

Nicola Verzina

# Historische Beständigkeit und kompositorische Erneuerung

Zu einer Wechselbeziehung in der italienischen Musik der Nachkriegszeit

1 Beide Musiker traten 1952 der Partito Comunista Italiano bei. ↑

*Tutte le mie opere nascono sempre da uno stimolo umano: un avvenimento, un'esperienza, un testo della nostra vita colpisce il mio istinto e la mia coscienza ed esige che io, come musicista e come uomo, ne dia testimonianza.*«

2 Vgl. den Briefwechsel Dallapiccola-Maderna (Paul Sacher Stiftung, Basel) und denjenigen Nono-Dallapiccola (Archivio Bonsanti, Florenz), der klar den engen Kontakt zwischen den drei italienischen Komponisten vom Ende der 40er bis zum Anfang der 50er Jahre bezeugt. ↑

Luigi Nono

## Ein sozio-kultureller Interpretationsversuch

Um die handwerkliche und poetische Motivation einiger bedeutender italienischer Komponisten der Nachkriegszeit in ihrem vollen Ausmaß verstehen zu können, ist es unerlässlich, die Künstler als Menschen und Musiker im Rahmen jenes allgemeinen Erneuerungsprozesses zu betrachten, der diesen Abschnitt der italienischen Geschichte mit seinen politischen Auffassungen und Widersprüchen charakterisiert hat. Der Neubeginn im sozialen und wirtschaftlichen Alltag Italiens und die Umgestaltungsprozesse des Wiederaufbaus berührten alle Aspekte des täglichen Lebens. So führte die immer zahlreicheren Konsumgüter in erster Linie zu einem beständigen Anstieg der allgemeinen Lebensverhältnisse, aber auch zur Übernahme konsumorientierter Lebensgewohnheiten nach dem amerikanischen Vorbild. Dagegen setzten sich Künstler und Intellektuelle für eine Wiederherstellung von Ethik und bürgerlichem Selbstbewußtsein ein, aufbauend vor allem auf den Werten der antifaschistischen Erfahrungen und der *Resistenza*. Diese kulturelle und ideelle Bewegung – oft übereinstimmend mit dem Gedankengut der politischen Linken – ist bezeichnend für die Diskussion um die gesellschaftliche Rolle von Literatur und Kunst jener Zeit. Man glaubte wieder an die Möglichkeit einer *wirklichen* und *solidarischen* Verständigung der *Menschen*, ebenso an die Möglichkeit einer Erneuerung des Verhältnisses von Kunst und Realität.

3 Siehe dazu den Aufsatz Luigi Pestalozzas L. *Dallapiccola e la nuova musica italiana*, in: *Musica/Realtà*, Dezember 1994, Nr. 45, S. 127-138. ↑

4 Die künstlerischen Entwürfe und vorbereitenden Arbeiten zu jenen Werken von Maderna und zu Nonos *Epitaph auf F. G. Lorca* (I und III) befinden sich in der Paul Sacher Stiftung

Dieses ideelle und demokratische Engagement der Künstler, das zum Ziel hatte, die Realität zu erfahren und für ihre Veränderung zu kämpfen, basierte auf einem unitarischen Weltbild. In den Jahren von 1945 bis 1956 war man überzeugt, daß die Intellektuellen mit ihrer Arbeit das Volk unterstützen sollten. Da ähnliche Ideen auch im Italien vor dem zweiten Weltkrieg schon verbreitet waren, kann man hierin ein deutliches Motiv von Kontinuität erkennen, das die Jahre vor dem Krieg mit der

Basel. ↑

5 Unvollendet geblieben (1950-52), verwendet Lorcas Text Klage um Ignacio Sanchez Mejias. Auf die thematische Übereinstimmung zwischen Nono und Maderna verweist ein Vers aus dieser Klage, der dem zweiten Teil von Nonos *Epitaph auf F. G. Lorca für Flöte und kleines Orchester (Y su sangre ya viene cantando)* seinen Titel gab. ↑

6 Vgl. *Entretien avec Nono*, in: *Luigi Nono, Festival d'Automne Paris*, édité par Ph. Albéra, Contrechamps, Paris 1987, S. 13-22; und in: *L. Nono*, ed. E. Restagno, Torino, EDT, 1987, S. 3-73. ↑

7 Seit Mitte der 50er Jahre beginnen sich auch die bis zu jenem Zeitpunkt sehr ähnlichen kompositorischen Techniken der beiden befreundeten Musiker zu differenzieren. ↑

8 Brief Madernas an Dallapiccola vom 22. 7. 1944 (Fondo Dallapiccola, Florenz). ↑

9 Maderna wendet sich ab Mitte der 60er Jahre, auch wieder traditionellen Formen wie dem Solistenkonzert zu. ↑

Nachkriegszeit verband. Auf kultureller Ebene gibt es also keine wirklich neuartige Entwicklung, keinen totalen Neuanfang wie in anderen europäischen Ländern. Neu ist allenfalls die Tatsache, daß jene kulturellen Ideale nun hauptsächlich in der politischen Linken Fürsprache und Unterstützung erhielten. Dort fanden sich die angesehensten und bekanntesten Intellektuellen und die einflußreichsten Zeitschriften jener Zeit wieder, die damit zu den Grundlagen der Kultur wurden.

Die Italienische Kommunistische Partei (P.C.I.) folgte in ihrem Verhältnis zu den Intellektuellen nicht so sehr den schon frühzeitig klar umrissenen Vorstellungen Antonio Gramscis, sondern richtete sich eher nach ihrem damaligen Parteiführer Palmiro Togliatti. Für Gramsci war es von grundlegender Wichtigkeit, sich an die Intellektuellen in ihrer Gesamtheit zu wenden. Dies beruhte auf seiner Überzeugung, daß ihr Handeln um so wirksamer ist, je mehr sie sich mit einer sozialen Schicht zu identifizieren können, mit deren Werten und Bedürfnissen verwachsen sind. In der Nachkriegszeit wurden diese Ideen jedoch teilweise von den Auswirkungen des stalinistischen Dogmatismus erschüttert, der das künstlerische und intellektuelle Leben durch genaue Parteivorschriften zu reglementieren suchte. So erfolgte in den ersten Jahren des Kalten Krieges auch in der Kommunistischen Partei Italiens die Festlegung eines relativ rigorosen, am sowjetischen Shdanovismus orientierten sozialistischen Realismus, der jedoch unter den Intellektuellen nicht wirklich Fuß fassen konnte. Viele von ihnen verließen – insbesondere nach dem Untergang des Stalinismus und den Ereignissen in Ungarn 1956 – die Partei und leiteten damit in der linksgerichteten Kulturszene eine Phase des kritischen, offenen Nachdenkens ein. Schon einige Jahre vorher hatten sich Elio Vittorini und seine Zeitschrift *// Politecnico* entschieden gegen eine rhetorische Kunst ausgesprochen, die irgendeiner Ideologie unterstellt oder von der Politik bestimmt war. Dagegen verteidigte er eine Idee von Kultur, die, obgleich sie sich für die Emanzipation der Massen einsetzte, sich dennoch als freie und unabhängige Suche nach künstlerischen Werten verstand. Vittorini akzentuierte damit jenes Bedürfnis nach Freiheit, nach poetischer und formaler Erneuerung, das zur selben Zeit auch in Künstlerkreisen vertreten wurde und das musikalische Schaffen bestimmte.

Auch die Komponisten – vor allem jene, die sich politisch engagierten, also entweder Mitglied der P.C.I. waren oder sich einer politischen Richtung mehr oder weniger direkt anschlossen - folgten der Idee einer engagierten Kunst, die Anfang der fünfziger Jahre das kulturelle Klima in Italien ausmachte. In gewissem Maße trafen diese Erwartungen und das gleichzeitig vorhandene Bedürfnis nach technisch-linguistischer Erneuerung sowie nach Anpassung an andere europäische Kunstströmungen aufeinander. Es entstand ein Gegensatz zwischen dem Bedürfnis nach technischer sowie sprachlicher Erneuerung und den Forderungen nach einer geschichtlich und sozial verankerten Kunst, die dazu beitragen sollte, die Wirklichkeit zu verändern und zu verbessern. Dieser Widerstreit prägte zu Beginn der fünfziger Jahre besonders die Musik von Bruno Maderna und Luigi Nono<sup>1</sup>.

## Welches Engagement?

Oft hat man versucht, das Schaffen Nonos mit dem Etikett *Engagement* zu versehen. Dabei hat man den Begriff jedoch eher einschränkend politisch verwendet, anstatt ihn in weiterem Sinne als ein Universum von ethisch-

10 *La guerra*, nach den drei Studien des *Epitaph I. Espa a en el corazón* (1951-52). ↑

11 Sammlung Bruno Maderna, Korrespondenz, Paul Sacher Stiftung Basel. ↑

12 Vgl. P. Malvezzi und G. Pirelli (Hrsg.), *Lettre di condannati a morte della Resistenza italiana*, Einaudi, Torino 1952; F. Kafka, *Lettre a Milena*, in: *Epistolario I* (Übers.: V. Pocar und A. Rho), Milano 1964; A. Gramsci, *Lettre dal carcere*, Einaudi, Torino 1947. ↑

13 Von M. Blantér 1939 komponiert. ↑

14 Goeyvaerts in der *Sonata für 2 Klaviere* (1951), Boulez in *Structures für 2 Klaviere* (Premier livre, 1952) und Stockhausen in *Kreuzspiel* (1952). ↑

15 Möglicherweise wäre sogar nach einer »expressiven« Absicht zu fragen: 1952 komponierte Dall'Oglio, Schüler und Freund Madernas, *Cinque espressioni*, 1953 *Nono Due espressioni per orchestra*. Erinnert sei auch an dessen »expressive« Webern-

humanistischen und ideal-utopischen Vorstellungen aufzufassen, die der Komponist in der kommunistischen Kultur verwirklicht und angesprochen fand. Nonos tatsächliche Stellung bezüglich der besonderen sozial-politischen Verhältnisse, wie sie oben angedeutet worden sind, wird in ihrer wahren Bedeutung noch immer unterbewertet. Oder noch schlimmer: In letzter Zeit ist man sogar dazu übergegangen, sich der Musik Nonos von einem grundlegend formalistischen und genetischen Standpunkt her zu nähern. Besonders seine Arbeiten aus den fünfziger Jahren, die aus einem strukturalistischen Klima hervorgegangen sind, bieten sich dafür an. Dieser Interpretationsansatz verschweigt im Namen einer angenommenen Objektivität nicht nur die historisch subjektiven Gründe seiner Rezeption der Reihentechnik, sondern er läßt zugleich die ebenso wichtigen, historisch objektiven Gründe wie jene sogenannte engagierte Kultur im damaligen Italien unbeachtet. Aber gerade sie hat die Übernahme der Dodekaphonie ebenso beeinflusst wie persönliche, ethische und ideologische Überzeugungen Nonos selbst. Wirklich verstehen, kann man Nonos damaligen Kompositionen vielleicht nur vor dem Hintergrund der Verschmelzung und der dialektischen Wechselbeziehung all dieser Faktoren. Ob die Musik selbst an Bedeutung gewinnt oder nicht, nachdem man die Umstände und Ideen, aus deren Kontext sie entstanden ist, auf diese Weise beleuchtet und neu gesichtet hat, ist ein Problem der ästhetischen Wertung. Es genügt jedoch sicher keine noch so peinlich genaue Strukturanalyse, um die mögliche Bedeutung einer Musik darzustellen.

Auch bei Bruno Maderna, in dessen Werk sich diese Widersprüchlichkeit ebenfalls niederschlägt, hat man bis heute das Engagement innerhalb dieses geistigen Klimas, auch im Rahmen einer politisch linksgerichteten Ideologie, unterschätzt. Seine Kompositionen aus den fünfziger Jahren sind von der Kritik nie im Kontext ihrer aktuellen Beweggründe genau erfaßt worden. So haben diese Werke bedauerlicherweise keine ihnen adäquate Aufnahme gefunden, sondern fungieren im Grunde lediglich als historische Beweisstücke der technisch-linguistischen Entwicklung ihres Verfassers. Ihre ästhetische Bedeutung, die ihren Wert in die Zukunft zu projizieren vermag, blieb bisher unterbelichtet.

Luigi Nonos und Bruno Madernas Werke aus jener Zeit sollte man demnach besser in einem existenzialistischen Rahmen betrachten und innerhalb des Verhältnisses Geschichte-Komposition interpretieren. Dabei stößt man einerseits auf den Wunsch nach Erneuerung kompositorischer Mittel, der andererseits die Problematik entgegensteht, ein wirksames und »diskursives« Verhältnis zur Realität herzustellen, das die Vermittlung von Wertvorstellungen und Thematiken erlaubt, wie sie die Musik in sich aufgenommen hat. Diese Problemstellung betrifft vor allem jene Werke, in denen die verwendeten literarischen Texte Träger einer eigenen semantischen Bedeutung sind.

## Die Rolle Luigi Dallapiccolas

Die Durchsetzung der dodekaphonen Kompositionstechnik in Italien erfolgte in erster Linie durch das Wirken Luigi Dallapiccolas seit Mitte der dreißiger Jahre. Wenn er auch bis in die fünfziger Jahre hinein diese Technik relativ eigenwillig anwandte, so wird der istrische Komponist doch später ihr überzeugter Verteidiger. Durch seine Beziehungen zu Schönberg und Webern sowie durch seine Freundschaft zu René

Rezeption in Darmstadt 1953 (vgl. Zum Webern Konzert, in: L. Nono, *Ecrits*, Paris 1993) und an Madernas tendenziell expressiven Webern-Interpretationen als Dirigent. ↑

16 Der oben erwähnte Briefwechsel Nono-Maderna verweist bei Nono im Zeitraum von 1952-53 auf diese ansonsten nicht weiter verfolgte »realistische Versuchung«: der slogan-ähnliche Gesang von Sprechchören, der rhetorische Charakter des Sprechgesangs und der besondere Umgang mit den Schlaginstrumenten im Epitaph sind deutliche Hinweise in diese Richtung. ↑

17 Von uns unlängst in der Maderna Sammlung der Paul-Sacher-Stiftung, Basel wiederentdeckt. ↑

18 Manuskript, Sammlung Maderna, Paul Sacher Stiftung, Basel. ↑

Leibowitz, dem Vertreter der Dodekaphonie par excellence, wird er sogar zum Verbindungsglied zwischen der zweiten Wiener Schule und der jungen Generation italienischer Komponisten<sup>2</sup>. Die Überzeugung Dallapiccolas von der historischen Notwendigkeit der Zwölftontechnik, verbunden mit dem ideologischen und musikalischen Einfluß Hermann Scherchens, waren seinerzeit für die jungen Musiker Maderna und Nono die wichtigsten Hinweise in eine unausweichlich einzuschlagende Richtung. Im Jahre 1949 findet in Mailand der *Erste Internationale Kongreß der Dodekaphonen Musik* statt, bei dem jener Notwendigkeit einstimmig - wenn auch mit großem Respekt für die jeweils subjektiven Anwendungen dieser Technik bei den verschiedenen Komponisten – zugestimmt wurde. Der Einfluß Dallapiccolas auf die junge Generation betrifft besonders einige dem istrischen Komponisten wichtige ethische und ideelle Themen<sup>3</sup>. Über allen anderen steht das Thema der Freiheit (*Il Prigioniero, Canti di prigionia*), das sich sowohl in Madernas Werk der sehr frühen fünfziger Jahre<sup>4</sup> (*Studi per Il processo di F. Kafka*, 1950; *Studi per Il Llanto di F. G. Lorca*<sup>5</sup>, 1952; *Vier Briefe*, 1953), als auch in Nonos Schaffen wiederfindet (*Epitaph auf F. G. Lorca*, 1951-53; *La victoire de Guernica*, 1954; *Canto sospeso*, 1956). Alle diese Kompositionen kann man unter dem gemeinsamen Nenner des Antifaschismus, der Anklage von Gewalt und Unterdrückung zusammenfassen.

Der »diskursive« Gebrauch der Reihentechnik seitens Madernas und Nonos – im Sinne einer bewußten Anwendung als sprachliches, nicht als abstraktes Mittel – war verbunden mit der generellen Überzeugung von der individuellen Verantwortung der Künstler und von ihrer tatsächlichen historischen Wirkungskraft. Wie Nono sehr deutlich erklärt hat, teilten die beiden Venezianer ein universelles gemeinsames Interesse nicht nur auf musikalischer und kultureller, sondern auch auf ethisch-sozialer und politischer Ebene. Dies spiegelt sich deutlich in ihrem kompositorischen Werk aus jenem Zeitraum<sup>6</sup>. Ihr Engagement beruhte auf der Überzeugung, daß der Künstler mit seinen Werken dazu anregen kann, gesellschaftliche, ideelle, ethische – kurz: alle menschlich gültigen Probleme zur Kenntnis zu nehmen mit dem Ziel, die materiellen und geistigen Bedingungen des Menschen zu verbessern. Dieser Standpunkt muß für eine angemessene und kritische Interpretation des größten Teils ihrer Musik aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre die Grundlage sein. Die große Brisanz der Arbeiten aus jener Zeit ist also nicht so sehr auf ästhetischem Gebiet zu suchen, sondern liegt vielmehr in ihrer geschichtlichen Bedeutung, die sie durch solche Überzeugungen ihrer Autoren erhalten haben. Obwohl Maderna zu einem gewissen Zeitpunkt beginnt, sich schrittweise von den politischen Bezugspunkten zu distanzieren, an denen jenes Engagement orientiert war<sup>7</sup>, löst er sich doch niemals von dessen allgemeinen Idealen und von den konfliktreichen Beziehungen zwischen Komponist, Technik und Geschichte. In seinen Arbeiten aus den sechziger Jahren (besonders in dem Zyklus *Hyperion*) tendiert er sogar dazu, die existentielle Komponente zu betonen, genauer gesagt, die Problematik der Beziehung Subjekt-Gemeinschaft, die nicht nur die Poesie, sondern auch die formale Konzeption seiner Partituren grundlegend beeinflußt.

## Elemente der Beständigkeit und Erneuerung: kompositorische Techniken

Am deutlichsten treten die Elemente »historischer« Beständigkeit im Werk der

beiden venezianischen Komponisten auf kompositionstechnischem Gebiet hervor: durch die Anwendung traditioneller Methoden wie kanonische Techniken bis hin zur Reihentechnik. Auch unter diesem Gesichtspunkt ist die Verbindung mit Dallapiccola von großer Bedeutung. Er war in Italien vielleicht der erste, der in den von Nono und Maderna sehr geschätzten *Sex Carmina Alcaeï*<sup>8</sup> den Versuch machte, die kanonische Technik mit der Reihentechnik zu vereinen.

Jene Absicht, die Kompositionsmethoden des Mittelalters und der Renaissance mit den modernen handwerklichen Errungenschaften zu verbinden, ist ein bemerkenswertes Zeichen für historische Kontinuität. Ebenso interessant ist es zu beobachten, wie hinsichtlich traditioneller Formen und Gattungen jene Beständigkeit zugleich wieder unterbrochen wird. Weder Nono noch Maderna verwandten in ihren formalen Konzeptionen, zumindest in dieser Schaffensphase, irgendeine traditionelle Kompositionsform<sup>9</sup>. Man kann hingegen bei beiden eine deutliche Tendenz zum Experimentieren mit neuen instrumentalen und formalen Kombinationen beobachten. Wenn auch vom technisch linguistischen Standpunkt her eine fruchtbare Synthese dank der Verwendung der Reihentechnik durchaus möglich war, so galt diese doch nicht unter formalem Gesichtspunkt: die fast dreißigjährige Erfahrung mit »neoklassischen« Poetiken erlaubte keinen Rückgriff auf traditionelle Formen, wenn man sich nicht außerhalb der »Modernität« ansiedeln wollte.

In den *Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di A. Schönberg* von Nono – sein Opus 1 aus dem Jahr 1950 – steht die Anwendung kanonischer Techniken für jene Kontinuität. Sie erlaubt es ihm auch, sich ideell an Weberns letzte Werkperiode anzubinden. Die Übernahme eines schon vorher bestehenden Materials – die Reihe aus Schönbergs op. 41 *Ode an Napoleone Buonaparte* nämlich – und ebenso die Verwendung der »evolutiven Variation«, die der Wiener von Brahms und Mahler übernommen und abgewandelt hatte, verbinden den jungen Nono direkt mit Schönberg. Auch in *Polifonica-Monodia-Ritmica* (erster und dritter Teil) und im *Epitaph auf F. G. Lorca* (I, II und III) sind die kontrapunktischen Kompositionsvorgänge von fundamentaler Bedeutung. Ausgehend von einer Zelle mit begrenzter Notenzahl ist es möglich, immer kompliziertere, ausgedehntere Strukturen zu schaffen. In einem Brief Nonos an Maderna vom Juni 1952 heißt es: » [...] der Anfang des Neruda<sup>10</sup> ist eine Art von »ex unica«. neuartig realisiert. kanonische Form, aber zwischen den Noten (Notenfrequenzen) einer Linie, den Frequenzen der anderen widersprechend und zwischen den Rhythmen. [...]«<sup>11</sup>

1953 komponierte Maderna *Vier Briefe (Kranichsteiner Kammerkantate)* für Sopran, Baß und Kammerorchester, deren Texte aus literarischen Fragmenten unterschiedlicher Herkunft bestehen<sup>12</sup>: 1) Brief eines Verurteilten der Resistenza; 2) Kommerzialbrief; 3) Kafka (Brief an Milena); 4) Gramsci (Lettere dal carcere). In dieser Komposition wird eine poetische Vaterschaft Dallapiccolas und die Gemeinsamkeit mit den ethisch-sozialen Überzeugungen Nonos besonders deutlich. Auch Kompositionen wie *Epitaph* (1951-53) und *Il Canto sospeso* von 1956 basieren auf Texten von verurteilten, in diesem Falle europäischen, Widerstandskämpfern. Die *Vier Briefe* finden ihren ethischen, ideellen Nährboden und Bezugspunkt (außer in den obengenannten Texten) auch in der Verwendung von musikalischem Basismaterial aus der populären und folkloristischen Musik. Zum

Beispiel verarbeitete Maderna die Melodie des Partisanenliedes *Fischia il vento*, einer in der Zeit der *Resistenza* sehr beliebten italienischen Version des russischen Liedes *Katjuscha*<sup>13</sup>: Er teilte die sechzehn Takte der Ausgangsmelodie in vier Sektionen (von jeweils vier Takten), von denen jede einem Buchstaben entspricht. Die Noten der einzelnen Sektionen bilden die »Reihe«, Ausgangspunkt für den Entstehungsprozeß des Materials, das mittels Mutationstechnik und eines magischen Quadrats abgeleitet wird. So wie im *Epitaph auf F. G. Lorca* von Nono, beschränkt sich auch hier das Ausgangsmaterial auf Zellen von vier, fünf oder sechs Tönen, die mit Hilfe der kanonischen Technik beliebig verändert werden.

Der größte Teil der musikalischen Werke dieser Zeit verleugnet also keineswegs eine Beziehung zur sozialen Geschichte und befindet sich damit auf der Schönbergischen Linie der »zeugnisablegenden« Kompositionen (z.B. *Ein Überlebender aus Warschau*). Damit dokumentieren sie die aktive Rolle ihrer Verfasser innerhalb der Wechselbeziehung von Geschichte und Komposition. Dieser Standpunkt Nonos und Madernas steht jedoch im Gegensatz zu der vorherrschenden »abstrakten« Haltung in Darmstadt. Die Behandlung von ethischen und gesellschaftlichen Themen stellte gewissermaßen aber auch ein zügelndes Element hinsichtlich des expandierenden Reihenprinzips auf alle musikalischen Dimensionen dar, mit dem andere Komponisten schon experimentiert hatten<sup>14</sup>. Das Bedürfnis der beiden Venezianer nach Kommunikation und »Ausdruck«<sup>15</sup>, nach einer auch pädagogischen Botschaft wird oft anhand der Verwendung literarischer Texte deutlich (Lorca, Gramsci, antifaschistische Texte, etc.). Dies hatte zur Folge – auch auf Grund gewisser »pseudorealistic«, allerdings nur kurzfristig wirksamer Einflüsse in der damaligen italienischen Kultur<sup>16</sup> –, daß einige spezielle Elemente bevorzugt Anwendung fanden. Daraus ergab sich ein Konflikt mit der Idee der totalen Gleichstellung der musikalischen Parameter, auf die die historische Entwicklung der Reihentechnik hinauslief.

Die Notwendigkeit des Komponierens mit der Reihentechnik – zu verstehen als Endpunkt einer historischen Entwicklung – erhält bei Nono und Maderna Impulse durch die Integration kanonischer und kontrapunktischer Techniken. Das charakterisiert auch in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre ihre besondere Art der Reihentechnik. In einem unveröffentlichten Manuskript von 1953/54<sup>17</sup> spricht Maderna von der Erfindung einer »System- oder Mutationstechnik«, einer Methode, die das Bemühen der beiden venezianischen Komponisten unterstreicht, die alten kontrapunktischen Verfahren mit der Reihentechnik zu einer historischen Synthese zu führen. Das System, das wegen seiner Komplexität in diesem Zusammenhang nicht genauer behandelt werden kann, basiert auf dem Prinzip der Permutation und Kombination einzelner Elemente, die Bestandteil des Ausgangsmaterials sind – sei dies nun eine komplette Zwölftonreihe oder eine wiederverwendete diatonische Reihe, die aus einer begrenzten Anzahl von Tönen besteht (wie in den *Vier Briefen* von Maderna). Einer der grundlegenden Vorgänge der Mutationstechnik ist die Verwendung sogenannter »magischer Quadrate«. Diese haben zunächst die Funktion eines »Erzeugermechanismus« zur Herstellung eines Vorrats an benötigtem Material und dienen später dem Komponieren im eigentlichen Sinne. Das ganze System – Auswahl des Ausgangsmaterials und dessen Vervielfältigung mittels des magischen Quadrats – folgt einem starken Bedürfnis nach Formalisierung und Vereinheitlichung, um die Kohärenz des vollendeten Werkes zu

garantieren. Maderna lehnt hier ein grundlegendes Prinzip der klassischen Regeln der Zwölftontechnik ab: eine einmal aufgestellte Reihe sollte sich jedesmal vollständig wiederholen, sowohl im melodischen, als auch im harmonischen Sinne, ohne bestimmte Töne hervorzuheben. Die Mutation der Reihe erlaubt ihm dagegen »eine immer größere Auswahl von musikalischem Material«<sup>18</sup>, ohne auf die vier Grundformen zurückzugreifen und auf diese Weise ein Reihenreservoir mit einigen fehlenden und anderen wiederholten Tönen zu erstellen. Die von ihm erwähnten, auf dieser Technik beruhenden Kompositionen sind: *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41* und *Polifonica-monodia-ritmica* von Luigi Nono und *Vier Briefe* sowie *Improvvisazione nr. 2* (1953) von Maderna selbst.

Die Anwendung der Mutationstechnik offenbart zwei Eigenschaften, die für Madernas Kompositionsstil charakteristisch werden, und die man in seiner »Werkstatt« häufig antreffen wird. Einerseits handelt es sich um die Tendenz, Elemente des Erschaffungs- und Verarbeitungsprozesses musikalischen Materials beständig zu permutieren. Diese Neigung ist generell für die Reihenkomposition typisch, wird aber von Maderna zu einer wahren *forma mentis*. Andererseits finden sich Vorgänge der Filterung (des Auslassens von Tönen) und der Multiplikation (der Verdoppelung, Verdreifachung etc.). Diese besondere Rezeption der Reihentechnik unterscheidet sich auch von den verschiedenen Positionen der »Darmstädter Schule«. Man muß sie jedoch in Beziehung setzen zu jenem oben erläuterten Begriff des Engagements, bei dem »Geschichte« als kontinuierlicher Prozeß verstanden wird, dessen Inhalte mit den Erfordernissen der Gegenwart wechselseitig kommunizieren.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Ulrike Havemann)

(Ich möchte an dieser Stelle Raffaele Iaquinta, der momentan an einer tesi di laurea über die Problematik des Engagements in der italienischen Musik der fünfziger Jahre arbeitet, für die Anregungen und bibliographischen Hinweise danken. Zu danken habe ich ebenso Ulrike Havemann für die Übersetzung des Textes.)

### **Literatur:**

A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo (Il populismo nella letteratura italiana contemporanea)*, Savelli, Roma 1979

L. Feneyrou (édité par) *Luigi nono. écrits*, Bourgois Editeur, Paris 1993

G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana (Il Novecento)*, Einaudi, Torino 1991

P. Ginsburg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (Società e politica 1943-1988)*, Einaudi, Torino 1989.

A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1952

R. Luperini, *Il Novecento (Tomo II\$)*, Loescher, Torino 1981

B. Maderna, *Manuskript*, (ohne Titel und Datum aber 1953/54), Sammlung B. Maderna, Paul Sacher Stiftung, Basel, Druck in Vorbereitung (durch Nicola Verzina)

G. Mammarella, *L'Italia contemporanea 1943-1989*, Il Mulino, Bologna 1990

G. Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton, Roma 1994

Korrispondenz Maderna-Dallapiccola-Nono, Fondo L. Dallapiccola, Archivio Bonsanti, Florenz und Sammlung Maderna, Paul Sacher Stiftung, Basel