue

Musik. Mit dem Solistenchor Freiburg, dessen künstlerischer Leiter Richard seit 1984 ist, versuchte er eine besondere klangästhetische Arbeit zu realisieren. In den achtziger Jahren verband ihn eine enge Zusammenarbeit mit Luigi Nono bei den Aufführungen von *Prometeo*, *Caminantes...Ayacucho* und anderen Werken. Beim Warschauer Herbst 1988 trat er erstmals als Dirigent auf, um die polnische Erstaufführung von Nonos *Quando stanno morendo*, *Diario polacco No. 2* zu realisieren.

Seit Dezember 1989 ist André Richard Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks. Mit diesem Studio ist er als Interpret und Dirigent tätig, um neue Werke mit Live-Elektronik international zur Aufführung zu bringen.

1990 wurde ihm der Reinhold-Schneider-Preis verliehen, 1994 der Preis der Christoph-und-Stephan-Kaske-Stiftung.

Emilio Pomárico

wurde in Buenos Aires als Sohn italienischer Eltern geboren und studierte bei Franco Ferrara (1979–80) und Sergiu Celibidache (1981).

Nach seinem 1982 erfolgten Debüt in Südamerika kam er nach Europa und dirigierte u.a. in Paris, Glasgow, Edinburgh, Berlin, Frankfurt, Wien, Zürich, Basel, Genf und Lissabon.

Neben traditionellen Konzertprogrammen hat sich Pomárico einen Namen als Dirigent zeitgenössischer Werke gemacht. Mit den führenden Ensembles für zeitgenössische Musik wie u.a. Ensemble Modern, Ensemble Contrechamps, Nieuw Ensemble, ensemble recherche und Klangforum Wien interpretierte er Kompositionen von Pierre Boulez, Elliott Carter, Emmanuel Nunes, Iannis Xenakis, György Ligeti, Franco Donatoni, Luigi Nono und anderen.

Daneben unterrichtet er Dirigieren an der Civica Scuola di Musica in Mailand und widmet sich zunehmend auch eigenen Kompositionen, die zuletzt mit zwei ersten Preisen ausgezeichnet wurden (u.a. beim Wettbewerb Giovanni Battista Viotti). Im letzten Jahr sind seine Werke bei verschiedenen wichtigen Festivals für zeitgenössische Musik aufgeführt worden.

Yoichi Sugiyama

wurde 1969 in Tokio geboren und lebt seit 1995 in Mailand. Er studierte Dirigieren bei Emilio Pomárico und Morihiro Okabe sowie Komposition bei Franco Donatoni, Sandro Gorli und Akira Miyoshi.

Sugiyama ist als Dirigent und Komponist tätig. Neben dem Divertimento Ensemble (Mailand) leitete er 1998 und 1999 bei dem Festival Settembre Musica und bei der Turiner Biennale das Ensemble Europeo-Antidogma (Turin). 1994 gewann er den Preis der italienischen Komponistengesellschaft SIAE, 1995 wurde ihm von der italienischen Regierung ein Lehrauftrag für Komposition erteilt. 1998 war Sugiyama Franco Donatonis Assistent bei dessen Kompositionskursen in Tokio und Hiroshima, ein Jahr später in gleicher Funktion bei den Kursen von Giacomo Manzoni in Tokio.

Seine Komposition *Divertimento for ensemble* (1997) ist bei Ricordi (Mailand) verlegt; *Regalo for marimba* (1997) und *Capricci for tape* wurden 1998 auf CD eingespielt. Neue Arbeiten von Sugiyama werden dieses Jahr auf der Musik-Biennale in Venedig und den Tiroler Festspielen Erl 2000 vorgestellt.

Monika Bair-Ivenz

erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Musikhochschule Stuttgart.

1972 begann ihre Konzerttätigkeit zunächst im süddeutschen Raum (Messen und Oratorien im klassischen Bereich). Im Laufe der Jahre wurde das Repertoire auf zeitgenössische Musik erweitert. Neben Uraufführungen von Werken von Steve Reich, Reinhard Febel, Manfred Trojahn und Hans-Jürgen von Bose ergab sich seit 1982 insbesondere eine langjährige Zusammenarbeit mit Luigi Nono.

Monika Bair-Ivenz war Gast bei der Biennale Venedig, dem Gulbenkian Festival in Lissabon, dem Maggio Musicale in Florenz, den Donaueschinger Musiktagen, den Schwetzingen Festspielen, der Accademia di Santa Cecilia in Rom und den Salzburger Festspielen. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen an in- und ausländischen Sendeanstalten runden ihre Konzerttätigkeit ab.

Monika Bair-Ivenz sang bereits 1984 bei der Uraufführung des *Prometeo* in Venedig sowie bei der Uraufführung der zweiten Fassung 1985 in Mailand. 1998 führte sie dieses Werk mit dem Ensemble Modern in Japan auf.

Petra Hoffmann

wurde in Schwäbisch-Gmünd geboren und studierte Gesang in Frankfurt/M. bei Elsa Cavelti. Die mehrfache Stipendiatin vervollständigte ihre Studien bei Charles Spencer, sowie in Meisterkursen bei Jessica Cash, Paul Esswood und Sir John Eliot Gardiner.

Neben Liederabenden und zahlreichen Gastverträgen u.a. als Blondchen (*Entführung aus dem Serail*), Frasquita (*Carmen*), Lenio (*Griechische Passion*), Zerlina (*Don Giovanni*) und Königin der Nacht (*Zauberflöte*) gastierte sie unter Dirigenten wie Péter Eötvös, Frieder Bernius, Antonio Pappano, Kwar-mé Ryan und André Richard bei Festivals in Cremona, Schwetzingen, Luzern, Wien u.a.

1997 debütierte die Sopranistin an der Opéra de la Monnaie (Brüssel), am Teatro Réale (Madrid) und dem Teatro La Fenice (Venedig). 1998 war sie zu Gast beim Akiyoshidai International Contemporary Music Festival in Japan und dem Festival musica viva in München. 1999 brachte Petra Hoffmann zusammen mit dem ensemble recherche in Witten Werke von Beat Furrer und in München Werke von Georges Aperghis zur Uraufführung. Für 2000 steht eine erstmalige Zusammenarbeit mit Claudio Abbado und dem Gustav-Mahler-Jugendorchester auf dem Programm.

CD-, TV- und Rundfunkproduktionen dokumentieren das breitgefächerte Repertoire der Sopranistin.

Susanne Otto

wurde in Ansbach geboren. Sie begann in München ihr Querflötenstudium, das sie in Freiburg abschloß. Gleichzeitig absolvierte sie an der Freiburger Musikhochschule ein Gesangsstudium.

Neben Auftritten im Oratorien- und Konzertbereich beschäftigte sie sich intensiv mit zeitgenössischer Musik. 1983 lernte sie Luigi Nono kennen, der einige seiner Werke speziell für ihre Stimme schrieb (*Prometeo*, *Risonanze erranti*, *Guai ai gelidi mostri*, *Caminantes...Ayacucho*, u.a.). Sie sang bereits 1984 bei der Uraufführung des *Prometeo* in Venedig sowie bei der Uraufführung der zweiten Fassung 1985 in Mailand und wirkte bei weiteren zahlreichen (Ur-) Aufführungen der Werke von Wolfgang Rihm, Klaus Huber, Pierre Boulez und

anderen Komponisten mit, unter der Leitung bedeutender Dirigenten wie Claudio Abbado, Michael Gielen, Ernest Bour u.a. bei den Berliner Festwochen, dem Festival d'Automne à Paris, der Biennale Venedig und dem Warschauer Herbst. 1989/90 hatte sie einen Gastvertrag an der Hamburgischen Staatsoper für die *Hamletmaschine* von Wolfgang Rihm, bei dessen Uraufführung von *Die Eroberung von Mexiko* sie im selben Haus 1992 mitwirkte. In diesem Jahr konzertierte sie außerdem mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Sinfonieorchester des Südwestfunks (Donauessinger Musiktage). 1995 und 1997 trat Susanne Otto zum wiederholten Male bei den Salzburger Festspielen und beim Festival Musica in Straßburg auf. 1999 debütierte sie in der Carnegie Hall in New York.

Seit einigen Jahren arbeitet Susanne Otto regelmäßig mit Ensembles für Alte Musik (Balthasar-Neumann-Chor, Barockorchester Freiburg) und für Neue Musik (ensemble recherche, Ensemble Modern) zusammen.

Noa Frenkel

wurde in Tel-Aviv, Israel, geboren und schloß dort ihr Studium in Gesang und Dirigieren ab. Weitere Studien führten sie nach Den Haag zu Rita Dams und Diane Forlano.

Das Repertoire von Noa Frenkel reicht von Renaissance-Musik bis zu zeitgenössischen Kompositionen. Gegenwärtig tritt sie als Solistin zusammen mit verschiedenen Ensembles und Orchestern in Europa, Israel, Japan und den USA auf. So ist sie Vokalsolistin beim Maarten Altena Ensemble (Amsterdam) und gastierte bei Festivals wie Rumori, Sylvano Bussotti Days, Sonic Arts Amsterdam und Abu-Gosh, Jerusalem. Sie hatte Engagements bei verschiedenen Opernproduktionen (u.a. *Zauberflöte*, *The Kastner Trial*) und wirkte bei der Aufführung von Luigi Nonos *Prometeo* im Rahmen des Akiyoshidai International Contemporary Music Festival mit.

Von Noa Frenkel liegen eine Reihe von Aufnahmen für Radio, CD und Film vor.

Peter Hall

studierte zuerst Jura bevor er an seine frühere Ausbildung als Chorknabe am King's College (Cambridge) anknüpfte und eine professionelle Gesangskarriere einschlug.

Er konzertierte in Europa, Nordamerika, der Karibik, Hongkong, Japan und Australien. Sein Repertoire umfaßt neben Werken von Bach und Schütz moderne und zeitgenössische Kompositionen wie z.B. von Brian Ferneyhough, Sir Michael Tippett, Oliver Knussen und Alfred Schnittke.

Einer persönlichen Einladung von Luciano Berio folgend sang er in dessen Opern *La Vera Storia* in Florenz und *Outis* an der Scala in Mailand, sowie auf Einladung von Peter Eötvös die Rolle des Dr. Chebutykhin in dessen Komposition *Drei Schwestern*. Weitere Aufführungen dieses Werkes sind 2001 in Paris, Brüssel und Lyon geplant, 2002 in London. Mit Luigi Nonos *Prometeo* interpretiert Peter Hall ein Werk, das er zusammen mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Ingo Metzmacher schon auf CD aufgenommen hat.

Caroline Chaniolleau

hat bei Giorgio Strehler am Mailänder Piccolo Teatro studiert sowie am Théâtre National in Straßburg, das von Jean-Pierre Vincent geleitet wird.

Sie hat in Theaterstücken des klassischen und modernen Repertoires gespielt (u.a. von Corneille, Lenz, Tschechow, Pirandello, Brecht, Fleisser und Bailly) und dabei mit Regisseuren wie Jean-Pierre Vincent, Alain Françon, Bernard Sobel, Gilberte Tsai, Lukas Hemleb u.a. zusammengearbeitet.

Auf musikalischem Gebiet hat sie, abgesehen von Nonos *Prometeo*, Produktionen mit den Komponisten Luc Ferrari und Brice Pauset realisiert. Zusammen mit Jazzmusikern hat sie bei einer von Sophie Loucachevsky inszenierten Aufführung in Südafrika mitgewirkt. Vor kurzem ist sie bei Ingrid von Wantoch Rekowski's Stück *La chose effroyable dans l'oreille de V.* aufgetreten.

Mathias Jung

wurde 1961 in Soyaux (Frankreich) geboren und schloß 1984 sein Schauspielstudium in Straßburg ab.

Seit 1985 ist er in etwa zwanzig Rollen aufgetreten, die sowohl den klassischen Bereich umfassen (Shakespeare, Molière, Kleist, Lessing, Büchner, Brecht), als auch den zeitgenössischen (Jean-Luc Lagarce, Jean-Christophe Bailly, Daniel Lemahieu, Nelson Rodriguez). Er hat mit Regisseuren wie Jacques Lasalle, Gilberte Tsai, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent, Alain Ollivier, André Engel, Martine Wyckaert u.a. zusammengearbeitet.

Auch bei zahlreichen Opernproduktionen hat Jung mitgewirkt, u.a. von Luigi Nono, Philippe Hersant, Michael Levinas, Heiner Goebbels und Betsy Jolas. Ebenso trat er in zwei Tanzproduktionen der Choreographin Mathilde Monnier (Montpellier) auf.

Ein weiteres Betätigungsfeld von Mathias Jung ist der Film. Er ist in etwa dreißig Kino- und Fernsehproduktionen zu sehen, darunter von Jacques Rivette, Agnieszka Holland, Jean-Pierre Mocky, Jean Marboeuf, Claude Zidi, Jean-Loup Niermans, Michel Wyn, Jean-Claude Sussfeld, Bruno Gantillon und anderen.

Ensemble Modern Orchestra**Orchester 1:**

Christiane Albert, Flöte
 Roland Diry, Klarinette
 Johannes Rupe, Fagott
 Sarah Willis, Horn
 William Forman, Trompete
 Amos Miller, Posaune
 Freya Ritts-Kirby, Violine
 Maya Bickel, Violine
 Claudia Sack, Violine
 Juditha Haerberlin, Violine
 Miriam Götting, Viola
 Daniel Petrovitsch, Violoncello
 Johannes Nied, Kontrabass

Orchester 2:

Toru Tenda, Flöte
 Markus Hoßner, Klarinette
 Malte Refardt, Fagott
 Silke Schurack, Horn
 Markus Schwind, Trompete
 Andrew Digby, Posaune
 Marcus Barcham Stevens, Violine
 Christine Krapp, Violine
 Heide Sibley, Violine
 Gregor Dierck, Violine
 Nikolaus Schlierf, Viola
 Elena Cheah, Violoncello
 Dieter Manderscheid, Kontrabass

Orchester 3:

Sascha Friedl, Flöte
 Stefan Bartmann, Klarinette
 Eric-Bernd Artelt, Fagott
 Franck Ollu, Horn
 Michael Feldner, Trompete
 Thomas Wagner, Posaune
 Ulrike Stortz, Violine
 Barbara Bultmann, Violine
 Corinna Guthmann, Violine
 Holger Schlingmann, Violine

Jennifer Stirling, Viola
 Saskia Ogilvy, Violoncello
 Peter Schlier, Kontrabass

Orchester 4:

Erik Drescher, Flöte
 Nina Janßen, Klarinette
 Nicole King, Fagott
 Gesa Schott, Horn
 Dimitri Geller, Trompete
 Michael Büttler, Posaune
 Thomas Glöckner, Violine
 Swantje Tessmann, Violine
 Guntrun Hausmann, Violine
 Verena Sommer, Violine
 Mechthild Sommer, Viola
 Zoe Martlew, Violoncello
 Anne Hofmann, Kontrabass

Solistenchor Freiburg**Sopran:**

Heike Heilmann
 Elisabeth Rave
 Sibylle Schaible

Alt:

Sibylle Kamphues
 Evelyn Lang
 Birgitta Schork

Tenor:

Thomas Gremmelspacher
 Martin Ohm
 Klaus Michael von Bibra

Bass:

Victor Alonso
 Ulrich Rausch
 Mathias Schadock

inventionen

2



Veranstalter

Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Technische Universität Berlin
in Zusammenarbeit mit dem Hebbel-Theater und dem Berliner Philharmonischen Orchester,
unterstützt durch das Istituto Italiano di Cultura Berlin,
finanziert durch eine großzügige Zuwendung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin

Programm

Ingrid Beirer (DAAD), Folkmar Hein (TU Berlin)
Mitarbeit Organisation: Silke Borgstedt, Sebastian Brehmer

Nele Hertling, Wolfgang Kaldenhoff (Hebbel-Theater)

Die Aufführung ist eine Koproduktion von Ensemble Modern Orchestra mit Kultur Ruhr / Musik im Industrieraum (Bochum 25./26.8.), Inventionen 2000 (Berlin 31.8.), Alte Oper Frankfurt (7.9.), Festival d'Automne à Paris / Cité de la Musique (29./30.9.), Festival Wien Modern (28.10.), Milano Musica / Teatro Alla Scala (4.11.)

Aventisfoundation

KulturStiftung
der Deutschen Bank



**ERNST
VON SIEMENS
STIFTUNG**

Der erste Teil des Festivals *Inventionen 2000* fand vom 20.6. bis 2.7. statt mit
6 Klanginstallationen in Berlin-Mitte von Tom Johnson/Martin Riches, Christina Kubisch,
Ron Kuivila, Wolfgang Mitterer, Ed Osborn, José Antonio Orts,
3 Konzerten und Live-Performances in den Sophiensälen,
5 akusmatischen Konzerten mit 6 Uraufführungen/Auftragswerken in der Parochialkirche mit dem
Studio BEAST (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre), einer Tagung über Raumaku-
stik/Auralisation/Raumklangsteuerung und 2 DAAD-Komponistengesprächen.

Programmheft

Herausgeber	Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes
Leiter	Ulrich Podewils
Redaktion	Ingrid Beirer, Silke Borgstedt, Andreas Bernnat
Umschlag	cyan
Herstellung	Reiter-Druck

© DAAD, PFAU-Verlag, Autoren und Fotografen
Saarbrücken 2000

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Luigi Nono, Prometeo : tragedia dell'ascolto (1981 - 85) ; 31. August 2000, 20 Uhr, Philharmonie
; [Programmheft] / Inventionen 2000. [Veranst.: Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Technische Universität Berlin. In Zusammenarbeit mit dem Hebbel-Theater und dem Berliner Philharmonischen Orchester. Programmh.: Ingrid Beirer ; Silke Borgstedt]. -

Saarbrücken : Pfau 2000

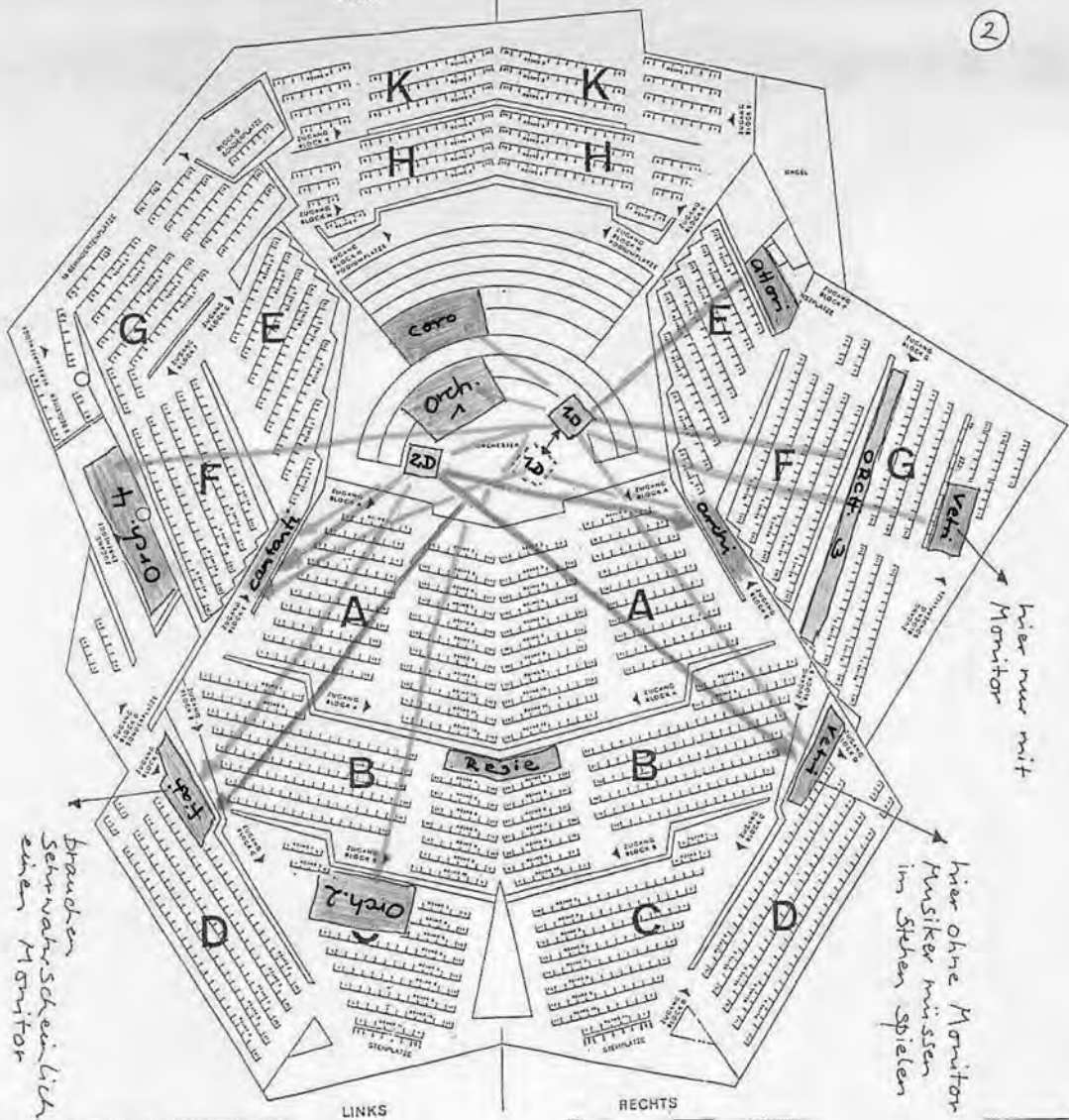
ISBN 3-89727-123-0



Inhalt

S. 4	J. Stenzl: <i>Prometeo</i> – Ein Hörleitfaden
S. 11	M. Cacciari: Libretto
S. 32	K. Kropfinger: Klangschmiede <i>Prometeo</i>
S. 42	H.P. Haller: Erinnerung an Venedig
S. 46	K. Ebbecke: Luigi Nono
S. 48	A. Richard: Luigi Nono und das Experimentalstudio
S. 50	Biographien

LINKS RECHTS



brauchen
sehr wahrscheinlich
einen Monitor

hier nur mit
Monitor

hier ohne Monitor
Musiker müssen
im Sitzen spielen

Berliner Philharmonie
SICHTVERBINDUNGEN
PROMETEO

= nicht möglich

A.R.
April/Mai
2000