

Promotor Prof. dr. Francis Maes
 Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

Decaan Prof. dr. Gita Deneckere
Rector Prof. dr. Rik Van de Walle

Coverafbeelding: schets voor *Prometeo*, Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

Non sperderla questa debole forza

Het politieke momentum in de genese van
Luigi Nono's *Prometeo* (1984/85)

Pauline Driesen

Proefschrift voorgedragen tot het behalen van de graad van Doctor in de
Kunstwetenschappen
2020



Voorwoord

Caminantes
no hay caminos
hay que caminar...¹

Met dit citaat opende de masterproef die ik in 2008 schreef over *Prometeo*. Het leek toen alsof ik er al een hele reis had opzitten. Dat dit werkelijk nog maar een eerste stap was van een onderzoek dat mij uiteindelijk meer dan tien jaar zou bezighouden, had ik op dat moment niet durven denken. En nog steeds voelt het alsof dit hele avontuur niet treffender kan worden omschreven dan met bovenstaand citaat.

Nono en ik leken nochtans niet voorbestemd. Hoewel ik het 20^{ste}-eeuwse repertoire al snel in mijn hart was gaan sluiten tijdens de opleiding Musicologie, had ik het moeilijk om vat te krijgen op zijn muziek. De beladen teksten in werken als *Il canto sospeso* of *La fabbrica illuminata*, hoe nobel hun doel ook was, stonden een appreciatie van de muziek zelf in de weg. Achteraf bekeken deden ze mij misschien vooral ongemakkelijk voelen. Hoe dan ook had ik het gevoel dat muziek niet zomaar een spreekbuis kon zijn, en dus ging de schoonheid ervan aan mij voorbij.

Maar toen kwam ik *Prometeo* op het spoor, Nono's 'tragedie van het luisteren'. Het was een werk dat meteen fascineerde. Niet omdat de politieke inhoud volledig van het toneel was verdwenen, maar omdat je aan alles voelde dat ze nog ergens achter de schermen aanwezig moest zijn. Het moeilijkste en tegelijkertijd het meest fascinerende aspect van deze tragedie is dan ook haar te duiden als een intrinsiek politiek werk, zonder haar daartoe te verengen en op die manier haar kracht onderuit te halen. De ongelooflijke rijkdom en de gelaagdheid van het werk, zowel tekstueel als muzikaal, maken het

¹ Luigi Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," in *Scritti e colloqui*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi (Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001), 561. Het betreft hier een inscriptie in een kloostermuur in Toledo waarop Nono naar eigen zeggen midden jaren 1980 botste. Tegelijkertijd was deze uitdrukking hem reeds bekend uit het gedicht *Caminante* van Antonio Machado dat door Nono getoonzet werd in "*Ha Venido.*" *Canciones para Silvia* (1960). Vrij vertaald: "Wandelaars, er is geen weg, er is slechts het wandelen."

verleidelijk houvast te zoeken in interpretaties daarvan. Dat is echter niet zonder gevaar. Want elke interpretatie die onze luisterervaring stuurt druist in tegen de boodschap die *Prometeo* uitdraagt: stel je open, luister. Deze moeilijke evenwichtsoefening vormt de uitdaging van dit onderzoek, waarmee ik hoop zowel toekomstige muzikanten als luisteraars houvast te geven in het verkennen van Nono's muziek zonder haar al bij voorbaat te duiden.

Net zoals het aan *Prometeo* voorafgaande compositieproces dat in dit onderzoek gereconstrueerd wordt was dit onderzoek ook voor mij als een zoektocht. Dat ik daarin niet altijd de meest directe of zelfs maar een juiste weg heb gekozen, ligt voor de hand. Maar uiteindelijk is het wel een zoektocht geworden die mij niet alleen als musicologe, maar vooral als mens heeft gevormd. De invloed die Nono, intussen dertig jaar na zijn dood, blijft uitoefenen is groot. En daar ben ik hem dankbaar voor.

Die dankbaarheid kan ik gelukkig nog uiten aan zijn vrouw, Nuria Schönberg-Nono. Zij houdt zowel zijn erfenis als zijn strengheid in ere. En vooral, hun grote liefde voor het leven. Ik wil Nuria dan ook bedanken, in de eerste plaats voor de toewijding waarmee ze vandaag nog steeds het Archivio Luigi Nono leidt. Maar ook voor de vele fijne gesprekken, haar hulp en diepmenselijke belangstelling, en voor de zachte manier waarop ze er ons academici blijvend aan herinnert dat haar echtgenoot ook maar een mens was.

Daarnaast wil ik ook Claudia Vincis, Giovanna Boscarino en Ginevra Gioia bedanken. Hoewel Claudia het Archivio intussen heeft verlaten, was zij het die mij hier destijds wegwijst maakte en ook later steeds mijn aanspreekpunt is gebleven voor inhoudelijke vragen. Giovanna en Ginevra wil ik bedanken voor alle hulp, en voor het geduld dat ze beiden aan de dag legden wanneer ik weer eens een kleine praktische vraag had, die zoveel groter en moeilijker werd omdat mijn Italiaans tegenstribbelde. Verder ben ik ook het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen dankbaar om een lang verblijf in Venetië in 2014 mogelijk te maken.

In Venetië maakte ik bovendien kennis met andere onderzoekers, waarvan ik er hier drie in het bijzonder wil bedanken. Dit onderzoek had er namelijk niet gelegen zonder de inzichten van Alvisse Vidolin, Angela Ida De Benedictis en Gianmario Borio. Hun kennis en diepgaand begrip van de muziek van Nono is overweldigend. Dat ze ook mij hierin hebben willen inwijden maakt dat ik hen zeer erkentelijk ben.

Onderzoek doen in Venetië, het kon slechter. Dat ik mijn onderwerp goed gekozen had, lachte mijn promotor soms. Maar dat was niet mijn enige *chance*. Ik had ook het geluk in Gent terecht te komen, aan een universiteit en een vakgroep die ruimdenkendheid in haar DNA geschreven weet en waar ik mij door de jaren heen steeds meer thuis ben gaan voelen. De eerste die daarvoor gezorgd heeft is mijn promotor, Professor Francis Maes. Het vertrouwen dat ik van hem van bij het begin heb gekregen voelde soms bijna onterecht. Dat hij mij niet in een bepaalde richting wilde sturen, maar mij daarentegen

zowel in mijn onderzoek als in mijn lessen een eigen weg liet bewandelen ook al leidde die soms weg van de zijne, is denk ik een zeldzame gave. Twee keer heb ik hem moeten vertellen dat ik er even tussenuit ging zijn omdat ik mama zou worden. Twee keer leek hij daarvoor bijna gelukkiger dan ikzelf. Het evenwicht tussen je werk en je persoonlijke leven is voor een doctoraatsstudent niet altijd even makkelijk te bewaren. Dat Francis keer op keer informeerde naar hoe het met *mij* ging in plaats van met mijn onderzoek, heeft dat onderzoek de ruimte gegeven om te groeien en sterker te worden. Daarvoor ben ik hem ongelooflijk dankbaar.

Onderzoek kan een eenzame stiel zijn, maar niet aan de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de UGent. Ik koester de momenten in ons landschapskantoor, dat altijd net iets levendiger lijkt dan dat aan de overkant. En ik prijs mij gelukkig dat ik de kans heb gekregen om als onderwijsbegeleider een vervolg te breien aan dit assistentschap. Even leek die nieuwe functie een voltooiing van dit onderzoek in de weg te staan, maar dat was buiten mijn collega's gerekend. Enkel dankzij hun onvoorwaardelijke steun ligt dit proefschrift er vandaag. Ik ben elk van hen dank verschuldigd, maar wel in het bijzonder Aurelie Daems, Leonie Persyn en Eva Van Daele. Zonder hen had ik dit werkelijk niet gekund.

Mijn liefde voor de muziek van Nono en, veel breder, voor de muziek van de 20^{ste} eeuw heb ik opgedaan in weer een andere stad. In Leuven ben ik in 2004 aan de opleiding Musicologie begonnen met de intentie operadramaturg te worden. Puccini's *Turandot* hield mij toen al tien jaar in haar ban. Dat draaide anders uit dankzij één professor – nochtans ook een Puccini-liefhebber, heb ik mij nadien laten vertellen. Professor Mark Delaere heeft mij – om het met de woorden van Nono te zeggen – “de oren geopend”. De manier waarop hij mij naar muziek heeft doen luisteren is niet alleen bepalend geweest voor dit onderzoek, het is nog steeds een leidraad voor nieuwe ontdekkingen. Zo bracht hij me in 2007 op het *Prometeo*-spoor, waarop ik uiteindelijk meer dan tien jaar ben doorgewandeld. Ik ben Mark dankbaar voor wat ik van hem heb mogen leren, voor de vele stimulansen, en uiteraard voor de blijvende, oprechte interesse in dit onderzoek.

Heel even, althans in het perspectief van dit onderzoek, heb ik ook in Leuven gewerkt. Lang genoeg om in doctor Maarten Beirens iemand te vinden die mij op een heel persoonlijke manier wegwijs heeft gemaakt in de academische wereld. Onder het mom van een cafeïneverslaving heeft hij al die jaren tijd voor mij gemaakt alsof het een evidentie was. Hij wees mij discreet op pijnpunten in papers, hield de conversatie gaande tijdens stijve koffiepauzes op conferenties, en stelde tussendoor zijn hele netwerk voor mij open. Maar bovenal ben ik Maarten dankbaar om van de musicologenwereld een mensenwereld te maken.

Ook Professor Julia Kursell en Professor Pieter-Jan Maes wil ik bedanken voor de aandacht waarmee zij dit proefschrift hebben gelezen en de terechte vragen die zij daarbij hebben geformuleerd, dewelke wederom nieuwe perspectieven hebben geopend.

Tot slot wil ik graag mijn naaste omgeving bedanken: mijn familie, schoonfamilie en vrienden, om er altijd te zijn, zelfs op een dubbeldekbuss naar Duisburg voor een opvoering van *Prometeo*. Dit brengt me ook bij de personen die deze reis, die nu dan toch ten einde lijkt te komen, niet naast mij maar werkelijk met mij hebben gemaakt.

Dat zijn ten eerste mijn ouders, Els en Geert, die kunst heel vroeg en heel eenvoudig een deel van ons leven lieten zijn. Ik ben hen dankbaar om mij werkelijk alle kansen te geven, mij in alles wat ik doe te steunen en betrokken te zijn; voor hun liefde en hun voorbeeld.

Voor mijn partner, mijn lief, is er nooit een periode geweest waarin ik niet met *Prometeo* gedeeld moest worden. Toch is het enkel door zijn geloof in mijn kunnen dat ik dit werk echt in de ogen heb durven kijken, en begonnen ben met datgene waarvoor ik zo'n grote angst had: het ontginnen van de muziek. Ik ben Roel dankbaar om dit alles samen met mij te beleven, om oprecht te luisteren en op de juiste momenten te kunnen relativeren.

Ondanks alles is mijn geloof in de wereld de laatste jaren sterk gegroeid. Dat heb ik te danken aan Gerard en August. Dat er, zoals Nono volhield, echt zoiets bestaat als een zwakke kracht die in staat is tot verandering, wil ik samen met hen blijven geloven. Laten we daarom niet alleen haar, maar ook Nono's levensles niet verliezen:

Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero umano, l'intelligenza, il massimo dell'interiorizzazione esteriorizzata.
Ecco l'essenziale oggi.ⁱⁱ

ⁱⁱ Luigi Nono, "L'errore come necessità (1983)," in *Scritti e colloqui*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, Le Sfere (Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001), 523.

Lijst van Tabellen

- TABEL IV.1 TECHNIEKEN UITGEPROBEERD DOOR FABBRICIANI TIJDENS REPETITIES MET NONO IN MILAAN (DECEMBER 1980)
- TABEL V.1 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN* - ZES COLLECTIES MET *MULTIPHONICS* VOOR PICCOLO
- TABEL V.2 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN* - VIJF COLLECTIES MET *MULTIPHONICS* VOOR BASFLUIT
- TABEL V.3 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN* - VEELVOUDSREEKSEN VOOR ORGANISATIE TOONDUUR
- TABEL V.4 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN* - OVERZICHT *OTTAVINO*-VERZAMELINGEN MET VERMELDING HERKOMST
- TABEL V.5 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN* - OVERZICHT *FLAUTO BASSO* VERZAMELINGEN MET VERMELDING HERKOMST
- TABEL V.6 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN*, KOORDELEN I & II - GEPLANDE DRAMATISCHE OPBOUW
- TABEL V.7 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN*, KOORDEEL II - DRAMATISCHE OPBOUW
- TABEL V.8 *DAS ATMENDE KLARSEIN*, KOORDEEL III - OVERZICHT HERKOMST IN KOORDELEN I & II
- TABEL V.9 *DAS ATMENDE KLARSEIN*, KOORDEEL IV - OVERZICHT HERKOMST IN KOORDELEN I & II
- TABEL V.10 *DAS ATMENDE KLARSEIN*, DEEL I VOOR BASFLUIT - OVERZICHT MATEN ONTLEEND AAN KOORDEEL I
- TABEL V.11 GENESE *DAS ATMENDE KLARSEIN*, DEEL I VOOR BASFLUIT - SELECTIE SPEELTECHNIEKEN
- TABEL V.12 *DAS ATMENDE KLARSEIN*, DEEL III VOOR BASFLUIT - OVERZICHT AFLEIDING TOONMATERIAAL UIT KOORDEEL I
- TABEL VI.1 OPBOUW *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*
- TABEL VI.2 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL I, *IO* - OVERZICHT HERKOMST TOONMATERIAAL IN *DAS ATMENDE KLARSEIN*
- TABEL VI.3 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL I, PROMETHEUS - OVERZICHT HERKOMST TOONMATERIAAL IN *DAS ATMENDE KLARSEIN*
- TABEL VI.4 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL I - OVERZICHT HERKOMST TOONMATERIAAL BLAZERSPARTIJEN
- TABEL VI.5 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL VI, VOCALE LAAG - INTERVALLISCHE BETREKKING TUSSEN SOPRAANSTEMMEN
- TABEL VI.6 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL VI, VOCALE LAAG - SCHEMATISCHE WEERGAVE MELODISCHE GOLFBEWEGING
- TABEL VI.7 *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL VI, VOCALE LAAG - OVERZICHT HERKOMST TOONMATERIAAL IN *DAS ATMENDE KLARSEIN*, KOORDELEN I EN II
- TABEL VI.8 GENESE *Io, FRAMMENTO DAL PROMETEO*, DEEL VI, INSTRUMENTALE LAAG - OVERZICHT HERKOMST TOONMATERIAAL FLUITPARTIJ
- TABEL VII.1 GENESE *DIARIO POLACCO N. 2*, DEEL I - REEKSVOLGORDES UIT *MONODIA I* AFGELEIDE MELODIJEN
- TABEL VIII.1 GENESE *GUAI AI GELIDI MOSTRI*, STRIJKTRIO - *MONODIA B'*: OVERZICHT VERLENGING TOONDUUR (2^e VERSIE) & INTERVALINHOUD PER FRAGMENT [ALN 50.06.04/06-12]
- TABEL VIII.2 GENESE *GUAI AI GELIDI MOSTRI*, STRIJKTRIO - HERSCHIKKING *MONODIA B'* [ALN 50.09]
- TABEL VIII.3 GENESE *GUAI AI GELIDI MOSTRI*, STRIJKTRIO - DEFINITIEVE HERSCHIKKING *MONODIA B'*
- TABEL X.1 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - AFFINITEIT TUSSEN DE VERSCHILLENDE (BEZETTINGS)LAGEN
- TABEL X.2 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - OVERZICHT FRAGMENTEN STRIJKTRIO ONTLEEND AAN *GUAI AI GELIDI MOSTRI*
- TABEL X.3 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - *IL MAESTRO DEL GIOCO I & II*
- TABEL X.4 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - OVERZICHT HERKOMST TOONINHOUD BLAZERSPARTIJEN (A)
- TABEL X.5 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - OVERZICHT HERKOMST TOONINHOUD BLAZERSPARTIJEN (B)
- TABEL X.6 *PROMETEO, PROLOGO ('84)* - OVERZICHT HERKOMST TOONINHOUD PER PARTIJ/PER MAAT
- TABEL XI.1 *PROMETEO, ISOLA 2^a: A) IO-PROMETEO ('84)* - TEKSTZETTING

- TABEL XI.2 PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('84) – OVERZICHT HERKOMST FRAGMENTEN BLAZERSPARTIJEN IN *IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO*
- TABEL XI.3 PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('84) – OVERZICHT HERKOMST ORKESTRALE TUSSENKOMSTEN
- TABEL XI.4 PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('84) – OVERZICHT HERKOMST FRAGMENTEN IN *IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO*
- TABEL XI.5 PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('85) – OVERZICHT HERSCHIKKING ORIGINELE PARTITUUR 1984
- TABEL XI.6 PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('85) – TEKSTZETTING
- TABEL XI.7 PROMETEO, ISOLA 2^A: B) HÖLDERLIN ('84) – OVERZICHT HERKOMST TOONINHOUD BLAZERSPARTIJEN
- TABEL XI.8 PROMETEO, ISOLA 2A: B) HÖLDERLIN ('84) – TEKSTZETTING
- TABEL XI.9 PROMETEO, ISOLA 2A: C) STASIMO ('84) – OVERZICHT KLANKBLOKKEN MET RESPECTIEVELIJKE HERKOMST IN DEEL IX VAN *IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO*
- TABEL XI.10 PROMETEO, ISOLA 2A: C) STASIMO ('85) – OVERZICHT *RICORDI LONTANISSIMI* MET HERKOMST
- TABEL XII.1 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – OVERZICHT NIEUW GEVORMDE SUPRAFRAGMENTEN MET RESPECTIEVELIJKE HERKOMST IN SUPRALIJNEN
- TABEL XII.2 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – OVERZICHT SUPRAFRAGMENTEN IN FINALE PARTITUUR
- TABEL XII.3 PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – OVERZICHT 22+1 FINALE FRAGMENTEN MET HERKOMST
- TABEL XII.4 PROMETEO, 3 VOCI A, ORKESTGROEPEN – OVERZICHT GEREALISEERDE BOOGSTRUCTUUR
- TABEL XII.5 PROMETEO, 3 VOCI A – OVERZICHT *RICORDI LONTANI* MET HERKOMST
- TABEL XII.6 PROMETEO, 3 VOCI B ('84) – OVERZICHT 19 FINALE FRAGMENTEN MET HERKOMST
- TABEL XIII.1 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – OVERZICHT FRAGMENTEN *ISOLA 3^A* EN *ISOLA 4^A* MET HERKOMST IN 3 VOCI A EN 3 VOCI B
- TABEL XIII.2 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – OVERZICHT FRAGMENTEN *ISOLA 5^A* MET HERKOMST IN *DAS ATMENDE KLARSEIN*
- TABEL XIII.3 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – OVERZICHT ORKESTFRAGMENTEN MET HERKOMST
- TABEL XIII.4 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – OVERZICHT *ECHI LONTANI* MET HERKOMST

Lijst van Afbeeldingen

- FIGUUR IV.1 ALLINTERVALLREIHE, DOOR NONO GEBRUIKT VOOR O.M. CANTI PER 13, IL CANTO SOSPESO EN VARIANTI
- FIGUUR IV.2 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 1 - ALLINTERVALLREIHE ONDERWORPEN AAN DE TECNICA DEGLI SPOSTAMENTI
- FIGUUR IV.3 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 2 - DUURWAARDEN-ORGANISATIE: STRUCTUUR I
- FIGUUR IV.4 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 2 - BASISSTRUCTUUR M. 1-13
- FIGUUR IV.5 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 1 - BASISSTRUCTUUR M. 1-12
- FIGUUR IV.6 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 2 - TOONZETTING VAN DE VIERSTEMMIGE BASISSTRUCTUUR M. 1-12
- FIGUUR IV.7 GENESE IL CANTO SOSPESO, DEEL 2 - TOONZETTING VAN DE VIJFSTEMMIGE BASISSTRUCTUUR M. 1-11
- FIGUUR V.1 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ZES COLLECTIES MET MULTIPHONICS VOOR PICCOLO [ALN 46.08.01/04-05]
- FIGUUR V.2 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - VIJF COLLECTIES MET MULTIPHONICS VOOR BASFLUIT [ALN 46.08.01/08-09]
- FIGUUR V.3 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - INTERVALLISCHE STUDIE VAN DE SCALA ENIGMATICA [ALN 51.21.02/05-06]
- FIGUUR V.4 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: REEKS MET BASISDUURWAARDEN (I)
- FIGUUR V.5 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: SCHETS MET MAGISCH KWADRAAT. ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA © EREDI LUIGI NONO
- FIGUUR V.6 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE A VELOCE [ALN 43.03.02/06]
- FIGUUR V.7 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE B CALMO [ALN 43.03.02/07]
- FIGUUR V.8 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: REEKS MET BASISDUURWAARDEN (II)
- FIGUUR V.9 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE IA [ALN 45.08.02/01-02]
- FIGUUR V.10 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE IB [45.08.02/03-04]
- FIGUUR V.11 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE II [ALN 45.08.02/05-06]
- FIGUUR V.12 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - ORGANISATIE TOONDUUR: BASE III [ALN 45.08.02/07-08]
- FIGUUR V.13 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - OTTAVINO 0 [ALN 45.09.01/02]
- FIGUUR V.14 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - OTTAVINO I [ALN 51.09.01/03]
- FIGUUR V.15 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN - OTTAVINO II [ALN 45.09.01/04]
- FIGUUR V.16 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL I - SELECTIE EN SCHIKKING TOONMATERIAAL VOOR BASISSTRUCTUUR I (FASE 2A) [ALN 45.12.01/0]
- FIGUUR V.17 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL I - HERSCHIKKING TOONMATERIAAL VOOR BASISSTRUCTUUR I (FASE 2B) [ALN 45.12.01/01]
- FIGUUR V.18 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL I - BASISSTRUCTUUR I (FASE 3A) [ALN 45.12.01/02]
- FIGUUR V.19 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL I - EERSTE TOONZETTING BASISSTRUCTUUR (FASE 3B) [ALN 45.12.03/01]
- FIGUUR V.20 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL I - TWEEDE TOONZETTING BASISSTRUCTUUR (FASE 3C) [ALN 45.12.03/01]
- FIGUUR V.21 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL II - OPDELING EN ALTERATIE (2^{DE} HELFT) BASISSTRUCTUUR I (FASE 3A)
- FIGUUR V.22 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL II - BASISSTRUCTUUR II (INSTRUMENTALE TUSSENSPELEN) [ALN 45.11.04]
- FIGUUR V.23 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL II - TOONZETTING M. 10-16, FASE 2 & 3

FIGUUR V.24 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDEEL II – TOONZETTING M. 6, FASE 2 & 3

FIGUUR V.25 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, KOORDELEN III & IV – AFLEIDING FRAGMENTEN UIT UIT KOORDEEL I

FIGUUR V.26 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, BASFLUITPARTIJ - BASE 2|B [ALN 45.15.01/01-09]

FIGUUR V.27 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, BASFLUITPARTIJ - SELECTIE MULTIPHONICS OPGESTELD DOOR FABBRICIANI.
ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA © EREDI LUIGI NONO

FIGUUR V.28 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, BASFLUITPARTIJ - BASE 2|A [ALN 45.15.01/10-14]

FIGUUR V.29 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, DEEL I VOOR BASFLUIT – HERKOMST IN 2|A EN 2|B

FIGUUR V.30 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, DEEL II VOOR BASFLUIT - ALLINTERVALLREIHE IN ORIGINELE VORM (A) EN
KWARTTOONVORM (B) [ALN 45.16.01/01]

FIGUUR V.31 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, DEEL II VOOR BASFLUIT – AANGESPROKEN VOLGORDE ALLINTERVALLREIHE (B)

FIGUUR V.32 DAS ATMENDE KLARSEIN, DEEL II VOOR BASFLUIT - HARMONISCHE CONSTELLATIES RESULTEREND UIT DELAY

FIGUUR V.33 GENESE DAS ATMENDE KLARSEIN, DEEL III VOOR BASFLUIT - EERSTE SCHETSVERSIE. ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA
© EREDI LUIGI NONO

FIGUUR VI.1 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL I, IO - VIER FRAGMENTEN AFGELEID UIT DAS ATMENDE KLARSEIN,
KOORDEEL I, M. 1 (FASE 1) [ALN 46.08.01/01sx]

FIGUUR VI.2 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL I, IO - VERDERE AFLEIDING FRAGMENTEN (FASE 2) [ALN 46.09.02/03]

FIGUUR VI.3 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL I, PROMETHEUS – FRAGMENT AFGELEID UIT DAS ATMENDE KLARSEIN,
KOORDEEL II, M. 1-5 (FASE 1) [ALN 46.10.03/01]

FIGUUR VI.4 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL I, BLAZERS – HERKOMST IN GEPLANDE PICCOLOPARTIJ DAS ATMENDE
KLARSEIN [ALN 45.11.04]

FIGUUR VI.5 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL VI, VOCALE LAAG – TWEE FRAGMENTEN AFGELEID UIT DAS ATMENDE
KLARSEIN, KOORDEEL I [ALN 46.23.01]

FIGUUR VI.6 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL VI, INSTRUMENTALE LAAG – VERZAMELING FLAUTO BASSO I

FIGUUR VI.7 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL IX – DRIE BASISCELLEN AFGELEID UIT DAS ATMENDE KLARSEIN,
KOORDEEL I

FIGUUR VI.8 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL IX – BASISCELLEN A, B EN C MET TRANSPOSITIES

FIGUUR VI.9 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL II, BASFLUIT – OPEENVOLGING MULTIPHONICS GERECUPEREERD UIT
PICCOLOPARTIJ DAS ATMENDE KLARSEIN

FIGUUR VI.10 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL II, BASKLARINET – TOONINHOUD VORMGEGEVEN OP BASIS VAN
TOONINHOUD BASFLUITPARTIJ

FIGUUR VI.11 GENESE IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL II, BASKLARINET – GEALTEREERDE TOONINHOUD

FIGUUR VI.12 IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO, DEEL VIII, CONTRABASKLARINET – TWAALFTOONREEKS

FIGUUR VII.1 GENESE DIARIO POLACCO N. 2, DEEL I – MONODIA I [ALN 47.06.01]

FIGUUR VII.2 GENESE DIARIO POLACCO N. 2, DEEL I – OPDELING MONODIA I [ALN 47.06.01]

FIGUUR VII.3 GENESE DIARIO POLACCO N. 2, DEEL I – MONODIA III [ALN 47.07.01]

FIGUUR VIII.1 GENESE GUAI AI GELIDI MOSTRI - FRAGMENTERING MONODIA III [ALN 50.06.01]

FIGUUR VIII.2 GENESE GUAI AI GELIDI MOSTRI – MONODIA B & MONODIA B' [ALN 50.06.03]

FIGUUR IX.1 CACCIARI'S EILANDENSCHETS VOOR PROMETEO. ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA © EREDI LUIGI NONO

FIGUUR X.1 STUDIE VAN DE SCALA ENIGMATICA DOOR NONO [ALN 51.21.02/05-06]

FIGUUR X.2 VIER CELLEN AFGELEID UIT DE SCALA ENIGMATICA [ALN 51.21.02/06]

FIGUUR X.3 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – MONODIA [III] OPGEDEELD IN FRAGMENTEN [ALN 51.40/01-02]

FIGUUR X.4 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – TOONZETTING MAESTRO DEL GIOCO I MET “DOPO”-SECTIES
AFGELEID UIT MONODIA III [ALN 51.41.01/01]

FIGUUR X.5 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – TOONZETTING MAESTRO DEL GIOCO II MET “DOPO”-SECTIES
AFGELEID UIT MONODIA III [ALN 51.41.01/02R]

FIGUUR X.6 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – UITWERKING IL MAESTRO DEL GIOCO I (FASE 1) [ALN
51.41.02/01R-03]

FIGUUR X.7 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – UITWERKING IL MAESTRO DEL GIOCO II (FASE 1) [ALN
51.41.02/04-06]

- FIGUUR X.8 GENESE PROMETEO, PROLOGO, VOCALE PARTIJEN – UITWERKING IL MAESTRO DEL GIOCO I (FASE 2) [ALN 51.41.03/01-04]
- FIGUUR X.9 GENESE PROMETEO, PROLOGO, TROMBONEPARTIJ – SELECTIE TONEN AFGELEID UIT MONODIA III [ALN 51.40/04]
- FIGUUR X.10 PROMETEO, PROLOGO ('84) – IL MAESTRO DEL GIOCO II, FRAGMENT 1 (M. 97-99)
- FIGUUR XI.1 GENESE PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('84) – DOOR TOEVAL BEPAALDE REEKSVOLGORDE VOOR HERNEMING FRAGMENTEN ONTLEEND AAN IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO. ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA © EREDI LUIGI NONO
- FIGUUR XI.2 GENESE PROMETEO, ISOLA 2^A: A) IO-PROMETEO ('84), BLAZERSPARTIJEN – VIER NIEUWE FRAGMENTEN GEBASEERD OP UIT HET 8^{STE} DEEL VAN IO, FRAMMENTO DAL PROMETEO HERNOMEN FRAGMENTEN [ALN 51.47.02/01]
- FIGUUR XI.3 PROMETEO, ISOLA 2A: B) HÖLDERLIN ('84) – RAAMWERK VOCALE PARTIJEN, M. 134-182
- FIGUUR XII.1 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – “UNICA LINEA” OPGEBOUWD MET SELECTIE TOONHOOGTES AFGELEID UIT MONODIA III (VIA ALN 51.40/04)
- FIGUUR XII.2 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – 3 SUPRALIJNEN GEBASEERD OP “UNICA LINEA” [ALN 51.53.01/05]
- FIGUUR XII.3 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – IL MAESTRO DEL GIOCO STROFES VII, VIII EN IX GETOONZET OP 3 SUPRALIJNEN [ALN 51.53.01/05]
- FIGUUR XII.4 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – EERSTE ZES SUPRAFRAGMENTEN [ALN 51.53.02/01-02]
- FIGUUR XII.5 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – EERSTE TOONZETTING VAN DE EERSTE ZES SUPRAFRAGMENTEN [ALN 51.53.03/01-02]
- FIGUUR XII.6 GENESE PROMETEO, 3 VOCI A, VOCALE PARTIJEN – VERSCHILLENDE FASES VAN HET TOONZETTINGSPROCES VAN DE EERSTE ZES KLANKGESTALTES
- FIGUUR XII.7 PROMETEO, 3 VOCI A – SCHEMATISCHE WEERGAVE EUPHONIUMPARTIJ
- FIGUUR XII.8 GENESE PROMETEO, 3 VOCI B ('84) – UIT DE SCALA ENIGMATICA AFGELEIDE TOONCELLEN + STAPSGEWIJZE TRANSFORMATIE TOT NIEUWE “MONODIA PER 3 SOLI X XI XII MAESTRO” [ALN 51.56]
- FIGUUR XII.9 GENESE PROMETEO, 3 VOCI B ('84) – VERSCHILLENDE STADIA VAN HET TOONZETTINGSPROCES (M. 1-18)
- FIGUUR XIII.1 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – BOUWPLAN MET 5+1 “SISTEMI”. ARCHIVIO LUIGI NONO, VENEZIA © EREDI LUIGI NONO
- FIGUUR XIII.2 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – TOONZETTING ISOLA 4^A, M. 1-7 BINNEN FRAGMENTEN 4 EN 17 VAN 3 VOCI B
- FIGUUR XIII.3 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – TOONZETTING ISOLA 4^A, M. 15-22 BINNEN FRAGMENTEN 2 EN 7 VAN 3 VOCI A
- FIGUUR XIII.4 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – TOONZETTING ISOLA 4^A, M. 23-26 BINNEN FRAGMENT 12 VAN 3 VOCI A EN FRAGMENT 19 VAN 3 VOCI B
- FIGUUR XIII.5 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – TOONZETTING ISOLA 4^A, M. 165-172 BINNEN FRAGMENTEN 15 EN 17 VAN 3 VOCI B
- FIGUUR XIII.6 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – FRAGMENT 12 UIT 3 VOCI B, BASIS VOOR TOONZETTING ISOLA 3^A, M. 213-220
- FIGUUR XIII.7 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – ISOLA 3^A, M. 213-220
- FIGUUR XIII.8 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – ISOLA 3^A, M. 213-220: KLINKEND RESULTAAT
- FIGUUR XIII.9 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – VERSCHILLENDE STADIA VAN DE GENESE VAN ISOLA 5^A, M. 9-14
- FIGUUR XIII.10 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – BLAZERSPARTIJEN ISOLA 5^A, TOONMATERIAAL AFGELEID UIT SELECTIE MULTIPHONICS VOOR PICCOLO SAMENGESTELD IN HET KADER VAN DAS ATMENDE KLARSEIN
- FIGUUR XIII.11 GENESE PROMETEO, ISOLA 3^A/4^A/5^A ('84) – 5^A SISTEMA: REEKS VAN 12 TWEETONNEN VERTREKKEND VANUIT ÉÉN UNISONO [ALN 51.54.01/01]

Inhoudstafel

Inleiding	1	
Nono's <i>Wende</i> Status quaestionis.....	1	
Muziek als denken Methodologie	8	
<i>Prometeo</i> Case study	15	
<i>Verso Prometeo</i> Opbouw van het onderzoek.....	17	
Deel 1	Muziek als leven	19
I. Nono's positie in het muzieklandschap na 1945	21	
1. De Venetiaanse leerschool. 1945-50	21	
2. Darmstadt en het integrale serialisme. 1950-1960	23	
3. Muziek vanop de barricades. 1960-1975	26	
4. De <i>Wende</i> . 1975-1990.....	27	
II. Een achtergrond voor Nono's <i>Wende</i>	29	
1. De jaren 1970-80, tijden van en voor verandering.....	29	
2. De wederopstanding van Italië na WOII	30	
2.1. 1969-1980, "jaren van lood"	30	
2.2. De bijzondere koers van de PCI.....	32	
2.3. <i>Il riflusso</i>	36	
3. Nono's politieke engagement	38	
3.1. <i>La lotta operaia</i> boven alles	38	
3.2. Een politieke strijd met muzikale wapens	40	
3.3. 1975, een kantelpunt	42	
III. De samenwerking met Cacciari	45	
1. Het (on)politieke pad van Massimo Cacciari.....	45	
1.1. Een radicaal begin	45	
1.2. Afscheid van de Marxistische dialectiek	47	
1.3. Grote Politiek	49	
2. 1975, het jaar waarin de paden van Nono en Cacciari kruisen	51	
2.1. Kruispunt wordt labyrint.....	51	

2.2.	Nono leest Cacciari	52
3.	Een nieuwe lezing van Aeschylus' <i>Prometheia</i>	57
3.1.	Prometheus, revolutionair of engel?	57
3.2.	Cacciari's tekstvoorstel voor <i>Prometeo</i>	59
3.3.	Nono's veranderende lezing van de mythe	64
IV.	De hernieuwde aandacht voor het klankfenomeen	69
1.	Een zoektocht achter de schermen	69
2.	De dwarsfluit bevrijd uit haar keurslijf.....	71
2.1.	De samenwerking met Roberto Fabbriciani	71
2.2.	Een zoektocht naar nieuwe klanken.....	74
3.	<i>Live electronics</i> , een nieuw instrumentarium	79
3.1.	Afscheid van de Studio di Fonologia	79
3.2.	John Chowning en het CCRMA.....	80
3.3.	Experimentalstudio Freiburg	82
4.	Ongebreidelde exploratie is gebaat bij strikte organisatie.....	93
4.1.	Een noodzakelijke terugblik.....	93
4.2.	Het serialisme als caleidoscopische methode bij uitstek.....	95
4.3.	De tweede fase binnen Nono's seriële compositiepraxis.....	97
4.4.	De kiem van het multiperspectivisme	117
Deel 2	<i>Verso Prometeo</i>.....	119
V.	<i>Das atmende Klarsein</i>.....	121
1.	Tekst, thematiek en opzet.....	121
2.	Compositorische genese.....	125
2.1.	Precompositorische fase	125
2.2.	Concrete toonzetting.....	155
VI.	<i>Io, frammento dal Prometeo</i>	239
1.	Een tweede halte, een eerste fragment.....	239
2.	Tekst, thematiek en opzet.....	241
3.	Bezetting.....	243
4.	Opbouw	245
5.	Een nieuwe parameter: de ruimte	246
6.	Compositorische genese.....	248
6.1.	Deel I.....	248
6.2.	Delen III, V en VII	269
6.3.	Deel VI.....	271
6.4.	Deel IX.....	289
6.5.	Deel II	298
6.6.	Deel VIII	303
6.7.	Besluit	306

VII. Quando stanno morendo. Diaro polacco n. 2	309
1. Een nieuw dagboek voor Warschau.....	309
2. Tekst, thematiek en opzet.....	311
3. Bezetting.....	313
4. Compositorische genese.....	314
4.1. Deel I.....	315
4.2. Deel II	325
4.3. Deel III	328
4.4. Besluit	330
VIII. Guai ai gelidi mostri.....	333
1. Nieuwe ontmoetingen op hetzelfde pad.....	333
2. Tekst, thematiek en opzet.....	335
3. Compositorische genese.....	338
3.1. Precompositorische fase	339
3.2. Strijktrio	346
3.3. Besluit	357
Deel 3 Prometeo.....	361
IX. Tragedia dell'ascolto.....	363
1. De (voorlopige) eindhalte.....	363
2. Opbouw	365
3. Een reconstructie van de genese	367
X. Prologo	369
1. Tekst, thematiek en opzet.....	369
1.1. Eén wezen, vele gedaantes. Vertrek vanuit de Griekse mythologie	369
1.2. Walter Benjamin: een nieuw historisch perspectief	371
1.3. Zeus versus Prometheus	373
2. Compositorische genese.....	373
2.1. Nono's eerste aantekeningen m.b.t. de toonzetting	373
2.2. Toonzetting.....	380
XI. Isola 2^a	431
1. Tekst, thematiek en opzet.....	431
2. Compositorische genese.....	433
2.1. Opzet	433
2.2. a) <i>Io-Prometeo</i>	435
2.3. b) <i>Hölderlin</i>	457
2.4. c) <i>Stasimo 1°</i>	468
2.5. Besluit	478

XII. 3 voci a & 3 voci b	481
1. Tekst, thematiek en opzet.....	481
1.1. <i>Il maestro del gioco</i>	481
1.2. Strofes VII, VIII en IX (3 voci a).....	483
1.3. Strofes X, XI en XII (3 voci b).....	484
2. Compositorische genese.....	484
2.1. 3 voci a.....	484
2.2. 3 voci b.....	506
XIII. Isola 3^a/4^a/5^a	517
1. Tekst, thematiek en opzet.....	517
1.1. Van de mythe naar de theorie	517
1.2. <i>Isola 3^a</i>	518
1.3. <i>Isola 4^a</i>	519
1.4. <i>Isola 5^a</i>	521
2. Compositorische genese.....	522
2.1. <i>Ars combinatoria</i> als centraal opzet	522
2.2. 1 ^a Sistema (<i>Isola 3^a</i> en <i>Isola 4^a</i>)	525
2.3. 2 ^a Sistema & 4 ^a Sistema (<i>Isola 5^a</i>).....	538
2.4. 5 ^a Sistema (orkestgroepen <i>Isola 3^a</i>).....	543
2.5. <i>Echi lontani</i>	545
2.6. Opbouw geheel & herwerking in 1985.....	546
2.7. Besluit	548
Besluit	551
Bibliografie	563

Inleiding

Nono's *Wende* | Status quaestionis

Aan het begin van de jaren 1980 ontspint zich in de muziekwereld een heftig debat rond de nieuwe weg die de Italiaanse componist Luigi Nono (1924-1990) in zijn recente werk uitgaat. Directe aanleiding van de commotie is de première van Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) op het Beethovenfest in Bonn. De plots sterk genuanceerde en al even breekbare muziek, waarin de grenzen van het hoorbare worden afgetast, weet zelfs de meest standvastige Nono-kenner uit zijn lood te slaan. Nochtans heeft deze koerswijziging zich reeds enkele jaren eerder aangekondigd met het intimistische werk voor piano *sofferte onde serene ...* (1976). Alleen vond de première daarvan plaats in één van de achterkamers van het muzikale toneel, in de Verdi zaal van het Milanese Conservatorium, en werd er bijgevolg nauwelijks ruchtbaarheid aan gegeven.

De reden voor de grote ontsteltenis die zich na de première van *Fragmente-Stille* in de ogen van zovele Nono-adepten aftekent is niet zozeer de nieuwe muzikale taal op zich, als wel het feit dat ze zich jaren hebben blindgestaard op de sociaal-politieke inhoud van zijn muziek. Sinds jaar en dag hebben critici, tot Nono's grote ergernis overigens, louter oog gehad voor de inhoudelijke boodschap van zijn composities.¹ Stilistische alsook structurele aspecten van de muziek zelf zijn daarbij steevast veronachtzaamd geworden. Nu die sociaal-politieke bekommernis in zijn meest recente werk schijnbaar naar de

¹ "Jusqu'à présent, mes œuvres musicales ont été comprises, positivement et négativement, de façon trop schématique et idéologique, de sorte que mes intentions langagières, stylistiques et structurelles ont été sous-estimées." Luigi Nono, "Eine fremdartige Flöte zur Befreiung der ganzen Phantasie. Gespräch mit Renato Garavaglia," *Schweizerische Musikzeitung* 121 (1981): 310. Geciteerd naar Friedemann Sallis, "Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono," *Circuit. Musiques contemporaines* 11, no. 1 (2000): 79, <https://doi.org/doi.org/10.7202/004702ar>.

achtergrond is getreden, schreeuwen diezelfde critici moord en brand omdat de componist zijn engagement zou hebben verloochend.

Hoewel het een debat is dat, zoals Matteo Nanni terecht stelt, in de eerste plaats in de media druk gevoerd wordt (en daar ook het langst zal blijven hangen), laten ook muzikwetenschappers zich betrappen op een vergeefse zoektocht naar houvast.² Exemplarisch in dit verband zijn de drie artikels die verschijnen in het aan Nono gewijde nummer van het tijdschrift *Musik-Konzepte* in 1981. Daarin duiden Luigi Pestalozza, Herbert Stuppner en Heinz-Klaus Metzger elk op hun manier Nono's *Wende* – een term die Metzger in dit nummer introduceert en die sindsdien gehanteerd wordt ter aanduiding van de veranderingen die zich eind jaren 1970 in het oeuvre van Nono aftekenen – als een terugtrekking van de componist in de private sfeer.³ Een terugtrekking die zij, vanuit een hedendaags standpunt bekeken op bijna aandoenlijke wijze, wederom elk op hun manier trachten te begrijpen en te rechtvaardigen.

Wat in dit emotioneel uiterst beladen debat echter nog steeds ontbreekt zijn analyses van de muziek zelf. In plaats daarvan wordt er door velen volhard in de algemene stelling dat de muzikale verinnerlijking die zich met *Fragmente-Stille* definitief lijkt te hebben doorgezet symbool staat voor Nono's afscheid van zijn sociaal-politieke engagement. Hetgeen men daarbij lijkt te vergeten is dat “introversie niet *eo ipso* terugtrekking of regressie hoeft te betekenen”, iets waaraan Jürg Stenzl enkele jaren later, wanneer de gemoederen reeds een weinig bedaard zijn, zal herinneren.⁴

Vandaag wordt in het wetenschappelijke discours rond Nono veel voorzichtiger omgesprongen met het begrip *Wende*. Wat vaststaat is dat zich eind jaren 1970 een duidelijke verandering in de muzikale output van de componist manifesteert. Deze verandering laat zich nog steeds het best omschrijven als een inkeer, zowel wat betreft de gehanteerde taal als de centraal gestelde inhoud. Zoals de componist zelf aanvoert komt deze inkeer voort uit een radicale invraagstelling van zijn eigen denken en

² Matteo Nanni, "Ein hörender Musiker. Luigi Nonos Schriften und Gespräche," *Musik & Ästhetik* 8, no. 30 (2004): 105.

³ Luigi Pestalozza, "Ausgangspunkt Nono (nach dem "Quartett")," in *Luigi Nono*, uitg. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* (München: Edition Text + Kritik, 1981); Herbert Stuppner, "Luigi Nono, oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftliche betroffenen Ichs," in *Luigi Nono*, uitg. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* (München: Edition Text + Kritik, 1981); Heinz-Klaus Metzger, "Wendepunkt Quartett?," in *Luigi Nono*, uitg. Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* (München: Edition Text + Kritik, 1981).

⁴ Jürg Stenzl, "Zwischen Elefant und Prometheus. Anmerkungen zu Luigi Nonos Schaffen der letzten zehn Jahre," in *Lust am Komponieren*, uitg. Hans-Klaus Jungheinrich, *Musikalische Zeitfragen* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985), 102. Eigen vertaling, origineel: "[...] daß Introversion nicht *eo ipso* Rückzug und Regression bedeuten mußte."

handelen.⁵ Dat ook zijn politieke overtuigingen daaraan moeten geloven spreekt voor zich. Dat hij zich ten gevolge van deze zelfreflectie volledig terugtrekt uit de politieke sfeer lijkt daarentegen een brug te ver en wordt overigens alleen al feitelijk tegengesproken door zijn toenemende engagement binnen de PCI, de Italiaanse communistische partij waarvan hij intussen al meer dan 25 jaar lid is. Aannemelijker is de veronderstelling dat Nono's inkeer aangewakkerd wordt door een blijvend politiek bewustzijn binnen een veranderende tijd en maatschappij.

Eind jaren 1970 zijn de dagen van de revolutie stilaan geteld. De val van de muur en de daarmee gepaard gaande terugval van het communisme wereldwijd laten weliswaar nog een decennium op zich wachten, maar Nono is één van diegenen die de bui reeds voelen hangen. Hij verloochent zijn vroegere engagement niet, maar doorziet wel de gesitueerdheid ervan. Zijn zoektocht wordt bijgevolg fundamenteeler en gaat naar de wortels van vrijheid en verandering, dewelke hij situeert in de geest van de mens. Deze zoektocht leidt hem weg van partijpolitieke programma's en voert hem naar zichzelf als mens en de relatie die hij onderhoudt tot de ander. Het is deze relatie die fundamenteel open moet zijn wil men ware verandering een kans geven. Nono's utopie is daarom niet langer de revolutie, maar een waarachtig luisteren: "het openen van de oren, [...] het openen van de geest, [...] zodat ruimte ontstaat voor andere manieren van denken."⁶

Niet alleen is er eind jaren 1970 duidelijk sprake van een breuk, besluit Claus-Steffen Mahnkopf, Nono zoekt deze breuk bewust op en geeft hem zelf vorm.⁷ De nieuwe muzikale taal die de componist vanaf dan hanteert is het gevolg van een nieuwe manier van denken. Ook, of zelfs in de eerste plaats, een denken *in* muziek. Het hoeft daarom niet te verbazen dat, zoals Paolo de Assis als eerste overtuigend wist aan te tonen, de veranderingen die zich vanaf de late jaren 1970 in de muziek van Nono aftekenen zich niet louter op fenomenologisch vlak manifesteren (i.e., hoe de luisteraar de muziek percipieert) maar werkelijk structureel verankerd zijn.⁸ Dat er anderzijds ook sprake is van een duidelijke continuïteit staat buiten kijf. Meer zelfs, men zou kunnen argumenteren, zoals Mahnkopf doet, dat Nono precies door de *Wende* zichzelf trouw weet te blijven en de interne eenheid van zijn oeuvre garandeert.⁹

⁵ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

⁶ Luigi Nono, "Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia (1984)," in *Scritti e Colloqui*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, Le Sfere (Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001), 337. Eigen vertaling, origineel: "[...] aprire orecchie, [...] aprire il cervello. [...] Quindi aumentare la possibilità di accedere ai vari pensieri (sic) [...]"

⁷ Claus-Steffen Mahnkopf, "Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik," *Musik & Ästhetik* 10, no. 40 (2006): 59.

⁸ Paolo de Assis, *Luigi Nonos Wende. Zwischen Come una ola de fuerza y luz undsofferte onde serene...*, ed. Claus-Steffen Mahnkopf, 2 vols., Sinefonia, (Hofheim: Wolke Verlag, 2006).

⁹ Mahnkopf, "Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik," 62.

Inmiddels bestaat er niet alleen consensus over het feit dat Nono een *Wende* zelf opzoekt, maar ook over de twee belangrijkste factoren die hem daarbij helpen.¹⁰ Ten eerste is er de SWR-Experimentalstudio te Freiburg, waar Nono vanaf 1980 bijzonder veel tijd doorbrengt. Ten tweede is er de hernieuwde kennismaking met de eveneens linksgeoriënteerde filosoof Massimo Cacciari (°1944) in 1975, dewelke uitmondt in een levendige dialoog en meerdere artistieke samenwerkingen.

De *live electronics* technologieën die hij in Freiburg ter beschikking heeft openen nieuwe horizons voor de componist die zijn utopische queeste naar een waarachtig luisteren stimuleren en intensifiëren. Bovendien zijn het niet alleen de technologische mogelijkheden die deze studio hem biedt, maar ook de ruimte om zijn samenwerking met muzikanten te verdiepen die van Freiburg een plek maken waar Nono weken zo niet maanden op 'klank-expeditie' kan vertoeven. Nono's werk in de Experimentalstudio is uitvoerig gedocumenteerd en beschreven door toenmalig klankingenieur Hans-Peter Haller.¹¹ Ook Alvis Vidolin, in deze jaren assistent van de componist, blijft tot op de dag van vandaag één van de belangrijkste stemmen in het debat rond de opvoeringspraktijk van Nono's werk met *live electronics*.¹² Hoewel er in dit debat nog een aantal hete hangijzers zijn, bestaat er wel eensgezindheid over het feit dat de ervaringen die Nono in de SWR-Studio opdoet een cruciale rol spelen in de totstandkoming van de *Wende*.

Over de samenwerking tussen Nono en Cacciari is daarentegen het laatste woord nog niet gezegd. Nono onderhoudt niet alleen nauwe vriendschapsbanden met Cacciari. Het is ook de filosoof die de teksten samenstelt voor het merendeel van Nono's late composities en daarmee een belangrijke bijdrage levert aan de inhoud van deze werken. Hoewel we ons er natuurlijk voor moeten hoeden de nieuwe koers die Nono in deze late werken vaart zomaar gelijk te stellen aan de politiek-filosofische ideeën van Cacciari, heeft het anderzijds geen zin een zekere invloed van deze laatste op het denken en daarmee ook op het artistieke scheppen van de componist te ontkennen.

Toch lijkt er in het thuisland van beiden een zekere terughoudendheid te bestaan om hun samenwerking een al te groot belang toe te dichten.¹³ Ongetwijfeld heeft dit te maken

¹⁰ Gianmario Borio, "Luigi Nono," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. Stanley Sadie en John Tyrrell (Londen: Macmillan, 2001), 26.

¹¹ Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2 vols., vol. 2, Südwestfunk-Schriftenreihe. Rundfunkgeschichte, (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1995).

¹² Vidolin was onder meer eregast op de conferentie *Utopian Listening. The Late Electroacoustic Music of Luigi Nono. Technologies – Aesthetics – Histories – Futures*, 23-26 maart 2016, Tufts University in samenwerking met Harvard University, Boston. Hij nam er deel aan de rondetafelgesprekken rond "Technologies and Aesthetics" (23/03/2016) en "Performance Practice, the Score, and the Idea of the Work" (26/03/2016).

¹³ Zie in dit verband Michele Del Prete, "Hierarchie der Insel. Über das Schreiben Luigi Nonos und Massimo Cacciari," in *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*, uitg. Anna E.

met de tamelijk ambigue positie van de filosoof, zowel vroeger als nu. Reeds ten tijde van hun samenwerking is het een vriendschap waarnaar door vele van Nono's vertrouwelingen sceptisch wordt gekeken. In een brief uit Massimo Mila zijn bezorgdheid over de opmars van het negatieve denken in de Italiaanse maatschappij, zoals dat uitgedragen wordt door "die Nietzscheanen, onder wie jouw Kakkiari (sic)".¹⁴ Vanuit eigen linkse hoek wordt Cacciari er eind jaren 1970 dan ook van beschuldigd de revolutionaire praxis te hebben ingeruild voor het veilige domein van de mystiek.¹⁵ Daar dit ook beschuldigingen zijn die na de première van *Fragmente-Stille* aan het adres van Nono worden geuit, doet men er aanvankelijk alles aan om vooral de verschillen tussen beide te benadrukken. We moeten er ons evenwel van bewust zijn dat een meer spirituele mystiek in het oeuvre van Cacciari pas met *Dall'Inizio*, een boek uit 1990, effectief intreedt. Ten tijde van zijn samenwerking met Nono is ook Cacciari nog actief op zoek naar nieuwe, relevante wegen om politiek actief te blijven. Het is precies tot deze alternatieve zoektocht dat Nono zich aangetrokken voelt.

Anderzijds heeft het ook geen zin zich blind te staren op de grote affiniteit die zich aan de oppervlakte van beider denken manifesteert, een tendens die vooral buiten Italië heerst. Zo stelt Jonathan Impett dat Cacciari's werk te dicht aanleunt bij Nono's muziek om er een inzichtelijke toegangspoort toe te vormen. Analytisch begrijpen is gebaat bij onderscheid, terwijl "de veelzijdigheid van de intellectuele uitwisseling [tussen Nono en Cacciari] dermate is dat Cacciari's werk tot op bepaalde hoogte een product van dezelfde gemeenschappelijke activiteit is."¹⁶ Impett gaat met andere woorden voorbij aan belangrijke verschillen in het denken van de componist en de filosoof. Daarvoor kijkt hij verrassend genoeg in de eerste plaats naar Cacciari's geschriften uit de late jaren 1980 en begin jaren 1990, terwijl het gesprek tussen beide intellectuelen het meest intens was een decennium eerder. Uit Nono's eigen exemplaren van Cacciari's boeken blijkt hoezeer hij geboeid was door *Krisis* (1976) en *Dallo Steinhof* (1980), terwijl *Dall'Inizio* (1990) weliswaar aan hem is opgedragen maar nauwelijks door hem gelezen laat staan geannoteerd is. Ook

Wilkins, Patrick Ramponi, en Helge Wendt (Bielefeld: Transcript, 2003); Marinella Ramazzotti, "Il dubbio, la lotta, la speranza: Nono legge Cacciari secondo Gramsci," in *Presenza storica di Luigi Nono*, uitg. Angela Ida De Benedictis, Quaderni di Musica/Realtà (Lucca: LIM, 2011); Matteo Nanni, "Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno. (Politica dell'ascolto III)," in *Presenza storica di Luigi Nono*, uitg. Angela Ida De Benedictis, Quaderni di Musica/Realtà (Lucca: LIM, 2011).

¹⁴ Massimo Mila en Luigi Nono, "Mila a Nono, Torino, 5 gennaio 1981," in *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, La Cultura (Milaan: Il Saggiatore, 2010), 181. Eigen vertaling, origineel: "[...] i nietzschiani come il tuo Kakkiari (sic) [...]"

¹⁵ Alessandro Carrera, "On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism," in *The unpolitical. On the radical critique of political reason* (New York: Fordham university Press, 2009), 13.

¹⁶ Jonathan Impett, "Tragödie des Hörens. Nono, Cacciari, kritisches Denken und Kompositionspraxis," *Musik & Ästhetik* 12, no. 48 (2008): 34. Eigen vertaling, origineel: "Die Vielschichtigkeit des intellektuellen Austauschs ist derart, daß Cacciari's Werk zu einem gewissen Grade ein Produkt derselben gemeinsamen Aktivität ist."

hun correspondentie verraadt een oplopend meningsverschil dat tenminste deels gerelateerd kan worden aan de mystieke weg die Cacciari in de tweede helft van de jaren 1980 inslaat.

Willen we doordringen tot de eigenheid van Nono's denken, dan zullen we de precieze relatie tussen hem en Cacciari op genuanceerde wijze in kaart moeten brengen. In een eerste stadium zal dan moeten getracht worden het gedachtegoed van elk van beide in hun samenwerkingen af te bakenen en te isoleren, in de mate van het mogelijke. Voor Cacciari houdt dat voornamelijk in dat we de teksten die hij voor Nono's composities samenstelde tegen de achtergrond van zijn theoretische geschriften en politieke pamfletten bekijken. Voor Nono betekent dit dat we eerst en vooral de muziek aandacht schenken, en niet zozeer de daarin verklankte teksten noch de verbale uitingen die hij daarover zelf heeft gedaan. Tenslotte is dit wat de componist van zijn critici verlangt.

Een analyse van Nono's muziek, en dan specifiek van het late werk dat in nauwe samenwerking met Cacciari ontstaat, is niet zozeer relevant als een middel om de interne structuur en samenhang te duiden, als wel om het denken van de componist beter te begrijpen en in het verlengde daarvan de ambities, of concreter, de beoogde luisterervaring. Voor Nono is componeren niet zozeer een technische aangelegenheid, maar veel meer een vorm van denken.¹⁷ Meer zelfs, muziek vormt het voornaamste vehikel van zijn eigen denken. "Nono's denken is (en was steeds) primair een muzikaal denken, een denken in en met tonen", stelde Stenzl reeds in 1985.¹⁸ Dit impliceert dat "het ontdekken, de behoefte om dat wat gegeven is te overschrijden, inclusief de verstarde muzikale instellingen, ook zaken zijn die in de muziek zelf moeten plaatsvinden."¹⁹ In een ideaal scenario wordt deze behoefte middels de muziek doorgegeven aan de luisteraar, zodat zijn luisteren in een actief en open denken transformeert. Precies daarom is het cruciaal in de muziek zelf door te dringen, want hierin schuilt het wezenlijke denken van de componist, of althans de uitkomst daarvan. De methode die daartoe gehanteerd zal worden, wordt in het volgende deel van deze inleiding toegelicht.

¹⁷ Luigi Nono, "'Wie Hölderlin komponierte.'" Das LaSalle Quartet im Gespräch mit Luigi Nono anlässlich der Uraufführung von "Fragmente - Stille, An Diotima". Mitschnitt des Westdeutschen Rundfunks Köln vom 2. Juni 1980, in *Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen Al gran sole carico d'amore und Prometeo*, uitg. Kay-Uwe Kirchert (Saarbrücken: PFAU, 1980), 204.

¹⁸ Stenzl, "Zwischen Elefant und Prometheus. Anmerkungen zu Luigi Nonos Schaffen der letzten zehn Jahre," 104. Eigen vertaling, origineel: "Aber Nonos Denken ist (und war stets) primär ein musikalisches Denken, ein Denken in und mit Tönen."

¹⁹ Stenzl, "Zwischen Elefant und Prometheus. Anmerkungen zu Luigi Nonos Schaffen der letzten zehn Jahre," 104. Eigen vertaling, origineel: "Das Entdecken, das Bedürfnis nach Überschreitungen der heutigen Gegebenheiten, inklusive der petrifizierten musikalischen Institutionen, müssen auch und gerade in der Musik selbst stattfinden."

Het opzet van dit onderzoek laat zich voorlopig dan ook als volgt omschrijven. Door inzicht te verwerven in het late (muzikale) denken van Nono, dat wil zeggen, zijn componeren na de *Wende*, hopen we dit denken ten eerste te kunnen onderscheiden van het gedachtegoed van Cacciari en het op die manier haar eigenheid terug te geven. Ten tweede hopen we vast te stellen op welke manier het nog steeds een politiek geladen denken betreft, met een utopische queeste aan de basis. De ultieme vraag die aan dit onderzoek ten grondslag ligt is met andere woorden op welke manier Nono middels zijn muziek wil en kan aanzetten tot verandering, van het individu dan wel op een meer indirecte wijze van de maatschappij.

Muziek als denken | Methodologie

Het begrijpen van Nono's componeren als een vorm van denken is een inmiddels gangbare praktijk in het wetenschappelijk onderzoek rond de componist. Het is Nono zelf die in 1980, vlak voor de creatie van *Fragmente-Stille, an Diotima* in een gesprek met het uitvoerende LaSalle Quartett, betoogt dat muziek componeren voor hem "niet zomaar een technische kwestie is, een zaak van handwerk, maar van denken".²⁰ Enkele jaren later bevestigt Stenzl deze uitspraak vanuit de analytische praktijk en maant muzikwetenschappers daarmee aan in Nono's muziek zelf door te dringen.²¹ Het is een oproep waaraan inmiddels meerdere musicologen gehoor hebben gegeven, onder hen Stefan Drees, Paolo de Assis en Carola Nielinger-Vakil. Ook in zijn recent verschenen monografie bevestigt Impett dat de beschouwing van Nono's denken als een intrinsiek muzikale, compositorische praxis de impliciete (in de titel expliciet gemaakte) these van zijn boek is.²²

Het concept muzikaal denken verbindt Nono zelf aan twee belangrijke figuren in zijn leven: bij Arnold Schönberg botste hij op de idee, bij Bruna Maderna leerde hij de praktijk.

Nono's affiniteit met de muziek en het denken van Schönberg is bekend. In *Stil und Gedanke* tekent de Oostenrijkse componist een beschrijving van muziek op die opvallend parallel loopt met bovenstaand citaat van Nono:

Musik ist nicht eine andere Art von Unterhaltung, sondern die Darstellung musikalischer Gedanken eines Musik-Dichters, eines Musik-Denkens; diese musikalischen Gedanken müssen den Gesetzen der Logik entsprechen; sie sind ein Teil dessen, was der Mensch geistig wahrnehmen, durchdenken und ausdrücken kann.²³

²⁰ Nono, "'Wie Hölderlin komponierte.'" Das LaSalle Quartet im Gespräch mit Luigi Nono anlässlich der Uraufführung von "Fragmente - Stille, An Diotima". Mitschnitt des Westdeutschen Rundfunks Köln vom 2. Juni 1980," 204. Eigen vertaling, origineel: "Für mich, [...], Musik komponieren ist nicht nur bloß technische Sache, ist nur vom Handwerk, ist vom Denken."

²¹ Stenzl, "Zwischen Elefant und Prometheus. Anmerkungen zu Luigi Nonos Schaffen der letzten zehn Jahre," 102-03.

²² Jonathan Impett, *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought* (Abingdon-New York: Routledge, 2019), xxi.

²³ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, uitg. Ivan Vojtech (Frankfurt am Main: Fischer, 1976), 76.. Geciteerd naar Otto Kolleritsch, "Schönbergs musikalisches Denken im Kontext der analytischen Denkformen seiner Zeit," in *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im denken in und über Musik heute*, uitg. Otto Kolleritsch, Studien zur Wertungsforschung (Wenen: Universal Edition, 1989), 130.

Anders gezegd, muziek is voor Schönberg niet de uitdrukking van wat de componist denkt, maar maakt deel uit van dat denken zelf, voor zover zij er niet volledig mee samenvalt. Deze opvatting sluit aan bij de taalkritiek van Karl Kraus, Schönbergs grote mentor die stelt – zoals ook Nono herhaaldelijk laat optekenen – dat gedachten zich met de taal ontwikkelen.²⁴ Met andere woorden, het denken geschiedt in de taal; in het geval van Schönberg (en Nono) in de muziek.

Belangrijk om in te zien is dat dit muzikale denken, zoals elk denken, een gesitueerde activiteit betreft. Schönberg onderscheidt daarbij drie belangrijke referentiekaders.²⁵ Ten eerste verhoudt het muzikale denken zich altijd tot een bepaalde theorie, ook wanneer ze hier uitdrukkelijk afstand van neemt. Ten tweede legt het muzikale denken een duidelijke maar eigen logica in de zin van een volgehouden consequentheid aan de dag. En ten derde is het muzikale denken zich steeds bewust van zijn eigen gesitueerdheid in een bepaalde tijd en context, waartegen het zich weliswaar kritisch kan verhouden maar waaruit het desalniettemin noodgedwongen vertrekt.

De paradigma's die Schönberg voor het eigen muzikale denken uitzet verraden zijn bekommernis zichzelf een cruciale want zeer bewust ingenomen plaats toe te meten in de muziekgeschiedenis. Ook bij Nono beweegt het muzikale denken zich in belangrijke mate binnen een muziekhistorisch kader. Alleen geldt voor Nono dit kader zelf als een uitdrukking van een veel bredere historisch-maatschappelijke context. Hier speelt een duidelijke invloed van Maderna, die hem de muziekgeschiedenis deed bekijken als een opeenvolging van diverse want in andere tijden gewortelde manieren om met een compositorische probleemstelling om te gaan. Maderna leerde geen methodes of esthetiek, hij leerde mij muziek te *denken*, zou Nono later zeggen.²⁶

Dat Nono zijn leertijd bij Maderna expliciet verbindt aan de rijping van zijn muzikale denken leert ons veel over wat de componist zelf hieronder verstaat. Want wat hij van Maderna leert is in essentie muziek te begrijpen als de levendige getuigenis van een bepaald heden. Uitdrukking geven aan zichzelf en zijn tijd is volgens Nono dan ook de

²⁴ Zie onder meer Karl Kraus, *Schriften. Die Sprache*, 12 vols., vol. 7, uitg. Christian Wagenknecht, Suhrkamp Taschenbuch, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987). Nono verwijst in de jaren 1980 meermaals naar de taalkritiek van Kraus, zie onder meer Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 505.

²⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, "Musikalisches Denken," in *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft (Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977), 131.

²⁶ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 477. Origineel: "[Maderna] Non insegnava ricette, non distribuiva cataloghi di metodi, evitava soprattutto di insegnare se stesso o di insegnare un'estetica; la sua preoccupazione fondamentale era insegnare a pensare la musica [...]."

enige noodzaak die een kunstenaar voelt.²⁷ De voordracht die hij op 1 september 1959 in Darmstadt houdt kan in die zin bijna als een manifest worden gelezen:

Und immer wird die Musik als geschichtliche Gegenwart das Zeugnis des Menschen bleiben, der sich bewußt dem historischen Prozeß stellt, und der in jedem Moment dieses Prozesses in voller Klarheit seiner Intuition und logischen Erkenntnis entscheidet und handelt, um der Forderung des Menschen nach neuen Grundstrukturen neue Möglichkeiten zu erschließen.²⁸

Kortom, Nono's manier om in het leven te staan duldt geen onderscheid tussen een zijn als mens en een zijn als componist. Zaken die hem op menselijk of ideologisch vlak tekenen drukken net zozeer hun stempel op zijn muziek. Wanneer hij eind jaren 1970 door allerlei omstandigheden in een soort existentiële crisis belandt, zijn de vragen die hij zich stelt dan ook zowel van hyperpersoonlijke als van zuiver technische aard: zijn denken is nu eenmaal intrinsiek een muzikaal denken.

Vanuit voorgaande beschouwing lijken mij twee aspecten belangrijk in een onderzoek dat zich toelegt op Nono's late muzikale denken.

Ten eerste, aangezien dit denken algemeen noodzakelijk én in de ogen van de componist zelf een gesitueerd denken is, is het belangrijk de context waarbinnen het late oeuvre zich situeert gedetailleerd in kaart te brengen. Hiervoor zal in eerste instantie beroep worden gedaan op reeds bestaand historisch onderzoek. Het is namelijk hoogst ironisch vast te stellen dat net op het moment dat in de composities van Nono de actuele geschiedenis op de achtergrond treedt, deze plots ook niet meer belangrijk wordt geacht voor de interpretatie van de muziek zelf. Daarnaast zijn ongetwijfeld ervaringen en gebeurtenissen uit de privésfeer van belang, dewelke echter precies om die reden voor ons altijd ontoegankelijk zullen blijven. Enkel de inzage van Nono's persoonlijke correspondentie (voor zover gepubliceerd dan wel consulteerbaar in het Archivio Luigi Nono) kan hier voor een gedeeltelijke opheldering zorgen.

Ten tweede is het de cruciale taak van de muzikwetenschapper het muzikale denken zelf in kaart te brengen. En hoewel dit denken zich op betekenisvolle wijze tot de voordien genoemde context verhoudt, is het belangrijk dit denken eerst en vooral als een autonoom domein te beschouwen opdat het niet meteen vanuit deze context

²⁷ "chi ha *necessità* di creare nell'arte, lo fa senza alcuna considerazione per qualsiasi tipo di "geschäftstüchtiger Manager", perché unica sua *necessità-urgenza* è esprimere sé e la propria epoca e fissarne la testimonianza nel tempo. chi ha questa *necessità* è anche *unico* a scegliere e a determinare il quando il come il perché di ogni suo lavoro." Nono, "Le opere d'arte sono per gli uomini d'affari" (1960), " 84.

²⁸ Luigi Nono, "Geschichte und Gegenwart in der Musik heute (1959)," in *Texte - Studien zu seiner Musik*, uitg. Jürg Stenzl (Zürich: Atlantis, 1975), 40.

geïnterpreteerd zou worden. De vraag die zich hier evenwel meteen stelt is of en hoe een muzikaal denken zich *überhaupt* in kaart laat brengen.

Als Nono's denken primair in de muziek plaatsvindt lijkt het onmogelijk, zelfs zinloos dit denken met woorden te willen beschrijven. Dit zou noodzakelijk een reductie betekenen. Het herinnert ons aan Wittgensteins waarschuwing te zwijgen waarover men niet kan spreken.²⁹ En inderdaad, datgene wat muziek uitdrukt blijft voor ons onuitspreekbaar. Alleen, dat wat muziek uitdrukt staat hier niet ter discussie. Hetgeen ter discussie staat is de manier waarop ze tot die uitdrukking komt, want hierin weerspiegelt zich het denken, meer zelfs, vindt het denken plaats.

Het muzikale denken vormt een bijzondere vorm van denken, het is, zoals Hans Heinrich Eggebrecht stelt, eerder een *bedenken*: een door nadenken ontwerpen.³⁰ Het gaat hier met andere woorden om een creatief werkproces dat weliswaar in belangrijke mate mentaal gebeurt, dat wil zeggen, in de geest van een componist plaatsvindt, maar ook altijd gebonden is aan een veruitwendiging in de vorm van een muzikale compositie. In deze compositie is het denken dat aan haar voorafging bewaard als een gestold denken. Het is bijgevolg bijzonder moeilijk, om niet te zeggen onmogelijk, de hand te leggen op het muzikale denken zelf, dat in se een proces is dat zich enkel in zijn uitkomst(en) en dus noodzakelijk slechts gedeeltelijk gedocumenteerd weet.

Afhankelijk van de mate waarin een componist de behoefte voelt om tijdens het creatieproces zijn gedachten te ordenen dan wel te ontwikkelen door ze op papier te zetten, is een partiële reconstructie van dat creatieproces wel mogelijk. Het door het denken afgelegde pad kan middels schetsen min of meer getraceerd worden. Hoe gedetailleerder we een creatieproces op deze manier in kaart kunnen brengen, hoe meer inzicht het ons geeft in volgende aspecten: de aannames van waaruit het denken (bewust dan wel onbewust) vertrekt, de keuzes en eventueel zelfs de overwegingen die het daarbij maakt, de daarvoor gehanteerde strategieën en in acht genomen prioriteiten dan wel hiërarchieën, en tot slot de mate van consequentheid die het bij dit alles aan de dag legt. Daar waar de immanente logica tekortschiet is het op indirecte wijze tevens mogelijk gevoelsmatig genomen beslissingen in kaart te brengen en zo ook het instinctmatige karakter van een denken weliswaar niet te benoemen (hetgeen onmogelijk is) maar alleszins te valideren. Tenslotte is het deze subjectieve zijde die het muzikale denken tot een levendig denken maakt.

Bij een dergelijke reconstructie van een denkproces moeten we er ons wel van bewust blijven dat het studieobject ten eerste nooit volledig kenbaar is, en ten tweede dat elke

²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, ed. D. F. Pears en B. F. McGuinness, International library of philosophy and scientific method, (Londen: Routledge & Kegan Paul, 1961), 175.

³⁰ Eggebrecht, "Musikalisches Denken," 135.

reconstructie ervan noodzakelijk een interpretatie vormt. Deze tekortkomingen in acht genomen kan een reconstructie wel degelijk waardevolle inzichten bieden.

Het geluk wil dat Nono veel sporen heeft achtergelaten van zijn denken. De hoeveelheid schetsen die hij na zijn dood nalaat is enorm: volgeschreven notitieboeken, grote A3-vellen voorzien van ideeën en aantekeningen in alle kleuren, notenpapier met materiaalverzamelingen, verknipte en herplakte fotokopieën van eigen probeersels, verschillende versies van eenzelfde (deel van een) compositie, ...³¹

Een eerste opvallende vaststelling bij het bestuderen van deze schetsen is dat het aandeel verbale aantekeningen daarin haast even groot is als dat van middels muzieknotatie neergepende ideeën. Deze vaststelling illustreert nogmaals hoe Nono's denken in muziek net zozeer politiek-maatschappelijke overwegingen omvat als stilistische of technische overwegingen, en er voor hem dus duidelijk geen onderscheid tussen beide (denk)werelden bestaat.

Een ander opvallend element is zoals reeds gezegd de enorme hoeveelheid. Deze veelheid doet, zoals Mahnkopf stelt, vermoeden dat Nono alleen kan denken wanneer hij de zaken visueel voor zich ziet.³² Zelfs de meest voordehand liggende zaken (zoals toonladders, bepaalde getalvolgordes, of centrale intervallen) schrijft hij keer op keer opnieuw uit. Doorgaans nemen componisten vooral hun toevlucht tot pen en papier wanneer de zaken complex worden, maar Nono voelt klaarblijkelijk de behoefte de continue stroom van gedachten die door zijn hoofd maalt sowieso neer te schrijven.

Op deze manier ontstaat de misleidende indruk dat Nono's denken nagenoeg volledig gedocumenteerd is. Want uiteraard ontbreken belangrijke denksprongen en worden veel ideeën slechts in mnemonische of in het beste geval synthetische vorm neergepend. Vaak

³¹ Aangezien de primaire functie van schetsen erin bestaat de componist te helpen bij het vormgeven, structureren en uitwerken van zijn gedachten is het eigen aan deze documenten dat ze geen indicatie bevatten over hun inhoud of functie, noch over hun plaats in het geheel of over hun datum van opmaak. Dit maakt het voor de muzikwetenschapper doorgaans een hele opdracht zich allereerst nog maar een weg te banen door het voorhanden zijnde schetsmateriaal. In dit opzicht is het allerminst onbelangrijk op de enorme verdienste van het Archivio Luigi Nono en dan specifiek op die van zijn eerste archivaris Erika Schaller te wijzen. Zij was het die, samen met o.a. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, in de beginjaren van het archief zich als eerste een weg baande door de enorme hoeveelheid schetsmateriaal die door de componist was nagelaten. De zeer doordachte catalogisering van al deze documenten was een huzarenstuk zonder hetwelke het werk van vele andere onderzoekers, waaronder ik ook mezelf reken, niet mogelijk was geweest. Hoewel ieder die onderzoek verricht in het Archivio Luigi Nono zich uiteraard bewust moet zijn van het interpretatieve kader waarbinnen deze catalogisering tot stand is gekomen, lijdt het geen twijfel dat elk onderzoek schatplichtig is aan het vooronderzoek dat door Schaller en anderen werd volbracht. Over de bij deze catalogisering gehanteerde criteria en obstakels, zie Erika Schaller, "The classification of musical sketches exemplified in the catalogue of the Archivio Luigi Nono," in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, uitg. Patricia Hall en Friedemann Sallis (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

³² Mahnkopf, "Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik," 52.

is precies datgene wat niet in de schetsen is terug te vinden, datgene wat m.a.w. door Nono als vanzelfsprekend wordt beschouwd of waarvan hij zichzelf niet bewust is, een essentiële sleutel tot het doorgronden van zijn muziek. Het is bijgevolg absoluut noodzakelijk rekening te houden met de inherente onvolledigheid van het voorhanden zijnde schetsmateriaal. Meer zelfs, het is de taak van de onderzoeker, zo stelt Pascal Decroupet, om deze gaten op te sporen en in te vullen:

“[...] through careful observation one can extrapolate, generalize and even invent fundamentally important criteria, which may have left no trace in the composer’s working documents. The analyst must therefore fill in the blanks and engender coherence [...]”³³

Het doel van een dergelijke schetsstudie is voor Decroupet evenwel niet gelegen in een archeologische reconstructie van het denken van de componist, waarvan hij de mogelijkheid afdoet als een illusie. Zij is louter bedoeld om het werk in zijn geheel beter te begrijpen. Dat schetsonderzoek binnen de musicologie een opvallende opgang kent in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw heeft dan ook niet alleen te maken met de toenemende toegankelijkheid van schetsmateriaal dankzij de ontsluiting ervan door gespecialiseerde archieven. Het ontbreken van een universele syntaxis in het naoorlogse repertoire noopt onderzoekers criteria voor een analyse ervan in de schetsen te gaan zoeken.³⁴ Dit is ook wat Decroupet doet voor zijn analyses van het werk van Nono’s collega-componisten Boulez en Stockhausen. Alleen zou ik willen argumenteren dat voor de muziek van Nono een reconstructie van zijn compositorische denken wel degelijk tot waardevolle inzichten kan leiden en mogelijk zelfs de beste manier is om zijn composities te begrijpen.

Nagenoeg al Nono’s late composities vertrekken vanuit een nauwe samenwerking met uitvoerende muzikanten en klanktechnici. De primaire interesse van de componist ligt in het experiment van waaruit nadien een compositie zal ontstaan. Nono is geïnteresseerd in de mogelijkheid de vanuit het experiment bekomen klank-gebeurtenis te reproduceren in een werk, maar enkel voor zolang hij persoonlijk betrokken is bij het (voort)bestaan van dat werk, aldus Veniero Rizzardi.³⁵ Hoewel zijn composities conceptueel gesloten eenheden vormen, zijn het voor de componist zelf slechts haltes

³³ Pascal Decroupet, "Floating hierarchies: organisation and composition in works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen during the 1950s," in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, uitg. Patricia Hall en Friedemann Sallis (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 146.

³⁴ Gianmario Borio, "Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera," in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Archivio Luigi Nono Studi (Firenze: Leo S. Olschki, 1999), 6.

³⁵ Veniero Rizzardi, "Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono," *Contemporary Music Review* 18, no. 1 (1999): 54. "[Nono] is, in principle, interested in the possibility to reproduce the event that the experimentation is intended to produce - anyway, not beyond the time span in which he personally follows the life of the musical work"

binnen een denken dat nooit stilstaat. (Dit zal overigens ook blijken uit de manier waarop Nono continu eigen werk hergebruikt.) Nono's denken kent in elke compositie die hij voltooit slechts een eindpunt in die zin dat hij de fakkel daarmee doorgeeft aan de muzikanten en de luisteraars. Zijn ambitie is het ook hen allereerst aan het luisteren en daarmee aan het denken te zetten, om op die manier een bevrijding van de menselijke geest in gang te zetten.

Heel terecht stelt Rizzardi dat het voor Nono niet zo belangrijk is dat muzikanten zijn muziek precies kunnen uitvoeren, als wel “dat ze in staat zijn los te komen van een strikte notatie om het *proces* dat de eigenlijke intentie van de componist vervult uit te voeren”.³⁶ De finale compositie is met andere woorden niet zozeer ondergeschikt aan het denken dat haar voorafgaat, maar bestaat enkel bij gratie van een voortzetting van dit denken door de uitvoerder(s). Als, zoals Rizzardi stelt, “the survival of the piece is bound to the survival of the reasons that gave birth to it”, dan is het niet alleen zinvol het denken van Nono in kaart te brengen.³⁷ Het is onze plicht als wetenschappers dit te doen.

Het belangrijkste luik van dit onderzoek bestaat daarom uit een uitgebreid schetsonderzoek. Aan de hand van Nono's overgeleverde schetsen zal getracht worden het creatieproces dat aan bepaalde composities uit zijn late oeuvre ten grondslag ligt te reconstrueren en het vervolgens te bestuderen. Hoewel een beter inzicht in de genese van een werk automatisch ook tot een beter begrip van het eindresultaat zal leiden, is het niet de bedoeling het eindresultaat, i.e. de finale partituur, op zich te analyseren. Zij zal enkel worden bekeken als een gestold denken, dat met terugwerkende kracht toegang geeft tot het denkproces zelf.

Hoewel het denken zelf nooit in zijn essentie kan worden gevat, is het wel mogelijk door te dringen tot de grote principes waarop het gestoeld is. Wanneer deze in kaart zijn gebracht is het belangrijk terug te koppelen naar de context waarbinnen het denken plaatsvindt. Op die manier zal ten eerste de eigenheid van Nono's denken duidelijker aan de oppervlakte treden, en ten tweede ook de drijfveren en ambities van zijn denken, waarvan de kennis een onmiskenbare voorwaarde vormt voor de toekomstige uitvoering van zijn muziek.

³⁶ Rizzardi, "Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono," 47. Eigen vertaling, origineel: “[...] their [the performer's] ability to become independent of a strict notation in order to perform the *process* that carried out the compositional intention.”

³⁷ Rizzardi, "Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono," 55.

Prometeo | Case study

De compositie die in dit onderzoek centraal wordt gesteld om het muzikale denken van Nono in kaart te brengen is *Prometeo*. Deze “tragedie van het luisteren” geeft alleen al met haar ondertitel aan de ultieme belichaming te zijn van Nono’s *Wende*. Bovendien is zij de vrucht van een nauwe samenwerking met Cacciari. De eerste gesprekken tussen beiden omtrent *Prometeo* dateren van 1975, het jaar waarin *Al gran sole carico d’amore* in première gaat: de “grote olifant” die de componist naar eigen zeggen tot een inkeer dwingt.³⁸ Uiteindelijk zal de genese van *Prometeo* bijna tien jaar omspannen. In september 1984 vindt de première ervan plaats in Nono’s (en Cacciari’s) thuisstad Venetië. Precies een jaar later presenteert hij het werk in grondig herwerkte vorm opnieuw in Milaan.

Muziekwetenschappelijke studies van *Prometeo* waren lange tijd vooral op de inhoud gefocust. Gerenommeerd in dit verband is de studie van Lydia Jeschke, die als eerste de historische gelaagdheid (zowel tekstueel als muzikaal) van *Prometeo* gedetailleerd in kaart bracht en daarmee baanbrekend onderzoek verrichtte.³⁹ Toch liet Jeschke na de partituur als een voor zichzelf sprekende entiteit te beschouwen. Tevens het vermelden waard is het onderzoek van Irene Comisso en dat van Caroline Lüderssen.⁴⁰ Beiden maakten een gedetailleerde, zij het nog steeds onvolledige, reconstructie van de bronnen die aan de basis van Cacciari’s libretto liggen.

De inhoudelijke focus (op zich een verdedigbare keuze) niet te na gesproken, ontbreken mijns inziens in voorgaand genoemde studies twee zaken. Ten eerste mist een degelijke situering van Cacciari’s libretto binnen zijn eigen politiek-filosofische denken. Enkel vanuit een beter begrip van dit denken kan een correcte interpretatie van Cacciari’s lezing van de Prometheus-mythe worden gevormd. Een tweede aspect dat onderbelicht blijft is de intensieve herwerking van dit libretto die een periode van maar liefst vijf jaar omspant en in nauwe dialoog met Nono gebeurt. De evolutie die het libretto ondergaat kan een belangrijk en nieuw licht laten schijnen op de interpretatie ervan. De verschillende stadia van deze herwerking zijn bovendien uitgebreid gedocumenteerd: in

³⁸ Luigi Nono, geciteerd naar Klaus Zehelein, "Luigi Nonos *Prometeo*. Darstellungsprobleme," in *Die Musik Luigi Nonos*, uitg. Otto Kolleritsch, Studien zur Wertungsforschung (Wien. Graz: Universal Edition, 1991), 68.

³⁹ Lydia Jeschke, *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Beihefte Zum Archiv Fur Musikwissenschaft, (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997).

⁴⁰ Caroline Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960* (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012); Irene Comisso, "Luigi Nonos *Prometeo*. Tragedia dell’ascolto. Rekonstruktion der Verarbeitung des Mythos anhand der Textentwürfe zum Libretto der Hörtragödie," in *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, uitg. Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, en Oswald Panagl, Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge (Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2008).

het Archivio Luigi Nono zijn maar liefst negen verschillende versies van het libretto terug te vinden. Een vergelijkende studie daarvan werd tot op heden niet doorgevoerd. Aan deze lacune wil het voorliggende onderzoek tenminste deels tegemoetkomen.

Een analyse van de muziek van *Prometeo* heeft lang op zich laten wachten. Hella Melkert leverde als eerste een aanzet, maar beperkte zich tot een studie van de koorpartijen.⁴¹ Met het werk van Carola Nielinger-Vakil werd deze lacune in 2016 eindelijk opgevuld.⁴² Als eerste gidst Nielinger-Vakil de luisteraar door het drama van Prometheus zoals dat is vormgegeven in de muziek. De merites van deze zeer grondig gedocumenteerde studie liggen in die zin voor de hand. Alleen begeeft Nielinger-Vakil zich daarmee op het domein van de interpretatie en legt ze in die zin ook het opzet van Nono's tragedie van het luisteren aan banden. Dit druist in tegen de fundamentele openheid die Nono van zijn luisteraars verlangt. Bovendien brengt het haar soms tot conclusies die niet stroken met eigen bevindingen in de schetsen. Ten slotte dient bij haar analyse de belangrijke kanttekening te worden gemaakt dat enkel de Milanese versie van *Prometeo* in beschouwing wordt genomen.

In het voorliggende onderzoek staat niet de analyse van het eindresultaat centraal maar wel de afgelegde weg daar naartoe. Op die manier willen we vooral naar Nono's intenties kijken en de opvolging daarvan binnen zijn eigen denken kritisch tegen het licht houden. Hetgeen echter nog belangrijker is, is dat we het eindresultaat op die manier trachten te vrijwaren van een definitieve, alomvattende lezing maar wel voldoende voedingsstof aanreiken voor een eigen, *actieve* en open beluistering.

De weg naar *Prometeo* omvat niet in het minst de Venetiaanse versie van het werk maar ook verschillende werken die zoals de componist het zelf omschrijft “op weg daar naartoe” ontstonden: *Das atmende Klarsein* (1981), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Quando stanno morendo. Diario Polacco n. 2* (1982) en *Guai ai gelidi mostri* (1983). Het is een meanderend pad dat zichzelf al zoekend aftekent en bijgevolg nooit in zijn essentie zal kunnen worden gevat, tenzij in het zoeken zelf. Het traceren van dit pad, zonder het te willen terugbrengen tot een rationeel bevattelijk parcours, is wat dit onderzoek tot zijn ambitie stelt.

⁴¹ Hella Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”* (Saarbrücken: PFAU, 2001).

⁴² Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, ed. Arnold Whittall, *Music Since 1900*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

Verso Prometeo | Opbouw van het onderzoek

Het voorliggende proefschrift is opgebouwd in drie delen. Het eerste deel gaat dieper in op de ontstaanscontext van *Prometeo*, het tweede behandelt de vier composities die als voorbereiding tot dit werk kunnen worden beschouwd, en het derde ten slotte stelt de tragedie zelf centraal.

Het eerste deel vangt aan met een beknopte biografische schets van de componist. De ambitie van dit eerste hoofdstuk is de bijzondere vervlechting van leven en werk als het centrale kenmerk van Nono's ganse oeuvre te duiden. Daarnaast biedt dit eerste hoofdstuk een overzicht dat de lezer kan helpen om de *Wende* alsook het centrale studieobject van dit onderzoek, *Prometeo*, te situeren binnen dit oeuvre.

Gezien de essentiële vervlechting van leven en werk is de context waarin beide zich afspelen van cruciaal belang. Het tweede hoofdstuk gaat bijgevolg dieper in op de Italiaanse maatschappij en politiek na de Tweede Wereldoorlog. Bijzondere aandacht gaat daarbij naar de rol van de communistische partij van Italië, bij dewelke Nono reeds in 1952 aansluit om vervolgens al zijn composities ten dienste van haar revolutionaire strijd te stellen. Althans, al zijn composities tot het midden van de jaren 1970. De *Wende* die zich vanaf dat moment langzaam maar zeker doorzet kan onmogelijk los worden gezien van het veranderende sociaal-politieke klimaat. In die zin kan dit hoofdstuk worden begrepen als een noodzakelijke introductie tot de achtergrond waartegen de *Wende* zich afspeelt en waarvan zij ongetwijfeld een invloed ondergaat, voor zover zij niet als het resultaat ervan kan worden begrepen.

Een andere invloed gaat uit van de kennismaking met Massimo Cacciari, met wie Nono rond het midden van de jaren 1970 een levendige dialoog en intense samenwerking opstart. In het derde hoofdstuk wordt daarom het politieke pad van deze filosoof geschetst, parallel aan een bespreking van zijn filosofische geschriften en de aanbevelingen aan het adres van de politiek die daaruit voortkomen. Een dergelijk inzicht in zijn gedachtegoed zal nodig blijken bij het doorgronden van Cacciari's bijzondere lezing van de Prometheus-mythe, dewelke vervolgens uit de doeken wordt gedaan aan de hand van zijn eerste conceptnota voor *Prometeo*. Dat deze lezing zonder meer een belangrijke invloed uitoefent op Nono wordt ten slotte gedemonstreerd in het laatste luik van dit derde hoofdstuk.

Met het vierde hoofdstuk start dan uiteindelijk de reconstructie van de weg die leidt naar *Prometeo*. Deze begint achter de schermen, in de studio's van Milaan en Freiburg, met lange experimenteersessies waarvan het belang onmogelijk overschat kan worden. Want hier zet Nono de fundamenten uit van alle composities die hij de volgende vijf jaar zal schrijven. Zowel zijn samenwerking met Fabbriani als zijn verkenning van de mogelijkheden van de *live electronics* zal daarom uitgebreid worden besproken. De

veelheid aan klanken die Nono op deze manier ontdekt en verzamelt noopt hem tot het ontwerpen van een efficiënte organisatievorm, waarvoor hij inspiratie opdoet in zijn eigen vroege, met name seriële compositiepraxis. Daarom eindigt dit hoofdstuk, en meteen ook het eerste deel, verrassend genoeg met een (noodzakelijke) terugblik op Nono's vroege werk en de daarin aan de dag gelegde technieken en ambities.

Na de in deel 1 geboden introductie tot diverse facetten die de ontstaanscontext van *Prometeo* domineren, wordt in delen 2 en 3 het eigenlijke onderzoek aangeboord. De reconstructie van de weg die leidt naar *Prometeo* en het muzikale denken dat daarachter schuilgaat wordt in deze thesis chronologisch in beeld gebracht. Daardoor legt de lezer in feite precies de omgekeerde weg af als het onderzoek zelf, waarin het telkens noodzakelijk bleek verder terug te gaan in de tijd. Hoewel het pad dat zo ontstaat de indruk kan geven zeer rechtlijnig en doelgericht te zijn, moet de lezer altijd in het achterhoofd houden dat heel veel zijwegen eenvoudigweg niet in beeld worden gebracht.

Deel 1 Muziek als leven

I. Nono's positie in het muzieklandschap na 1945

Non è il logico che nella poesia canta
ma la vita,
anche se non è la vita che da struttura alla poesia,
ma la logica.¹

1. De Venetiaanse leerschool. 1945-50

Luigi Nono wordt geboren in Venetië op 29 januari 1924, het jaar waarin Benito Mussolini de macht naar zich toetrekt in Italië. Desondanks kent Nono een relatief zorgeloze jeugd in de meer gegoede kringen van de dogestad, waar een levendig verzet tegen het fascistische beleid van *Il Duce* voelbaar is.² De uitbraak van de Tweede Wereldoorlog en de rol die zijn vaderland daarin speelt maken voor het eerst een sterk sociaal-politiek bewustzijn in hem wakker.³ Hoewel Nono nooit actief deel uitmaakt van de *Resistenza* is het wel duidelijk dat zijn politieke overtuiging door dit verzet tegen het fascisme bepaald is. Eerder vanuit humanistische idealen dan uit een zuiver marxistische overtuiging treedt hij in 1952 toe tot de Partito Comunista Italiano (PCI), een partij die hij zijn hele leven trouw blijft.

Naast studies in rechten schoolt Nono zich op zelfstandige basis bij in muziek en meer bepaald in compositie. Zijn eerste leermeester is Gian Francesco Malipiero (1882-1973), die zijn blik op muziek danig verruimt en hem laat kennismaken met het oeuvre van

¹ Antonio Machado, *Prose*, ed. Oreste Macrì (Milaan: Lerici, 1968). Geciteerd (in een vrije vertaling) door Nono, "La terra e la compagna," 430.

² Angela Ida De Benedictis, "Luigi Nono," *Dizionario Biografico degli Italiani* 78 (2013): 23.

³ Nono, "Intervista di Jean Villain (1973)," 139-40.

Schönberg, Webern, Bartók en Dallapiccola.⁴ Ook het renaissance repertoire komt in de lessen van Malipiero uitgebreid aan bod, met op het voorplan de muziek van Monteverdi en Gabrieli. Zijn hele leven lang zal Nono de les die hij op deze manier van de Italiaanse grootmeester meekrijgt koesteren: “zich van het verleden willen ontdoen staat gelijk aan zichzelf castreren; het is pas door zich op het verleden te enten dat men leeft en een reden heeft te leven.”⁵

Ook Bruno Maderna (1920-1973), een andere leerling van Malipiero, is van deze levensles doordrongen. In 1946 brengt de leermeester zijn beide studenten met elkaar in contact, en hoewel de twee in leeftijd slechts vier jaar verschillen zal Nono Maderna altijd als zijn belangrijkste mentor beschouwen.⁶ Samen met een aantal andere jonge componisten die zich rond Maderna hebben geschaard brengt Nono uren, dagen, weken door in de Biblioteca Marciana.⁷ Aangestuurd door de les van Malipiero onderwerpen ze daar zowel bekende als onbekende meesterwerken uit het renaissance repertoire aan een diepgaande analytische studie. Steeds toetsen ze daarbij theorie aan praktijk en trachten ze de gehanteerde compositietechnieken in een breder maatschappelijk en historisch kader te plaatsen. Op die manier ontwikkelen ze een kijk op de muziekgeschiedenis als de evolutie van een muzikale taal die zich parallel aan de sociale en politieke werkelijkheid voltrekt en zich daar steeds op betekenisvolle wijze toe verhoudt. Elke compositie wordt door hen bijgevolg begrepen als de weerspiegeling van een zeer specifieke historisch-maatschappelijke situatie. Het is het leven zelf dat leven geeft aan de muziek en haar op die manier mee vormgeeft, aldus Nono.⁸

De jonge componist wordt bevestigd in het gevoel op de goede weg te zijn wanneer hij in 1948 Hermann Scherchen (1891-1966) ontmoet. De Duitse dirigent is niet alleen een vurig pleitbezorger van nieuwe muziek maar tevens een overtuigd communist. Het onderricht bij Scherchen, in wiens gezelschap Nono aan het einde van de jaren 1940 veel tijd doorbrengt, zorgt ervoor dat zijn artistieke aspiraties worden opgeladen met een sociaal-politieke beweegreden. Het is niet langer voldoende om een getuigenis af te

⁴ Nono, "Duo con Luigi Nono. Intervista di Martine Cadieu (1961)," 3. Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 483.

⁵ Malipiero in een brief aan Nono, ALN Malipiero/G 53-02-25d. Eigen vertaling, origineel: “Sopprimere il passato è come castrarsi, innestandosi col passato si vive, si ha una ragione d’essere.”

⁶ Nono, "Ricordo di due musicisti (1973)."

⁷ Omtrent deze groep jonge componisten zie Veniero Rizzardi, "La “nuova scuola veneziana”. 1948-1951," in *Le musiche degli anni cinquanta*, uitg. Gianmario Borio, Giovanni Morelli, en Veniero Rizzardi, Archivio Luigi Nono Studi (Firenze: Leo S. Olschki, 2004).

⁸ Nono in een ongedateerde brief aan Maderna, zie Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, ed. Gianmario Borio, Nuovi mondi sonori. Protagonisti della musica d’oggi, (Palermo: L’Epos, 2007), 17.

leggen van het heden in muziek, deze getuigenis moet ook werkelijk “bijdragen aan de transformatie en ontwikkeling van deze mesthoop van een samenleving.”⁹

Nog voor zijn carrière als componist werkelijk van start gaat heeft Nono met andere woorden reeds een duidelijke missie voor ogen – een missie waarin artistieke en sociaal-politieke idealen met elkaar versmelten en de verantwoordelijkheid van de componist centraal staat.

2. Darmstadt en het integrale serialisme. 1950-1960

In juli 1950 neemt Nono voor het eerst deel aan de Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. De naoorlogse context waarbinnen dit internationale treffen van componisten plaatsvindt wordt gedomineerd door een verlangen het recent besmeurde verleden van zich af te gooien. Tal van jonge componisten aanwezig profileren zich dan ook door de bestaande muziektraditie af te zweren.¹⁰ Het integrale serialisme, de compositietechniek die in de schoot van de Darmstadt Ferienkurse ontwikkeld wordt, is derhalve vaak voorgesteld als het vehikel voor een absoluut zuivere, van alle wortels ontdane muziek. Inmiddels bestaat er evenwel consensus dat het serialisme beter begrepen kan worden als een impliciete verderzetting van verschillende avantgardistische stromingen aan het begin van de 20^e eeuw.¹¹

Nono vat de seriële compositiemethode van meet af aan op als een verdere ontwikkeling van het reeksprincipe van Schönberg.¹² Hij voelt zich in feite aangesproken door dezelfde historische imperatief als de Weense meester. Voor hem is het daarom een logische stap de mogelijkheden van deze methode in het heden te bestuderen om deze vervolgens op geheel eigen wijze te gaan hanteren. Net zoals Stockhausen en Boulez gaat

⁹ Nono in een ongedateerde brief aan Maderna, zie Ramazzotti, *Luigi Nono*, 20. Eigen vertaling, origineel: “[...] per poter contribuire alla trasformazione e allo sviluppo di questa concimaia di società.”

¹⁰ Het bekendst in dit verband zijn de titels van een aantal artikels van de hand van Pierre Boulez, waaronder Pierre Boulez, "Schoenberg est mort," in *Relevés d'apprenti*, uitg. Paule Thévenin (Parijs: Seuil, 1966).

¹¹ De historische voedingsbodem van het integrale serialisme werd uitgebreid en kritisch onder de loep genomen door Gianmario Borio, "Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt," in *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, uitg. Gianmario Borio en Hermann Danuser (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997). Een recente en zeer interessante toevoeging aan dit onderzoek vormt het werk van Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, ed. Arnold Whittall, Music Since 1900, (New York: Cambridge University Press, 2013). Hierin komt ook de bijzondere verhouding van Nono tot zijn Darmstadt-collega's uitgebreid aan bod, zie p. 141-55.

¹² Luigi Nono, "Die Entwicklung der Reihentechnik (1956)," in *Texte - Studien zu seiner Musik*, uitg. Jürg Stenzl (Zürich: Atlantis 1975).

dus ook Nono aan de slag met seriële procedures, alleen schat hij het potentieel ervan heel anders in.

Terwijl zijn collega's de absolute zuiverheid van het serialisme bewieroken¹³ en daarom ook ver weg blijven van elke mogelijke inhoudelijke invulling is Nono juist van oordeel dat de structuralistische aard van deze compositiemethode het mogelijk maakt over de meest dramatische gebeurtenissen een getuigenis af te leggen in muziek.¹⁴ Meer zelfs, hij beschouwt het als zijn plicht dit te doen. Nono blijft met andere woorden overtuigd van het communicatieve potentieel van muziek. Deze overtuiging speelt allereerst een belangrijke rol in de manier waarop hij met de seriële wetten omspringt, en zal hem ten tweede op termijn hoe langer hoe meer doen vervreemden van zijn collega's in Darmstadt.

De meer dan twintig composities die Nono in de jaren 1950 schrijft gaan weliswaar stuk voor stuk terug op seriële basisprincipes maar de precieze invulling daarvan wijzigt doorheen het decennium. Aanvankelijk droomt hij van muziek met een uitgesproken politieke, haast agitatorisch werking. Daartoe hanteert hij het ritme als structurele drager en organiseert bijgevolg in de eerste plaats deze parameter volgens strikt seriële principes. Gaandeweg verandert zijn ambitie en wenst hij eerder in te zetten op muziek die aanzet tot reflectie. Hiervoor creëert hij een draagvlak bij de luisteraar door zowel diens empathische als kritische vermogen aan te spreken middels een intelligente mobilisering van de intervallen dewelke op zijn beurt gestuurd wordt vanuit seriële principes.

Hoewel Nono dus gedurende het eerste decennium van zijn carrière onveranderd beroep doet op de seriële basismethode praktiseert hij deze met steeds wisselende technieken, afhankelijk van de inhoud. Zijn specifieke hantering van deze compositiemethode is met andere woorden altijd geworteld in de sociaal-politieke realiteit waarin hij zich bevindt en waaraan hij uitdrukking tracht te geven. Dit zorgt voor een continue vernieuwing in zijn artistieke scheppen. Deze vernieuwing mag geenszins worden begrepen als de uitdrukking van een romantische zoektocht naar een persoonlijk

¹³ Veelzeggend in dit verband is een brief van Stockhausen aan Nono waarin hij een lofzang afsteekt over de muziek van Karel Goeyvaerts: "Bei ihm ist es mir zum ersten Mal begegnet, dass wirklich eine Idee, eine totale Vorstellung alle Materialdimensionen notwendig auswählt, bestimmt, einsetzt, aushört – das der Schreibende nur noch die Funktion des Ausführens, des Dienens hat und vollkommen unprometheisch, unfaustisch, unpersönlich wird – wenn Du willst: unmenschlich, so, wie seine Musik immer unmenschlicher, immer reiner wird, immer effektloser, toter, künstlicher, transzendenter. Wirkliche Schönheit findet sich da ein; wenn man bereit ist, sie anzunehmen, wird man ihr begegnen." ALN Stockhausen/K 52-3-20.

¹⁴ "perché la natura strutturale della nostra musica vieta il testo? [...] in realtà la natura organizzativa della nostra musica ci dà la possibilità di scrivere tutto e fare tutto, senza alcun limite, altrimenti sarebbe senza scopo." Nono in een ongedateerde brief aan Stockhausen (vertaald door M. Ramazzotti) als antwoord op diens brief van 4 september 1952, zie Ramazzotti, *Luigi Nono*, 23.

muzikaal idioom, maar verraaft daarentegen een streven actueel te willen blijven opdat zijn muziek de voorhoede van verandering kan vormen. Precies om die reden zullen de basisprincipes van het seriële denken tot aan het einde van Nono's leven doorwerken in zijn oeuvre. Als grootste verdienste van deze methode beschouwt de componist haar eigenschap vanzelf nieuwe ideeën te genereren. Aan de basis van het reekdenken ligt voor Nono het variatieprincipe, dat altijd nieuwe perspectieven op eenzelfde gegeven formuleert. Door op deze manier verandering tot basisprincipe van zijn muziek te maken, hoopt Nono verandering buiten het zuiver muzikale domein alleszins *denkbaar* maken. Zijn zoektocht naar nieuwe klankwerelden begint dan ook reeds in de jaren 1950, in werken die door hun extra-muzikale inhoud mogelijk een tegengestelde indruk in de hand werken.

Hoewel de inhoud van zijn muziek hem vanaf dag één een buitenbeentje maakt in Darmstadt komt het pas in 1959 tot een definitieve breuk met zijn collega's. In een lezing getiteld *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute* distantieert Nono zich openlijk van de twee grote tendensen die hij in dit milieu ontwaart.¹⁵ Enerzijds is er de tendens naar een extreem determinisme en anderzijds de tendens naar een radicale aleatoriek. Beide ervaart Nono als even problematisch aangezien in beide gevallen de componisten hun dubbele verantwoordelijkheid uit de weg gaan: voor hem dient elke vorm van artistieke expressie ten eerste direct voort te vloeien uit een historische analyse enerzijds en uit ethische of politieke beweegredenen anderzijds, en ten tweede gerealiseerd te worden met actuele technieken die het inherente (en dus intrinsiek historisch beladen) potentieel van het basismateriaal recht doen. Enkel dan, besluit Nono, kan en "zal kunst altijd als een historisch geladen heden de getuigenis blijven van de mens die heel bewust zijn plaats inneemt binnen het historisch proces, en op elk moment van dit proces op basis van zijn instinctmatige aanvoelen en zijn logisch verstand beslissingen neemt en daarnaar handelt, om zo het verlangen van de mens naar nieuwe grondstructuren en mogelijkheden tegemoet te komen."¹⁶

Nauwelijks een jaar later trekt Nono expliciet van leer tegen Stockhausen, die de onverstaanbaarheid van de nochtans zwaarbeladen tekst in *Il canto sospeso* (1956) heeft gehegeld.¹⁷ Waarom dan überhaupt een tekst gebruiken, vroeg zijn Duitse collega zich af. In het artikel *Text - Musik - Gesang* beroept Nono zich daarvoor op de morele imperatief

¹⁵ Nono, "Geschichte und Gegenwart in der Musik heute (1959)."

¹⁶ Luigi Nono, "Text - Musik - Gesang (1960)," in *Texte - Studien zu seiner Musik*, uitg. Jürg Stenzl (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975), 40. Eigen vertaling, origineel: "Und immer wird die Musik als geschichtliche Gegenwart das Zeugnis des Menschen bleiben, der sich bewußt dem historischen Prozeß stellt, und der in jedem Moment dieses Prozesses in voller Klarheit seiner Intuition und logischen Erkenntnis entscheidet und handelt, um der Forderung des Menschen nach neuen Grundstrukturen neue Möglichkeiten zu erschließen."

¹⁷ Karlheinz Stockhausen, "Sprache und Musik," *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, no. 1 (1958).

van Sartre die aan elke artistieke reflectie vooraf dient te gaan.¹⁸ In navolging van de Franse filosoof is Nono van oordeel dat ook muziek een geëngageerde kunst moet zijn. Dat wil zeggen dat ze zich niet terugtrekt in een abstract domein waarin tijdloze esthetische wetten heersen maar daarentegen betrokken is op de wereld. Een componist is niet alleen gevormd door de sociaal-politieke context waarin hij zich bevindt, maar bepaalt tegelijkertijd de toekomst daarvan zelf mee door in zijn weergave van het heden keuzes te maken en op die manier actief in te grijpen in de loop van de geschiedenis. Dat de tekst van *Il canto sospeso* niet verstaanbaar is acht Nono dan ook irrelevant omdat deze slechts de aanleiding tot de compositie vormt, terwijl de eigenlijke getuigenis en daarmee ook de aanzet tot verandering *in de muziek zelf* plaatsgrijpt.

3. Muziek vanop de barricades. 1960-1975

In de jaren 1960 en 1970 wordt deze lijn verdergezet. Hoewel Nono in zijn teksten en tekstkeuzes steeds duidelijker politiek stelling inneemt is het pas in de muziek dat zijn eigenlijke engagement tot stand komt. In zijn dubbele hoedanigheid als politiek militant én componist beschouwt Nono muziek als zijn persoonlijke medium om in te zetten in de strijd voor meer rechtvaardigheid. Muziek is voor hem dan ook een waarachtig sociaal en politiek wapen: “Ongetwijfeld kan een partituur net zomin een revolutie ontketenen als een schilderij, een gedicht of een boek; maar een compositie is wel in staat, net zoals een schilderij, een gedicht of een boek, informatie te verstrekken over de lamentabele staat van de maatschappij, zij kan een bewustwording op gang brengen als haar technische eigenschappen hetzelfde niveau als haar ideologische [overtuigingen] aanhouden.”¹⁹

Technisch moet een compositie met andere woorden een actuele taal spreken. Nono's zoektocht naar zulke up-to-date compositietechnieken brengt hem onder meer in de Studio di Fonologia in Milaan, waar hij de mogelijkheden van de tape verkent en deze vervolgens in verschillende composities integreert. Daarnaast springen ook de vele samenwerkingen met uitvoerders, zowel muzikanten als acteurs, in het oog. Tijdens

¹⁸ Nono, "Text - Musik - Gesang (1960)," 47. Nono verwijst hier naar Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Folio essais, (Parijs: Gallimard, 1985).

¹⁹ Luigi Nono, "Intervista di Hansjörg Pauli (1969)," in *Scritti e colloqui*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, Le sfere (Lucca: Casa Ricordi & LIM, 1969), 26. Eigen vertaling, origineel: “Sicuramente una partitura può dare vita a una rivoluzione tanto poco quanto un quadro, una poesia o un libro; ma una musica è in grado, esattamente come un quadro, una poesia o un libro, di fornire informazioni sullo stato di desolazione della società, può contribuire, può fondare una coscienza se le sue qualità tecniche si mantengono allo stesso livello di quello ideologiche.”

lange experimenteersessies met hen ontdekt de componist niet alleen tal van nieuwe klanken maar even goed manieren om het inherent theatrale potentieel van zijn muziek te vergroten met het oog op een sterkere activering van zijn publiek. Al deze experimenten leiden tot een muzikale taal die duidelijker dan ooit wordt voortgedreven door een sociaal-politieke stimulans en nu ook daadwerkelijk zelf een harde, rauwe toon aanslaat.

4. De *Wende*. 1975-1990

Midden jaren 1970 komt het tot een keerpunt. Na de première van *Al gran sole carico d'amore* (1975) vindt Nono plots niet langer de gepaste middelen om zich uit te drukken.²⁰ Hij komt terecht in een creatieve crisis en hult zich lange tijd in stilte. Wanneer hij een jaar later met een nieuw werk (met name *sofferte onde serene ...* (1977)) naar buiten komt verrast hij vriend en vijand: de megafoon van op de barricades heeft nu plaatsgemaakt voor een sterk genuanceerde, uiterst breekbare muziek waarin de grenzen van het hoorbare worden afgetast. Sterker nog, deze muziek lijkt op het eerste zicht gespeend van een duidelijke inhoud, laat staan dat er sprake is van de uiting van een sociaal-politieke bekommernis.

Volgend op de première van Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) voor het oor van de ganse muziekwereld op het Beethovenfest in Bonn ontspint zich dan ook een heftig debat rond de nieuwe weg die de componist in zijn recente werk lijkt uit te gaan. Exemplarisch in dit verband is het aan Nono gewijde nummer van het tijdschrift *Musik-Konzepte* (1981) waarin de verinnerlijking die zich in de muzikale taal van Nono manifesteert door velen geïnterpreteerd wordt als een afscheid van zijn sociaal-politieke engagement.²¹ Daarbij vergeet men ten eerste dat het ontbreken van een geëngageerde inhoud aan de oppervlakte geenszins hoeft te betekenen dat deze niet in de muziek zelf aanwezig is; Nono's engagement houdt zich bij uitstek in de muziek zelf op. Maar wat nog belangrijker is, is dat men voorbijgaat aan het feit dat Nono's muzikale taal zich noodzakelijkerwijze dient te transformeren wil zij relevant blijven. Opnieuw geldt namelijk dat parallel aan de gewijzigde sociale en politieke realiteit van eind jaren 1970,

²⁰ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

²¹ Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn, eds., *Luigi Nono*, Musik-Konzepte (München: Edition Text + Kritik, 1981). Vooral de bijdragen van Heinz-Klaus Metzger, Luigi Pestalozza en Herbert Stuppner werpen zich op de vraag naar een zogenaamde *Wende* of keerpunt in Nono's oeuvre, zie Metzger, "Wendepunkt Quartett?"; Pestalozza, "Ausgangspunkt Nono (nach dem "Quartett")."; Stuppner, "Luigi Nono, oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftliche betroffenen Ichs."

begin jaren 1980 – met op het voorplan het uiteenvallen van de socialistische utopie – ook de inhoud van Nono's engagement verandert en daarmee tevens de door hem gehanteerde compositiemethode. Wil Nono relevant blijven dan kan hij niet anders dan de inhoud en de methode van zijn engagement radicaal herdenken.

Parallel aan het ineenstuiken van zijn geloof in de linkse wereldrevolutie en het in vraag stellen van alle zekerheden waarop zijn ideologische overtuiging jarenlang gestoeld is geweest gaat Nono ook in zijn muziek opnieuw de zoekende toer op: het ontginnen van nieuwe klankwerelden komt net zoals in de jaren 1950 opnieuw op het voorplan. Ditmaal treedt Nono evenwel tegelijkertijd doortastender – hij rukt op tot aan de wortels van het klankgebeuren – en fundamenteel vrijer op. Hij voelt niet langer de druk van een historische imperatief die hem weliswaar doet meewerken aan een betere toekomst maar hem daarbij in één bepaalde richting stuurt.

Deze nieuwverworven vrijheid is haast tastbaar in de muziek uit Nono's laatste levensdecennium. De componist laat zich nu in eerste instantie leiden door een intensief luisteren. Een luisteren naar zowel muzikanten en klanktechnici als naar de ruimte. Een luisteren dat intrinsiek onzeker en meerduidig is maar bovenal geen richting kent, tenzij een openheid voor nog onbekende klanken. Het gevolg is dat zijn muziek op haast associatieve wijze vorm aanneemt als een aaneenschakeling van fragmenten in plaats van deductief uit één alomvattend concept te zijn afgeleid en verwezenlijkt volgens een vooraf bepaald totaalplan. Het is deze vrijheid, of beter, deze openheid, die de kern vormt van Nono's engagement in zijn laatste levensdecennium. Meer dan ooit schemert doorheen zijn zoektocht naar onontgonnen klankwerelden de hoop op een betere toekomst waarin ook de/het Andere een plaats heeft.

II. Een achtergrond voor Nono's *Wende*

Subito dopo *Al gran sole* è venuto il silenzio, un silenzio inesprimibile.⁶⁶

1. De jaren 1970-80, tijden van en voor verandering

De kwintessens van Nono's oeuvre zijnde zijn gesitueerdheid in een bepaalde tijd en context, maakt dat een goed begrip ervan onvermijdelijk via deze achtergrond leidt. Een bespreking van Nono's late muzikale denken kan in die zin niet voorbijgaan aan de context waarbinnen het plaatsvindt, zijnde het Italië van de jaren 1970 en 1980. Hoewel deze decennia wereldwijd op verschillende vlakken een bewogen periode vormen en als dusdanig tot onze algemene historische kennis behoren, is dat niet noodzakelijk het geval voor de Italiaanse politiek en samenleving in deze periode. Dit bewijst ook het feit dat dergelijk contextueel kader nog steeds nagenoeg volledig ontbreekt in het bestaande onderzoek omtrent Nono's late oeuvre.

Ver van een exhaustief historisch overzicht te willen bieden, worden in dit hoofdstuk verschillende onderzoeken samengebracht die inzicht geven tot de achtergrond waartegen zich Nono's *Wende* voltrekt. Indien we namelijk erkennen dat Nono's werk meer dan gemiddeld want intentioneel het product is van een bepaalde tijd en context, dan vormt de *Wende* die zich daarin aftekent hoe dan ook op *een* manier een uitdrukking van deze achtergrond. Hoewel het voorliggende hoofdstuk op het eerste zicht weg leidt van het eigenlijke opzet van dit onderzoek, vormt het mijns inziens de basis waarop een dergelijk onderzoek gevoerd kan worden.

⁶⁶ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

2. De wederopstanding van Italië na WOII

2.1. 1969-1980, “jaren van lood”

Eind de jaren 1950 waait een voorspoedige wind over Italië. In de loop van de twee volgende decennia zal het land uitgroeien tot één van de toonaangevende industriële grootmachten in het Westen. Het ‘economisch wonder’ dat Italië overkomt, en dat enerzijds te danken is aan de enorme bloei van de internationale handel en anderzijds aan de afschaffing van de protectionistische maatregelen die het land lang in hun greep hebben gehouden, brengt ook een aantal belangrijke maatschappelijke transformaties met zich mee. Zo wordt ook Italië, in de nasleep van veel andere Westerse landen, in de eerste plaats een consumentenmaatschappij, waarin de welvaart wordt gemeten aan de hand van individueel (of hier alleszins familiaal) bezit en privileges. De eens zo actieve verzetscultuur die de partizanen naar de overwinning had geleid wordt stilaan vergeten en de interesse in politiek begint te dalen in een tijd die toch alleen maar voorspoed lijkt te kennen. Ook de Katholieke kerk verliest haar pilaarfunctie in een steeds meer geseclariseerde samenleving.⁶⁷

Toch is deze periode van rust slechts van korte duur. Al snel wordt duidelijk dat economische groei niet automatisch sociale welvaart brengt. Er is weliswaar een overaanbod aan private consumptiegoederen, maar daartegenover staat dat de organisatie van publieke diensten zoals scholen, ziekenhuizen, transport en huisvesting meer dan te wensen overlaat. Ook in de op volle toeren draaiende fabrieken worden de arbeiders zich stilaan bewust van hun lamentabele werkomstandigheden. Begin 1962 komt het voor het eerst tot stakingsacties in Turijn. Nog diezelfde zomer volgen nationale stakingen en massaprotesten waarbij het meer dan eens tot een gewelddadig treffen met de ordediensten komt. De hoop dat het economische wonder ook voor sociale harmonie zou zorgen wordt zo meteen de kop ingedrukt.

Hoewel structurele hervormingen noodzakelijk zijn om de snelle economische groei ook op sociaal en maatschappelijk vlak in goede banen te leiden blijven politici de hete aardappel naar elkaar doorschuiven. Onder het motto “eerst stabiliteit, dan hervormingen” leidt Aldo Moro tussen 1963 en 1968 verschillende centrumlinkse regeringen zonder erin te slagen ook maar één antwoord te bieden op de veelzijdige

⁶⁷ Paul Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980* (Londen: Penguin Books, 1990), 210-53. Voorliggende historische schets is in eerste instantie gebaseerd op het werk van Ginsborg dat als absolute referentie geldt wat betreft de naoorlogse geschiedenis van Italië.

noden van een maatschappij die aan een razend tempo verandert.⁶⁸ Hoe langer het politieke front aarzelt over te gaan tot actie, hoe meer de onvrede groeit.

De studentenprotesten in de herfst van 1968 zullen in Italië dan ook geen alleenstaand fenomeen blijken maar luiden het begin in van een lange periode van collectieve actie. Hoewel er aanvankelijk een wantrouwen heerst tussen beide partijen, vinden studenten en fabrieksarbeiders elkaar uiteindelijk toch in hun gemeenschappelijke roep voor radicale verandering en de omverwerping van het neo-kapitalistische systeem. Samen vormen ze een nieuw links front dat zich afzet van zijn vroegere traditionele vertegenwoordiger, de Partito Comunista Italiano, die in hun ogen deel van het gecorrumpeerde systeem is geworden (zie verder). In het najaar van 1969, beter bekend als de *autunno caldo*, bemannen studenten, vakbondslui en fabrieksarbeiders wekenlang samen de piketten tijdens een massale reeks stakingsacties die het hele land lamlegt.

In de schoot van deze protesten zien een heel aantal nieuwe revolutionaire bewegingen het licht, de ene nog extremer in zijn ideologie dan de andere. Lotta continua, Potere Operaia, Il Manifesto, ... het zijn slechts enkele van de weliswaar meest klinkende namen onder hen. Allemaal streven ze hetzelfde doel na: de vorming van een antikapitalistisch, revolutionair bewustzijn bij de Italiaanse arbeidersklasse. Hun onderlinge verdeeldheid zorgt er evenwel voor dat ze deze gemeenschappelijke basis uit het oog verliezen en bijgevolg de mogelijkheid om tot collectieve actie over te gaan links laten liggen. Ook buiten de muren van de politiek om blijkt het met andere woorden moeilijk tot een breed gedragen visie op de noodzakelijke hervormingen te komen.

Wanneer in 1973 het Westen wordt opgeschrikt door een nijpend tekort aan olie betekent dit ook in Italië, net zoals in veel andere landen, het einde van de voorheen ongelimiteerde economische expansie. De groei stagneert en waar er voordien werk was voor iedereen komen massa's mensen nu zonder job te zitten. Het sociale protest, dat na de *autunno caldo* tot weinig politieke daadkracht had geleid, groeit opnieuw aan maar ditmaal zonder veel overtuiging.

Wie wel steeds luider van zich laten horen zijn de revolutionaire groeperingen. Onder hen zijn er een aantal de overtuiging toegedaan dat een laatste, finale actie de revolutie zal doen intreden. Naar het voorbeeld van Zuid-Amerikaanse guerrillabewegingen grijpen ze daarvoor terug naar gewelddadige middelen. Zo wordt Italië in de jaren 1970 het toneel van een ongeziene opeenvolging terreuracties van zowel rode als zwarte signatuur. *Anni di piombo*, jaren van lood, is de veelzeggende naam die dit decennium in

⁶⁸ Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 265-90.

de geschiedschrijving wordt toegekend.⁶⁹ Waar extreemlinkse militanten van de *Brigate rosse* en de NAP (*Nuclei Armati Proletari*) met geweld de revolutie willen afdwingen, proberen extreemrechtse groeperingen met precies dezelfde middelen een permanent onveiligheidsgevoel te creëren dat burgers doet terugverlangen naar een autoritair regime (beter bekend als de *strategia della tensione*).⁷⁰ Het is in dit uiterst gespannen klimaat dat op het politieke toneel een onverwacht initiatief gelanceerd wordt vanuit linkse hoek.

2.2. De bijzondere koers van de PCI

De sociale onrust die doorheen de jaren 1960 langzaam maar zeker toeneemt drijft veel mensen in de armen van de PCI, die traditioneel de stem van de massa vertolkt. De populariteit van de communistische partij stijgt en vertaalt zich in positieve verkiezingsuitslagen, waarvan er echter geen enkele verzilverd kan worden met een regeringsdeelname. Door wel in zee te gaan met de *Partito Socialista Italiano* (PSI) isoleert de *Democrazia Cristiana* – nog steeds met voorsprong de grootste partij van Italië – doelbewust de PCI. Dus strandt de communistische partij in de oppositie, waar ze zich opvallend gedeisd houdt en er op die manier niet in slaagt de noodzakelijke structurele hervormingen door te drukken. Hoe graag de partij het aanzwellende protest tijdens de *autunno caldo* ook wil leiden, zich radicaal opstellen durft ze niet uit angst stemmen te verliezen bij het meer gematigde kiespubliek waardoor de kans op een effectieve regeringsdeelname zou verkleinen. Deze angst verlamt de PCI in een periode die nochtans het potentieel voor verandering in zich draagt. Niet alleen bij haar aanhangers, maar ook binnen de eigen rangen gaan bijgevolg steeds meer kritische stemmen op. Gaandeweg lijkt ook de PCI deel van het politieke systeem geworden – een systeem dat verandering schuwt en vooral persoonlijke eerder dan maatschappelijke belangen dient.⁷¹

Naast de hevige protesten tijdens de *autunno caldo* krijgt de PCI eind de jaren 1960 af te rekenen met een ander, ditmaal intern conflict: net zoals in de rest van Europa verhit de Praagse lente de gemoederen binnen de Italiaanse partij en deelt haar op in twee kampen. Terwijl partijsecretaris Luigi Longo openlijk sympathiseert met het gematigde regime van Alexander Dubček gaan er binnen zijn partij ook veel stemmen op die de Russische inval in Tsjecho-Slowakije verdedigen. Het zijn de eerste tekenen van een groeiend

⁶⁹ Een indrukwekkende reconstructie van deze periode vormt het boek van Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Storia Universale Economica Feltrinelli, (Milaan: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009).

⁷⁰ Zie Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 333-35.

⁷¹ Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, 40-55.

meningsverschil binnen de PCI omtrent haar houding tot de Russische moederpartij.⁷² Reeds onder het leiderschap van Palmiro Togliatti in de jaren 1950 was de PCI een tamelijk autonome koers beginnen varen (beter bekend als ‘de Italiaanse weg naar het Socialisme’ die eerder de democratie dan de revolutie genegen was), zonder daarom haar banden met de Sovjet-Unie te verbreken.⁷³ Na haar brutale optreden in Tsjecho-Slowakije pleiten steeds meer partijgenoten voor een openlijke distantiëring van de Sovjet partij. Zover wil Longo echter niet gaan en het gevolg is dat veel trouwe partijgenoten opstappen. De wonde die de Praagse lente binnen de PCI slaat is diep.

Doorheen de jaren 1960 wordt het steeds duidelijker dat het communisme in Italië een heel brede stroming is waarbinnen fel uiteenlopende opvattingen en tegenstrijdige visies bestaan. De tijd dat de PCI als nationaal organisme van *de massa* optrad is met andere woorden lang voorbij. Dat men bovendien ook communist kan zijn buiten de rangen van de partij, bewijst het ontslag van vele kopstukken.⁷⁴ Velen van hen herkennen zich niet langer in de gematigde koers van de PCI en richten daarom nieuwe revolutionaire groeperingen op die een extreemlinks gedachtegoed propageren.

De nieuwe partijsecretaris Enrico Berlinguer, die in 1972 aantreedt, wacht dan ook bepaald geen makkelijke taak. Toch slaagt hij erin de partij opnieuw op koers te brengen en wel precies door de *via italiana* van Togliatti nog te verscherpen.⁷⁵ Berlinguer verklaart zich zelfs bereid vanuit de oppositie compromissen te sluiten met de aloude aartsvijand van de partij, de Democrazia Cristiana. Nog geen jaar na zijn aanstelling wordt openlijk gesproken over een *compromesso storico* dat in de maak is tussen de twee grootste Italiaanse partijen.⁷⁶

Ongetwijfeld moeten de gebeurtenissen in Chili, waar in 1973 de allereerste democratisch verkozen Marxistische regering onder leiding van Salvador Allende brutaal omvergeworpen wordt door een militaire staatsgreep, Berlinguer hebben doen inzien dat hij het risico tot een burgeroorlog liever van meet af aan vermijdt. Als traditionele vertegenwoordiger van een zeer specifiek segment van de maatschappij, zijnde de arbeidersklasse, acht hij het nu vooral belangrijk een verbond te sluiten met de stem van de steeds groter wordende middenklasse, die anders zijn toevlucht zal zoeken tot rechts. Een dag na de coup van Augusto Pinochet laat Berlinguer in *Rinascità* neerschrijven dat

⁷² Nello Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, Storia e Società, (Lecce: Gius. Laterza & Figli 1997), 55-100.

⁷³ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 25-29.

⁷⁴ Zoals bijvoorbeeld Rosanna Rossanda, Aldo Natoli en Luigi Pintor, die in 1969 het tijdschrift *Il Manifesto* oprichten, hiervoor van fractionisme beschuldigd worden en vervolgens de partij verlaten, zie Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 94-99.

⁷⁵ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 89.

⁷⁶ Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 354-58.

ook al mochten de linkse partijen erin slagen 51% van de stemmen en van de parlementaire vertegenwoordiging te behalen, dit nog steeds geen garantie zou bieden voor het slagen van een regering die de stem van die 51% vertolkt.⁷⁷ Daarom, vervolgt hij, spreken we niet over het *compromesso storico* als een “links alternatief” maar wel als een “democratisch alternatief”.

Het voortvarende leiderschap van Berlinguer lijkt de PCI aanvankelijk geen windeieren te leggen. Bij de nationale stembusgang in 1976 haalt de partij een nooit geziene uitslag van 34,4%.⁷⁸ Toch dwingt ze geen regeringsdeelname af maar stapt ze mee in Andreotti's regering van *solidarietà nazionale*, waar ze weliswaar in de oppositie zetelt maar in ruil voor inspraak ruggensteun biedt aan het programma van de alleen heersende DC. Dat de PCI tot veel bereid is om deze samenwerking te doen slagen blijkt uit het feit ze zelfs haar socio-economische visie grondig bijstelt en meegaat in een verregaand soberheidsbeleid (de bekende *austerità*). Hoewel Berlinguer benadrukt dat het gaat om een “creatieve soberheid” die eerst en vooral meer gelijkwaardigheid nastreeft (en waarbij dus de meest welvarende klassen ook het meest zullen inboeten), botst hij op veel protest in eigen rangen en neemt de onenigheid binnen de partij opnieuw toe.⁷⁹

Niettemin houdt Berlinguer voet bij stuk. Door een gematigde koers aan te houden en de dialoog met de DC open, hoopt hij voldoende draagvlak te creëren om bij de volgende regeringsvorming effectief mee aan zet te komen. Meer zelfs, de partijsecretaris is ervan overtuigd dat wanneer de communisten er mee voor zorgen dat de economie – die sinds 1973 in een diepe crisis verkeert – zich kan herstellen en er opnieuw rust en stabiliteit heerst in Italië dit automatisch een opening zal creëren voor de overschakeling van een kapitalistische naar een socialistische samenleving. Opvallend is echter dat de strategie achter het *compromesso* de PCI in een lastige spreidstand brengt: om op termijn verandering te kunnen doordrukken neemt ze uitgerekend die partij onder de arm die deze verandering al decennialang tegenhoudt.

Hoewel het *compromesso* zowel intern als extern steeds meer onder vuur komt te liggen, kent het alsnog een onverwachte afloop. Op 16 maart 1978 wordt Aldo Moro, partijsecretaris van de DC en samen met Berlinguer de stuwende kracht achter het *compromesso*, door de extreemlinkse groepering *Brigate Rosse* ontvoerd. Onmiddellijk laait een felle discussie op over het al dan niet onderhandelen met deze extremistische beweging, een discussie waarin geen enkele partij zich onbetuigd laat.⁸⁰ Zowel DC als PCI zijn het erover eens niet te zwichten voor de *Brigate rosse*. Twee maanden na zijn

⁷⁷ Enrico Berlinguer, "Alleanze sociali e schieramenti politici," *Rinascita*, 12/10/1973. In Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, 54.

⁷⁸ Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 375.

⁷⁹ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 120-27.

⁸⁰ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 171-76.

ontvoering wordt het lichaam van Moro teruggevonden in een achtergelaten auto in het centrum van Rome. Moro's dood betekent niet alleen het einde van de regering van nationale eenheid, maar ook van het *compromesso storico*.

Hoewel het tragische lot van het *compromesso* littekens achterlaat op het leiderschap van Berlinguer blijft de PCI in de jaren die volgen verrassend genoeg identiek dezelfde strategie aanhouden. Een regering van nationale eenheid met ook de communisten aan boord blijft in de ogen van Berlinguer de absolute prioriteit. Na de nationale verkiezingen begin 1979, waar de PCI voor het eerst in tien jaar verlies lijdt, belandt ze weliswaar effectief in de oppositie maar opnieuw biedt ze amper weerwerk aan de meerderheid. Het leidt tot frustratie bij veel partijleden, die het gevoel krijgen geen inspraak te hebben in de officiële partijlijn.⁸¹ Het gevoel dat de PCI zich veel te zacht opstelt tegenover de DC leeft ondertussen al jaren, niet alleen in extreemlinkse middens maar hoe langer hoe meer binnen de partij zelf.

Er is letterlijk een aardbeving nodig om het partijbestuur van de PCI te doen inzien dat een samenwerking met de DC geen toekomst biedt. Eind november 1980 wordt het Zuiden getroffen door zware aardshokken die hele regio's verwoesten en duizenden mensen het leven kosten. Onmiddellijk is duidelijk dat veel ellende voorkomen had kunnen worden wanneer de DC deze regio niet aan zijn lot had overgelaten. De publieke verontwaardiging is groot, zo groot dat de PCI het eindelijk aandurft expliciet afstand van te nemen van de partij die traditioneel haar aartsvijand was maar waarmee ze zich de voorbije jaren tevergeefs had proberen verzoenen. Berlinguers voorstel een technocratenregering te vormen waarin zogenaamd rechtschape politici de krachten bundelen (zelf spreekt hij over een *governo degli onesti*) blijft evenwel opnieuw steken in een abstract stadium en wacht dan ook eenzelfde, zij het minder tragisch, lot als het *compromesso storico*.⁸² Het is de PSI die nu aan zet is en de politieke toekomst van het komende decennium zal bepalen.

Als er één ding duidelijk is, dan wel dat de verdeeldheid in het communistische kamp groot is – zowel binnen als buiten de partij. Men kan net zo goed communist zijn buiten de rangen van de PCI als sociaaldemocraat binnen de PCI. Het geloof in een eenduidige oplossing zoals die door de revolutie wordt voorgespiegeld behoort definitief tot het verleden. Na de Russische inval in Polen in 1981 neemt Berlinguer dan ook voor het eerst openlijk afstand van de nog steeds revolutionair-georiënteerde Sovjet moederpartij. Wanneer hij in zijn verklaring spreekt over een “socialisme gebaseerd op de waarden van

⁸¹ Stephen Hellman, *Italian communism in transition. The rise and fall of the historic compromise in Turin, 1975-1980* (New York: Oxford University Press, 1988), 92-114.

⁸² Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 230-38.

vrijheid en democratie” is het duidelijk dat de democratische transformatie waaraan hij al jaren timmert de eigenlijke plaats van de revolutie heeft ingenomen.⁸³

2.3. *Il riflusso*

In september 1980 komt het na de aankondiging van een massale reeks ontslagen bij FIAT tot een zware en langdurige stakingsactie, die de productie in alle fabrieken van de autogigant lamlegt. 35 dagen lang blokkeren vakbondsmilitanten en arbeiders de toegangspoorten tot Mirafiori. De hevigheid van het protest brengt de *autunno caldo* in herinnering, maar ditmaal kijkt de publieke opinie de andere kant op. De arbeidersbeweging staat niet meer zo stevig in haar schoenen als tien jaar voordien.⁸⁴ In politieke kringen betuigt alleen nog de PCI haar steun aan de stakende arbeiders.

Op 14 oktober, 34 dagen na de start van het protest, vindt een opmerkelijke tegendemonstratie plaats in het centrum van Turijn. Duizenden mensen, onder hen in de eerste plaats managers en bedienden werkzaam bij FIAT maar ook tal van arbeiders uit diezelfde fabriek, eisen het recht opnieuw te mogen gaan werken op. Een dag later gaan de vakbondsleiders overstag en wordt een akkoord bereikt met de directie. Twaalf jaar na de *autunno caldo* kent het sociale protest na een laatste felle opflakking een einde zonder glorie.

De *marcia dei quarantamila*, zoals de tegendemonstratie gedoopt wordt, is een teken aan de wand van een veranderde samenleving, waarin individuele belangen primeren op het collectieve welzijn. Veel Italianen keren de politiek de rug toe en weigeren haar nog langer een bepalende rol te laten spelen in hun privéleven. Deze vlucht in het private werd reeds in de jaren 1960 ingezet maar kent pas aan het begin van de jaren 1980 een ware doorbraak. In de loop van die twintig jaar is ze steeds fel bekampt geweest vanuit linkse hoek, waar de gemeenschap centraal staat. Met toenemende ongerustheid kijkt een partij als de PCI naar de steeds groter wordende politieke desinteresse die zich bij de Italiaanse kiezers manifesteert – een fenomeen dat bekendstaat als *il riflusso*.⁸⁵

Toch pleit het linkse kamp mee schuldig aan deze terugtrekking in het private. Want hoewel jaar na jaar de sociale onrust toeneemt blijft een afdoende antwoord hierop uit politieke hoek uit. Regeringen volgen elkaar in snel tempo op maar schuiven de hete aardappel naar elkaar door, terwijl de eigenlijke macht in handen blijft van steeds dezelfde conservatieve krachten. Ook linkse partijen zoals de PCI slagen er niet in de noodzakelijke hervormingen vanuit de oppositie door te drukken. Meer zelfs, door

⁸³ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 247.

⁸⁴ Ginsborg, *A history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 401-05.

⁸⁵ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 205-20.

zodanig in te zetten op een samenwerking met de meer gematigde krachten ontstaat de indruk dat het ook de PCI enkel te doen is om net zoals de klassieke partijen macht te vergaren en deze te behouden.

Het enige alternatief voor het immobilisme van de institutionele politiek lijkt het gewelddadige optreden van de autonome revolutionaire groeperingen te zijn. Hoewel hun terreuracties de frustratie bij de meerderheid van de Italiaanse burgers enkel doet toenemen, geldt ook hier dat deze enkel konden ontstaan in een vacuüm dat door de traditionele partijen over het hoofd werd gezien. Wat deze extremistische bewegingen zelf over het hoofd lijken te zien is dat hun terreurdaden de politieke ruimte voor sociaal protest helemaal onmogelijk maken.

Beide manieren om met de stijgende sociale onvrede om te gaan, zowel de verlamde houding van de politiek als het gewelddadige optreden van extremistische groeperingen, zijn verantwoordelijk voor het feit dat veel Italianen hun eens zo gedreven politieke engagement verlaten. Doorheen de jaren 1970 maakt een gevoel van machteloosheid en zowaar van politieke desinteresse zich geleidelijk aan meester van het Italiaanse volk – een volk dat in een zeer recent verleden “de muren van zijn steden volschreef met politieke in plaats van commerciële slogans.”⁸⁶

Op politiek vlak mag er dan weinig veranderd zijn tijdens de jaren 1960 en 1970, maatschappelijk gezien is er wel degelijk sprake van belangrijke transformaties. Het feit dat Italië ondertussen is uitgegroeid tot één van Europa's leidende economische grootmachten heeft ook gevolgen voor de Italiaanse samenleving, die eerst en vooral veel heterogener is geworden. De sociale hiërarchieën zijn danig bijgesteld onder invloed van de opkomende economie, met een nieuwe en steeds groter wordende middenklasse als meest in het oog springende transformatie.⁸⁷

De tijd van de grote ideologieën is dan ook logischerwijze voorbij. Stilaan komt men tot het inzicht dat verschillende sociale groepen verschillende belangen hebben. Ook de PCI moet deze realiteit onder ogen zien en verlaat dan ook langzaam maar zeker haar vroegere focus op de arbeidersklasse. Culturele hegemonie is niet langer het doel, in plaats daarvan komt de erkenning dat een veelzijdige maatschappij automatisch tegenstrijdige belangen herbergt. De strijd van de PCI is bijgevolg niet langer een strijd voor de revolutie, die een al te eenzijdige weg schetste, maar voor de democratie. Ook met deze teloorgang van ‘het grote verhaal’ moet worden rekening gehouden wanneer men de oorzaken van de *riflusso* in kaart wil brengen.

⁸⁶ Deze bijzondere opmerking stamt van de Amerikaan Marshall McLuhan in 1947, geciteerd in Ginsborg, A *history of contemporary Italy. Society and politics 1943-1980*, 247-48. Eigen vertaling, origineel:

⁸⁷ Paul Ginsborg, *Italy and its discontents. Family, civil society, state 1980-2001* (Londen: Penguin Books, 2001), 30-67.

3. Nono's politieke engagement

3.1. *La lotta operaia* boven alles

Het is onmogelijk de muziek van Nono los te zien van de zonet geschetste historische context waarin zij ontstaat. Te meer aangezien de componist hier zelf de nadruk op legt (zie hoofdstuk I). Zowel de toenemende sociale protesten tijdens de jaren 1960 (cfr. *La fabbrica illuminata* (1964) & *Musica-Manifesto n. 1* (1969)) als de revolutionaire strijd in Italië (cfr. *A floresta é jovem e cheia de vida* (1968)) maar ook elders in de wereld (cfr. *Y entonces comprendió* (1970), *Como una ola de fuerza y luz* (1972) & *Al gran sole carico d'amore* (1975)) vinden een uitdrukking in zijn muzikale oeuvre.

Naast zijn compositorische activiteit is Nono bovendien actief militant van de PCI. In 1952 trekt hij, samen met Maderna, naar het regionale partijbureau. Dat ze weliswaar twaalftoonsmuziek schrijven, maar toch lid willen worden van de communistische partij en hopen dat deze hiertegen geen al te grote bezwaren heeft, vermelden ze er meteen bij.⁸⁸ Maar hoewel de partij officieel het socialistisch realisme als esthetische richtlijn bepleit worden Nono en Maderna naar eigen zeggen aangemoedigd hun eigen weg te gaan: "als je ervan overtuigd bent dat dit voor jou belangrijk is, moet je jouw strijd op deze wijze blijven verderzetten", zou men Nono geantwoord hebben.⁸⁹ Het is een antwoord dat volgens de componist kenmerkend is voor de manier waarop de PCI georganiseerd is, "als een collectief waarbinnen het individu zijn eigen weg mag gaan en er altijd ruimte is voor verschillende opvattingen en discussie".⁹⁰

Het zeer positieve, ruimdenkende beeld van de PCI dat Nono hier ophangt is betekenisvol in twee opzichten. Ten eerste illustreert het de gekleurde, ietwat naïeve perceptie van gans het politieke toneel die de componist erop nahoudt en waarop later zal worden teruggekomen. Ten tweede toont het hoe Nono naar de buitenwereld zijn partij door dik en dun blijft steunen, hoewel hij het vaak oneens is met de gang van zaken en dit ook intern laat horen. Eersterangs getuigen in dit opzicht zijn de vele brieven van Nono aan partijkopstukken zoals onder anderen Rosanna Rossanda, Luigi Longo en Enrico Berlinguer. Daarin betuigt hij zijn ongenoegen over de al te voorzichtige, lees gematigde,

⁸⁸ Deze herinnering werd door Nuria Schönberg-Nono gedeeld tijdens haar lezing op het congres "...Hay que caminar..." *Luigi Nono's musical paths between politics and art* dat plaatsgreep op 20 juni 2014 in Amsterdam. Ook in veel van zijn eigen teksten vertelt Nono over deze gebeurtenis, zie bijvoorbeeld Nono, "Compositore nella lotta di classe. Intervista di Hartmut Lück (1972)," 110.

⁸⁹ Nono, "Compositore nella lotta di classe. Intervista di Hartmut Lück (1972)," 110. Eigen vertaling, origineel: "[La risposta fu:] "se credi che per te sia importante, devi continuare a sviluppare la tua lotta in questo modo"."

⁹⁰ Nono, "Compositore nella lotta di classe. Intervista di Hartmut Lück (1972)," 110. Eigen vertaling, origineel: "in un collettivo ognuno deve sviluppare la propria individualità, un'individualità all'interno della collettività."

koers die de partij vaart⁹¹, over haar uitblijvende veroordeling van de wantoestanden in Vietnam⁹², over haar zwakke oppositie tegenover de DC-regering⁹³, over haar autoritaire optreden tegenover intern kritische stemmen zoals die van de leden van *Il Manifesto*⁹⁴, enz. Toch denkt Nono er geen moment aan de PCI te verlaten. Zij is en blijft voor hem namelijk de enige partij die de strijd van de arbeiders en dus zijn strijd centraal stelt.

Bij momenten brengt deze loyauteit hem nochtans in een lastig parket. Dit is bijvoorbeeld het geval wanneer na de Russische inval in Tsjecho-Slowakije partijsecretaris Longo het erop houdt dat de PCI het “op ernstige wijze oneens” is met haar moederpartij.⁹⁵ Ook Nono schaaft zich achter dit officiële standpunt, hoewel we weten dat hij ontzettend enthousiast was over de Praagse lente en ook nauwe banden onderhield met kunstenaars ter plaatse, en hij bovendien de Sovjet-Unie reeds langer was gaan wantrouwen.⁹⁶ Nog moeilijker wordt het wanneer in de nasleep van de tragedie rondom de Praagse Lente een aantal prominente leden uit de partij wordt gezet omwille van hun openlijk dissidente houding.⁹⁷ Het gaat om de groep rond het tijdschrift *Il Manifesto*, met onder hen ook Rossana Rossanda met wie Nono goed bevriend is. Hoewel Nono de mening van deze kritische minderheid binnen de PCI duidelijk deelt en hij zich in de discussie die aan hun ontslag voorafgaat aan de zijde van de dissidenten schaaft, besluit hij desondanks zelf zijn partijkaart te behouden.⁹⁸

Ondanks alles blijft Nono geloven in de revolutie en dus in de partij die deze in het hart van haar programma heeft ingeschreven. Wat hij wel moeilijk kan aanvaarden is dat deze partij intussen ook andere punten op haar agenda heeft staan, en dat de revolutie hoe langer hoe meer op een zijspoor wordt geplaatst (al wordt in het midden gelaten of dit zijspoor een noodzakelijke omweg dan wel een dood spoor vormt). Hoewel de Italiaanse

⁹¹ Zie bijvoorbeeld Luigi Nono, "Luigi Nono a Mario Baratto (12 maggio 1967)," in *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, uitg. Antonio Trudu, Archivio Luigi Nono Studi (Castello: Leo S. Olschki, 2008), 118. Maar ook het antwoord van Rossanda op een helaas verloren brief van Nono spreekt boekdelen, zie "Rossana Rossanda a Luigi Nono (Roma, 29 aprile 1967)," in *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, uitg. Antonio Trudu, Archivio Luigi Nono Studi (Castello: Leo S. Olschki, 2008).

⁹² Zie bijvoorbeeld Nono, "Luigi Nono a Cesare Cases (14 febbraio 1966)," 87.

⁹³ Zie bijvoorbeeld Nono, "Luigi Nono a Massimo Mila (Milano, 2 luglio 1966)," 93.

⁹⁴ Zie bijvoorbeeld Luigi Nono, "Luigi Nono a Luigi Longo e Enrico Berlinguer (Milano, 27 novembre 1969)," in *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, uitg. Antonio Trudu, Archivio Luigi Nono Studi (Castello: Leo S. Olschki, 2008), 158.

⁹⁵ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 85-89.

⁹⁶ Zoals Josef Svoboda, met wie hij net in dit jaar (1968) opnieuw samenwerkt rond een nieuw project dat uiteindelijk niet gerealiseerd zal worden, zie Nono, "Josef Svoboda (1968)." Nono uit een diep wantrouwen aan het adres van de Sovjet-Unie in een brief aan zijn vriend Renato Guttuso, zie Nono, "Luigi Nono a Renato Guttuso (Venezia, 2 luglio 1967)," 119.

⁹⁷ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 94-99.

⁹⁸ Nono, "Luigi Nono a Luigi Longo e Enrico Berlinguer (Milano, 27 novembre 1969)."

samenleving in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog immense transformaties ondergaat, blijft Nono slechts oog hebben voor één en dezelfde groep: de arbeidersklasse. Tot ver in de jaren 1970 stelt hij zijn politieke missie gelijk aan hun strijd, *la lotta operaia*, waaraan hij met zijn muziek wil bijdragen maar die als de tijd rijp is “enkel en alleen door een bloedige revolutie zal kunnen worden beslecht”.⁹⁹ Steevast verwijst hij daarbij naar Zuid-Amerika, waar de guerrillabewegingen in zijn ogen succesvoller zijn dan de bureaucratische aanpak van de PCI. “Het lijkt wel alsof ik een sprong achterwaarts in de geschiedenis heb gemaakt” schrijft de componist wanneer hij terug in Italië komt na een reis doorheen Uruguay, Chili en Cuba.¹⁰⁰

3.2. Een politieke strijd met muzikale wapens

Het is opvallend hoe weinig begrip Nono kan opbrengen voor de complexe Italiaanse realiteit, die natuurlijk hartgrondig verschilt van de Zuid-Amerikaanse context. Veelbetekenend in dit opzicht is een getuigenis van Rossanda:

Gigi was een serieus maar simplificerend iemand; hij trok naar Oost-Berlijn en vond daar de perfecte theaters, de perfecte voorzieningen en een veelzijdige muzikale cultuur zonder vergelijk met de onze [...] hij trok naar Cuba en op dat vrolijke eiland vol ritmes beviel hem meteen alles.¹⁰¹

Nono ondervindt bijgevolg grote moeite om begrip op te brengen voor de spreidstand van zijn eigen partij, die enerzijds nog steeds de partij van de arbeiders wil zijn en in die zin een harde oppositie wil voeren, maar anderzijds het verlangen koestert om mee het beleid te bepalen en vanuit die optiek ook rekening is gaan houden met de meer gematigde stem van een nieuwe, opkomende middenklasse.

Het kan bijna niet anders dan dat Nono, samen met veel PCI-kiezers, teleurgesteld is in het in 1973 door Berlinguer voorgestelde *compromesso storico*. Zelfs in zijn eigen kandidatuur voor de regionale verkiezingen in 1975 (tijdens dewelke hij uiteraard

⁹⁹ Nono, "Gespräch mit Bertram Bock (1970)," 231. Dat de strijd van de arbeiders nog steeds het allerhoogst op zijn agenda staat wordt nogmaals bevestigd in Nono's pamflet naar aanleiding van zijn kandidatuur bij de regionale verkiezingen in juni 1975 boekdelen, zie Nono, "Una città e la cultura militante (1975)."

¹⁰⁰ Nono, "Luigi Nono a Renato Guttuso (Venezia, 2 marzo 1972)," 191. Eigen vertaling, origineel: "mi sembra, qui, di esser tornato indietro nella storia."

¹⁰¹ Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso* (Turijn: Einaudi, 2005), 361. Geciteerd in Luigi Nono, "A me piace scrivere lettere." Introduzione al carteggio," in *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, uitg. Antonio Trudu, Archivio Luigi Nono Studi (Castello: Leo S. Olschki, 2008), XXXII. Eigen vertaling, origineel: "Gigi era una persona seria ma semplificante; andava a Berlino Est e vi trovava i perfetti teatri, le perfette attrezzature e una vita musicale diffusa senza paragoni con noi [...] andava a Cuba e in quella isola che pareva allegra e piena di ritmi, tutto gli piaceva."

opnieuw opkomt voor de PCI) trekt hij nog fel van leer tegen diens partner in wording, de DC, die hij verwijt een “corrupt omkoopbeleid te voeren”.¹⁰² Nono behoort duidelijk tot de uiterst linkse flank van de partij, die een samenwerking met de DC om toch maar deel van de regering te kunnen uitmaken bij voorbaat uitsluit. Daarover is hij ook duidelijk in een brief aan Mila, die hij op het hart drukt dat de socialistische samenleving enkel een feit zal zijn na het voeren van een gewapende strijd en niet via een regeringsdeelname.¹⁰³

Deze ietwat simplistische kijk op het politieke schouwtoneel kent maar één verklaring: voor de praktische, organisatorische kant van de politiek heeft Nono simpelweg geen interesse. In zo goed als elke compositie kaart hij hete sociale hangijzers aan; er is in de jaren 1960 geen protestmars waaraan hij niet deelneemt of geen stakingsactie waaraan hij zijn steun niet betuigt; en in tijden van verkiezingen voert hij steeds actief campagne voor de PCI. Na die verkiezingen neemt hij echter aan geen enkele vergadering of politieke bijeenkomst deel.¹⁰⁴ Zijn politieke engagement belijdt Nono *in* de muziek.

Van in het begin plaatst Nono muziek op de barricades als een originele en autonome bijdrage aan de revolutionaire strijd, die zij op haar manier met geheel eigen middelen mee tracht te realiseren. In dit opzicht, aldus Nono, is zijn streven als componist identiek aan dat van een vakbondsmilitant, alleen strijden zij beide logischerwijze met andere middelen.¹⁰⁵ Cruciaal daarbij is het vinden van een eigentijdse (muzikale) taal, die alleen kan ontstaan vanuit onderzoek en experiment en daarbij hedendaagse technieken (zoals bijvoorbeeld, zij het niet uitsluitend, de seriële en later ook de elektronische) niet schuwt maar de mogelijkheden ervan kritisch evalueert en waar zinvol inzet.¹⁰⁶ De meerwaarde van een actuele en dus in se innovatieve muzikale taal bevindt zich niet in het vernieuwende aspect op zich. Het gaat erom dat een dergelijke nieuwe taal de verbeelding, het intellectuele vermogen en het bewustzijn van de mens stimuleert om buiten de grenzen van het hem reeds vertrouwde te treden.¹⁰⁷

Nono beschouwt zichzelf als Gramsci's organische intellectueel, die niet vanaf de zijlijn opereert maar werkelijk *in* de samenleving staat en de bestaande verhoudingen van binnenuit kritisch doorlicht.¹⁰⁸ Het is deze analyse die hem eerst op de barricades, naast

¹⁰² Nono, "Una città e la cultura militante (1975)," 321.

¹⁰³ Nono, "Luigi Nono a Massimo Mila (29 agosto 1969)," 149.

¹⁰⁴ Getuige hiervan is zijn vriend en partijgenoot Luigi Pestalozza, die binnen de PCI belangrijke vergaderingen rond het culturele beleid van de partij organiseert en voorziet maar steevast moet constateren dat Nono hierop afwezig blijft, zie Luigi Pestalozza, "Luigi Nono e il PCI," in *Presenza storica di Luigi Nono*, uitg. Angela Ida De Benedictis, Libreria Musicale Italiana (Italië: LIM, 2011).

¹⁰⁵ Nono, "Lettera di Luigi Nono agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano (1965)," 187-88.

¹⁰⁶ Nono, "'5 domande a...'" (1968)," 226.

¹⁰⁷ Nono, "Musica e Resistenza (1963)," 145.

¹⁰⁸ Nono, "Una lettera di Luigi Nono: "Sono un musicista militante" (1971)," 288.

stakende fabrieksarbeiders en protesterende studenten, en vervolgens op de kieslijst van de PCI brengt.¹⁰⁹ En het is deze analyse die de drijfveer vormt om te blijven zoeken naar een nieuwe muzikale taal, die hieraan uitdrukking kan verlenen en tegelijkertijd – wat nog belangrijker is – verandering, vooruitgang *denkbaar* maakt. In die zin is Nono het ook eens met de Russische dichter van de Revolutie Vladimir Maiakovski, die zei dat goede kunst op de geschiedenis vooruitloopt.¹¹⁰ Ook Nono wenst immers middels zijn muziek het pad dat leidt naar de revolutie te effenen.

3.3. 1975, een kantelpunt

Het feit dat hij de facto enkel in zijn muziek ‘aan politiek doet’ verklaart waarom Nono er in zekere zin naïeve ideeën op nahoudt met betrekking tot zowel het nationale als het internationale politieke toneel. Anno 1975 – wanneer communistische regimes als het Russische en het Cubaanse steeds duidelijker dictatoriale trekken vertonen, de eerste democratisch verkozen Marxistische regering van het toneel is geveegd, en in Italië een bondgenootschap tussen de communisten en de Christendemocraten is gesmeed – gaat in Milaan Nono’s tweede muziektheater *Al gran sole carico d’amore* in première, een werk dat nota bene gewijd is aan de Parijse Commune en de Russische Revolutie van 1905. Door de kracht van deze twee historische maar mislukte revoluties te herdenken wil Nono hun tenietgedane potentieel opnieuw tot leven wekken in het heden. Want nog altijd koestert de componist de droom van de revolutie – een revolutie gemodelleerd naar de vrijheidsstrijd van Zuid-Amerikaanse landen zoals Cuba en Chili.

Terwijl Italië in de jaren 1970 wordt opgeschrikt door een onophoudelijke reeks terreuraanslagen waarop geen enkele partij een antwoord kan formuleren, reist Nono haast het volledige Zuid-Amerikaanse continent af. Hij ontmoet er tal van belangrijke verzetsfiguren die niet zelden in de clandestiniteit leven omdat ze het protest tegen het regime aanvoeren of aan het hoofd staan van een guerrillabeweging. Over hun

¹⁰⁹ Nono, "Luigi Nono candidato del PCI con i lavoratori (1963)."

¹¹⁰ "L'arte sovietica, proletaria, autentica deve essere compresa dalle vaste masse.

"Sí o no?"

Sí e no.

Sí, ma con il correttivo del tempo e della propaganda. L'arte non nasce arte di massa, lo diventa a conclusione d'una somma di sforzi: analisi critica, per determinare se la sua utilità è permanente ed effettiva; diffusione organizzata dall'apparato del partito e del governo, nel caso in cui quest'utilità venga dimostrata; tempestività nella diffusione del libro tra le masse; corrispondenza tra la questione sollevata nel libro e il suo grado di maturazione tra le masse. Quanto più un libro è buono, tanto più esso precorre gli avvenimenti."

Vladimir Maiakovski, "Gli operai e i contadini non vi comprendono," in *Opere*, uitg. Ignazio Ambrogio (Rome: Editori Riuniti, 1958), 870. [De markeringen zijn van de hand van Nono, die een exemplaar van dit boek in zijn bibliotheek had. Daarnaast verwees Nono in verschillende teksten naar deze tekst van Maiakovski, onder meer in Nono, "Risposte a 7 domande di Martine Cadieu (1966)," 200.

(gewapende) strijd bericht Nono steevast in uiterst positieve termen aan partijkopstukken van de PCI, terwijl het opvallend stil blijft over de penibele situatie in zijn thuisland.¹¹¹ Sterker nog, in sommige brieven uit Nono veel onbegrip over het feit dat in Italië deze revolutionaire realiteit volledig lijkt te ontbreken.¹¹² Hoewel we weten dat Nono na de ontvoering van Moro ervoor zal pleiten niet met de Brigate Rosse te onderhandelen, kan men zich zelfs de vraag stellen in hoeverre hij het geweld uit extreemlinkse hoek niet volledig afkeurt.¹¹³

Ondanks Nono's bijzondere, door sommige partijleden als simplistisch of zelfs extremistisch weggezette opvattingen, wordt hij in 1975 voorgedragen als lid van het Centraal Comité.¹¹⁴ Meer zelfs, het is niemand minder dan Giorgio Napolitano die hem voordraagt en niemand minder dan partijsecretaris Berlinguer die zich voor zijn toetreding uitspreekt. Zowel het feit dat Nono gevraagd wordt om toe te treden tot het hoogste bestuursorgaan van de PCI als het feit dat hij op deze vraag ingaat is opmerkelijk en wekt op zijn zachtst gezegd verbazing op. Dat Nono deze missie zou aanvaarden was nochtans te voorspellen. Ondanks het feit dat hij het op vele vlakken oneens is met de centrumlinkse koers van de partij, hetgeen duidelijk niet alleen in de jaren 1960 maar ook nog steeds in de jaren 1970 het geval blijkt, ziet hij geen andere mogelijkheid dan zijn politieke ambities na te streven binnen de rangen van de PCI, die nog steeds als de enige ware partij van de arbeiders geldt.

Dat de partijtop ondanks zijn kritische, maar toch ook vooral ietwat simplistische politieke visie aan Nono denkt als nieuw lid van het Centraal Comité is wel degelijk bijzonder. Volgens Luigi Pestalozza, die aanwezig is tijdens de vergadering waarin hierover beslist wordt, legt Berlinguer daarvoor de nadruk op "de betekenis en het belang van zijn [Nono's] manier om muziek te denken en te maken, zijn manier om een geëngageerd muzikant te zijn".¹¹⁵ Het is met andere woorden Nono's uiterst persoonlijke uitoefening van zijn engagement die hem een zitje oplevert in het Centraal Comité. Hoewel hij haast geen enkele vergadering bijwoont en geenszins actief is binnen de organisatie van de partij, en hij daarentegen volledig gefocust is op zijn eigen werk, getuigt alles wat Nono daarin doet, zegt en schrijft van een zodanig direct en oprecht

¹¹¹ Nono, "Luigi Nono a Enrico Berlinguer (14 ottobre 1975)."

¹¹² Nono, "Luigi Nono a Renato Guttuso (Venezia, 2 marzo 1972)."

¹¹³ Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, 174.

¹¹⁴ Hierover wordt Nono zelf bericht door een bevriende partijgenote, zie Nono, "Enrica Basevi a Luigi Nono (Genova 1° dicembre 1965)," 78.

¹¹⁵ Pestalozza, "Luigi Nono e il PCI," 256-57. Eigen vertaling, origineel: "[...] sottolineando il senso e l'importanza che il suo modo di pensare e fare musica, di essere musicista impegnato, aveva avuto e aveva per il Partito."

engagement dat zijn aanwezigheid binnen de partij niet alleen voelbaar maar zelfs bepalend is, aldus Pestalozza.¹¹⁶

Wat er ook van zij, deze ervaring aan de top van de PCI precies op het moment dat ook de partij zelf door een periode van radicale veranderingen gaat zal een ontvullend effect hebben op Nono's voordien ongebreidelde geloof in de revolutie. Want hoewel de componist ook als lid van het Centraal Comité zich slechts zelden inlaat met praktische aangelegenheden en haast nooit aanwezig is op vergaderingen, vindt hij zich hier wel omringd door ervaren politici met een mature en genuanceerde visie die hem – zij het eerder middels persoonlijke gesprekken dan via officiële partij-aangelegenheden – op een heel andere manier naar politiek doen kijken.

Voor het eerst dringt het tot Nono door hoe complex en veelzijdig ook de politieke realiteit is. Voor het eerst begrijpt hij de democratische koers die zijn partij al jaren aanhoudt. Voor het eerst beseft hij dat de revolutie waarvoor hij zo lang heeft gevochten misschien niet langer een mogelijk weg, laat staan de enige mogelijke weg te gaan is.

Dit besef dwingt Nono tot een diepgaande herbronning. Twee jaar lang, van mei 1975 tot april 1977, is het oorverdovend stil rond zijn persoon. Aanvankelijk lijkt hij het Noorden kwijt, en getuigt hij zelfs niet meer te weten hoe zichzelf uit te drukken.¹¹⁷ Na meer dan twintig jaar een rotsvaste ideologie te hebben aangehangen, maakt zich nu een diep wantrouwen tegenover elke rigide dogmatiek van hem meester.¹¹⁸ Alles wat hem voordien houvast bood, wordt nu door hem in vraag gesteld. Toch zorgt deze radicale invraagstelling er niet voor dat hij een actievere rol opneemt binnen de PCI, wel integendeel. Nono trekt zich steeds meer terug in zijn muziek, die hij meer dan ooit in staat acht ware verandering teweeg te brengen.

¹¹⁶ Pestalozza, "Luigi Nono e il PCI," 253-54.

¹¹⁷ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

¹¹⁸ Nono, "Intervista di Carlo Peddis (1981)," 262.

III. De samenwerking met Cacciari

La sua intelligenza creative problematica che innova e propone nuova tematica di pensiero – di questioni – di angolazione.¹¹⁹

1. Het (on)politieke pad van Massimo Cacciari

1.1. Een radicaal begin

Net zoals Nono groeit ook Massimo Cacciari (°1944) op in Venetië. Maar de stad waarin de toekomstige filosoof zijn jeugd beleeft is niet meer dezelfde als die waarin Nono is groot geworden. Het verzet tegen het fascisme dat Nono's jeugd tekende heeft in de jaren 1960 plaats gemaakt voor een verzet tegen het kapitalisme – dat echter net zozeer bepalend zal zijn voor de vorming van Cacciari. Door de aanwezigheid van een immense haven blijkt de dogestad namelijk uiterst vatbaar voor de sociale protesten die het hele land overspoelen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Cacciari tijdens studies filosofie aan de universiteit van Padua zich vastbijt in het Marxistische gedachtegoed.¹²⁰

Het blijft bovendien niet bij een theoretische studie. In zijn thuisstad spreekt Cacciari de menigte ontevreden arbeiders aan de Porto Marghera toe. Onder hen leeft het gevoel niet langer gehoord te worden door hun traditionele politieke vertegenwoordiger, de PCI. Velen herkennen zich niet langer in het gematigde discours van de partij, die in hun ogen

¹¹⁹ Mila en Nono, "Nono a Mila, s.l., 9 maggio/6 giugno 1978," 172. Nono heeft het hier over de "creatieve intelligentie" van Cacciari, die hem met "nieuwe ideeën, vragen en blikpunten" confronteert.

¹²⁰ Dat deze studie hem gedurende gans de jaren 1960 sterk bezighoudt blijkt ook uit het feit dat hij tussen 1968 en 1971 samen met Alberto Asor Rosa het tijdschrift *Contropiano: Materiali marxisti* uitgeeft, zie Carrera, "On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism," 1.

al te gemakkelijk genoeg neemt met kleine veranderingen terwijl de groots aangekondigde revolutie steeds vooruitgeschoven wordt op de agenda. Het reformisme van de PSI lijkt ook meer en meer draagvlak te winnen binnen de PCI, terwijl het in extreemlinkse middens precies wordt ontmaskerd als de nieuwste ideologie van het kapitalisme dat erin geslaagd is de kritiek om te buigen tot deel van het systeem. De roep om een nieuwe, extreemlinkse partij die opnieuw de belangen van de arbeidersklasse en haar strijd ter harte neemt klinkt steeds luider en wordt in de hand gewerkt door het radicale discours van jonge Marxistische intellectuelen zoals Cacciari.

Samen met Antonio Negri besluit Cacciari de daad bij het woord te voegen. In 1967 stichten ze samen met een aantal andere linkse intellectuelen *Potere Operaio*, allereerst een tijdschrift maar steeds duidelijker ook een revolutionaire groepering.¹²¹ Het Neomarxistische principe waaraan de beweging haar naam ontleent is ook meteen haar belangrijkste agendapunt: alle macht moet bij de arbeiders komen te liggen.¹²² Er moeten niet alleen sociale hervormingen komen, deze moeten bovendien ook geleid worden door de arbeiders. Deze missie vertaalt zich concreet in een interventionistische actiepolitiek die zich tegen het gevestigde staatsapparaat kant.

Ondertussen blijft Cacciari er wel van overtuigd dat de revolutionaire praktijk steeds voorafgegaan dient te worden door theoretische analyse en reflectie.¹²³ Veel van de spontane protestacties van *Potere Operaio* – waarbij geweld steeds minder geschuwd wordt en de lijn tussen zuivere verzetsacties en terrorisme stilaan begint te vervagen – kunnen zijn goedkeuring bijgevolg niet wegdragen.¹²⁴ Amper twee jaar na de oprichting van *Potere Operaio* wisselt Cacciari het geweer definitief van schouder en spreekt hij zich openlijk uit voor een aansluiting van de beweging bij de PCI.

Ondanks een blijvende onvrede over het gematigde programma van de PCI acht hij haar politiek bemiddelende rol namelijk toch noodzakelijk om meer slagkracht te geven aan de acties van arbeiders, die hij wel nog steeds als de eigenlijke voorhoede van de revolutionaire strijd beschouwt.¹²⁵ Kortom, ook *Potere Operaio* zou zijns inziens gebaat

¹²¹ Devi Sacchetto en Gianni Sbrogiò, *Pouvoir ouvrier à Porto Marghera. Du comité d'usine à l'Assemblée régionale (Vénétie - 1960-80)*, vert. Yves Le Bonniec en Antoine Hasard (Clermont-Ferrand: Les nuits rouges, 2012), 31-35.

¹²² Inspiratie hiervoor halen ze bij de Turijnse filosoof Raniero Panzieri (stichter van het bekende tijdschrift *Quaderni rossi*) die reeds eind de jaren 1950 actief de strijd aangaat met de PCI om deze terug tot haar basismissie, met name de strijd van de arbeiders, te brengen. Zie Carrera, "On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism," 4.

¹²³ Alberto Asor Rosa en Massimo Cacciari, "Editorial," *Contropiano* 2 (1968): 241. Geciteerd in Patricia Lombardo, "The Philosophy of the City," in *Architecture and nihilism. On the philosophy of modern architecture*, uitg. Massimo Cacciari (New Haven: Yale University Press, 1993), xvi.

¹²⁴ Lombardo, "The Philosophy of the City," xvi-xvii.

¹²⁵ Massimo Cacciari, "Introduzione," in *Ciclo capitalistico e lotte operaie. Montedison Pirelli Fiat 1968*, uitg. Massimo Cacciari, *Libri contro* (Padua: Marsilio Editori, 1969), 21-22.

zijn bij een meer institutionele aanpak. Het grootste probleem daarbij blijft zoals vanouds hoe het organische karakter van massabewegingen te bewaren binnen de institutionele vorm van een politieke partij, en vice versa – een probleem dat voor Negri het ultieme bewijs vormt dat de traditionele politieke instellingen omvergeworpen moeten worden, terwijl Cacciari volhoudt dat er een middenweg moet bestaan. Om deze te vinden trekt hij zich terug uit de actieve politiek en wijdt hij zich tijdens de eerste jaren van het volgende decennium aan een diepgaande studie van de dialectische wortels van het Marxisme.

1.2. Afscheid van de Marxistische dialectiek

Terwijl doorheen de jaren 1970 de sociale onrust over gans Italië verder toeneemt en er zich een klimaat vormt waarin extremisme en terrorisme van zowel linkse als rechtse zijde gedijen, trekt Cacciari zich terug achter een muur van boeken. De Neomarxistische praktijk van de jaren 1960 is niet onproblematisch gebleken, hetgeen de filosoof er sterker dan ooit van overtuigd maakt dat theoretische reflectie noodzakelijk is. Dat hij precies op het moment dat links Italië in een volledige impasse terecht lijkt te komen het politieke toneel verlaat wordt hem nochtans erg kwalijk genomen door zijn voormalige medestanders. Toch betekent deze terugtrekking geenszins een verloochening van zijn vroegere engagement. Als lid van Potere Operaio heeft Cacciari reeds in een vroeg stadium de revolutionaire praktijk in doelloos geweld zien ontaarden, hetgeen voor hem elke vorm van actie zonder voorafgaande reflectie voorgoed verdacht heeft gemaakt. Bijgevolg ziet hij enkel en alleen in een theoretische studie de mogelijkheid om een uitweg te zoeken voor deze impasse.

Toch zal Cacciari's filosofische studie hem wel steeds verder weg leiden van de Marxistische dialectiek, en zelfs op termijn van de centraliteit van de arbeidersklasse. Het eerste duidelijke breekpunt vormt de publicatie van *Krisis* in 1976, een boek dat over heel Italië stof doet opwaaien en waarmee Cacciari zich op zijn zachtst gezegd als een uiterst kritische Marxist profileert. Toch is het verrassend genoeg in ditzelfde jaar dat hij officieel toetreedt tot de PCI en zich bereid verklaart voor deze partij in het parlement te zetelen. Hoe het tot deze ogenschijnlijke spreidstand komt, tracht volgende uiteenzetting over het filosofische parcours van Cacciari in deze cruciale jaren 1970 te verduidelijken.

Reeds eind de jaren 1960 rukt Cacciari op tot aan de wortels van het Marxisme en onderwerpt hij het dialectische denken dat aan deze stroming ten grondslag ligt aan een kritische doorlichting.¹²⁶ Dit brengt hem bij Nietzsche, die zijn afkeer van het dialectische denken nooit onder stoelen of banken stak. Om deze afkeer te begrijpen moeten we

¹²⁶ Massimo Cacciari, "Sulla genesi del pensiero negativo," *Contropiano* 2, no. 1 (1969).

teruggaan naar de absolute basis van Nietzsches filosofie: zijn kritiek aan het adres van de klassieke metafysica. Deze kritiek is erop gericht de alleenheerschappij van de ratio, die sinds Plato de plak zwaait, omver te werpen en opnieuw de irrationele krachten die onze wereld in beweging houden te erkennen. Het continue worden van onze werkelijkheid kan namelijk nooit door de rede worden gevat in de statische zijstermen van de kennis. Een synthese tussen zijn en worden, tussen kennis en werkelijkheid is met andere woorden uitgesloten.¹²⁷ Veeleer vormt onze ratio slechts *een* manier, *een* orde waarmee wij grip trachten te krijgen op een wereld die continu in verandering is.

Net zo, beseft Cacciari, is het gesteld met een instelling als de staat. Deze probeert vat te krijgen op de massa, die bestaat uit allemaal individuen met onderling eveneens tegenstrijdige belangen. De rationalisering van al deze belangen in een institutie zoals de staat kan dan ook in het beste geval slechts van korte duur zijn, om niet meteen te zeggen een tevergeefse moeite.¹²⁸ Het is hier dat Cacciari de gevolgen van zijn theoretische studie van het negatieve (antidialectische) denken voor het eerst expliciet doortrekt naar de politieke praktijk. Zo komt hij tot het besluit dat eender welke dialectische synthese, eender welke poging tot verzoening van zowel partijen, klassen als individuen, altijd een onmogelijke oefening zal blijven. Het meest dramatische gevolg daarvan is dat de socialistische utopie – de idee van de klasseloze, i.e. verzoende maatschappij – volledig aan diggelen wordt geslagen. “Meer dan tien jaar voor de werkelijke val van de Muur haalt Cacciari de zijne op eigen kracht neer,” merkt Carrera terecht op.¹²⁹

Met de val van de utopie is ook de politiek haar transcendente basis verloren en komt haar functie op de helling te staan. Ook politiek geldt namelijk slechts als *een* organisatievorm om het permanente conflict dat in een samenleving heerst tijdelijk te handhaven. Zij is slechts in staat tot “schijnbare vrede”.¹³⁰ De politieke mens houdt zich voor dat deze vrede echt is, hij verlangt hiernaar, terwijl zij niet meer is dan *een* vorm die aan deze historische en dus voorbijgaande situatie werd opgelegd. Uiteindelijk zal de staat, als rationalisering van de anarchie van individuele belangen die in een samenleving heerst, altijd haar eigen machteloosheid, haar eigen onvermogen om al deze tegenstellingen tot een superieure harmonie te verzoenen, moeten erkennen.

Toch zal de politiek tegen beter weten in steeds nieuwe ordes op poten zetten. Hoewel deze ordes noodzakelijk historisch en dus vergankelijk zijn, zijn zij toch nodig omdat de permanente staat van conflict anders tot een “ondoorgegrondelijk donker bos zou

¹²⁷ Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, ed. Nicola Badaloni, Biblioteca di filosofia, (Milaan: Giangiacomo Feltrinelli Edizione, 1976), 56-69.

¹²⁸ Massimo Cacciari, "Impracticable utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin," in *The unpolitical. On the radical critique of political reason*, uitg. Alessandro Carrera (New York: Fordham University Press, 2009), 56.

¹²⁹ Carrera, "On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism."

¹³⁰ Cacciari, "Impracticable utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin," 75.

verworden".¹³¹ Elke wereldlijke orde die de politiek installeert legitimeert zichzelf door haar overtuigingen in de vorm van wetten te gieten. Natuurlijk zijn ook deze wetten telkens het resultaat van zuiver subjectieve beslissingen, dat wil zeggen: ook zij zijn historisch en vergankelijk. De overtreding van de wet is dan ook intrinsiek gegeven in de wet zelf. De beslissing en de daaruit ontstane wet zijn namelijk in se grondeloos en dus zwak.¹³² De schijnbare vrede die deze wetten dienen zal dan ook telkens opnieuw omver worden geworpen door een nieuwe orde, die haar macht afdwingt in een revolutionaire uitzonderingsactie om daarna ook haar subjectieve beslissingen in wetten te institutionaliseren.

Toch hoeft dit alles geen reden tot defaitisme te zijn. De politieke orde die de eigen vergankelijkheid en die van haar wetten inziet, zal daadkrachtiger dan ooit kunnen optreden. Op basis van deze wetenschap kan zij namelijk haar ratio gronden om een actuele (en dus in se vergankelijke) vat te krijgen op het natuurlijke worden van de geschiedenis. Op die manier kan zij, weliswaar kortstondig, de dominante orde worden en schijnbare vrede als een tijdelijke organisatie van het eeuwige conflict handhaven. In de erkenning van haar grenzen ligt bijgevolg de eigenlijke kracht van het politieke. De enige mogelijke rol die voor politiek is weggelegd, concludeert Cacciari, is die van *Entsagung*.¹³³ Dit wil zeggen, een politiek die afstand doet van de aanspraak het geheel te representeren en haar eigen grenzen erkent. Dit is wat Cacciari 'Grote Politiek' noemt.¹³⁴

1.3. Grote Politiek

Politiek wordt op die manier een kunst, een *techne*. Het is geen *praxis* die alleen het moeten zijn van *de Orde* uitvoert, maar daarentegen een *techne* die het willen kunnen van *een* orde installeert. Haar kunde beperkt zich tot dat wat is, de wereld. Politiek staat volledig buiten het fysische en natuurlijke determinisme, kortom, buiten de irrationele krachten die het worden van onze wereld sturen. Politiek behoort tot het uitspreekbare deel van de wereld, meer zelfs, zij is een constructie waarmee we de wereld formuleerbaar maken. Tegelijkertijd toont zij in haar eigen machteloosheid om die wereld definitief te vatten, de eeuwige veranderlijkheid ervan, en zo meteen ook het grillige, irrationele lot dat ons altijd ontoegankelijk zal blijven.

¹³¹ Cacciari, "Impracticable utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin," 76.

¹³² Massimo Cacciari, *Icone della legge*, Saggi. Nuova serie, (Milaan: Adelphi Edizioni, 1985), 13-57.

¹³³ Cacciari, "Impracticable utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin," 89.

¹³⁴ Cacciari, "Nietzsche and the Unpolitical," 102.

“Van dat waarover niet gesproken kan worden moet men zwijgen,” aldus de beroemde slotzin van Wittgensteins *Tractatus*, waarnaar Cacciari zo vaak refereert.¹³⁵ Maar door de ervaring van de taal/logica als absolute grens voor de uitdrukking van onze gedachten en onze wereld, wordt wel ‘het mystieke’ in leven geroepen: elk woord wordt omhuld door een stilte. Die stilte is het Andere, dat taal niet onder woorden kan brengen maar slechts kan tonen door haar eigen formalisme, haar eigen constructie-zijn en daarmee haar eigen grenzen, te benadrukken. De ware kracht van onze taal, van onze rede, ligt dan ook in het zich onzeggen van elke uitspraak over dat wat onzegbaar is, over ‘de essentie’. De ware kracht van politiek ligt er bijgevolg in niet langer te streven naar de utopie van een verzoende samenleving, maar zich over te geven aan het permanente conflict dat onze samenleving beheerst, aan de wereld zoals hij is.

In het klimaat van de *riflusso* is het begrijpelijk dat Cacciari’s pleidooi voor politieke *Entsagung* door velen wordt weggezet als de zoveelste poging van een politiker om aan zijn verantwoordelijkheid te ontsnappen. Terwijl de Venetiaanse filosoof precies door het in kaart brengen van de grenzen van het politieke zijn ware kracht wil blootleggen, zien zijn tegenstanders in dit betoog het bewijs dat hij de politiek definitief heeft afgezworen en zich heeft teruggetrokken in een zuiver abstracte denkwereld. Toch is datgene waartegen Cacciari het sterkst van leer trekt precies het aanhangen van een abstracte ideologie, die zijns inziens ten gevolge van een steeds veranderende, nooit finaal verzoenbare werkelijkheid, altijd een illusie zal blijken.

Tien jaar na de start van zijn politieke carrière is Cacciari zijn radicale Neomarxistische wortels duidelijk volledig ontgroeid. Dat hij thans aansluiting zoekt bij de traditionele communistische partij van Italië is dan ook niet vanuit een Marxistische overtuiging, vanuit een blijvend geloof in de revolutie, wel integendeel. Het is vanuit een vertrouwen in de recente, pragmatische koers van de PCI en zijn nieuwe leider Berlinguer die die revolutie stilzwijgend heeft verruild voor de sociaaldemocratie. Het *compromesso storico* is in essentie wat Cacciari verstaat onder Grote Politiek.

Begin jaren 1980 zal de filosoof zijn partij zelfs expliciet oproepen “de mythe van het Proletariaat en de Belofte die het belichaamt” definitief van zich af te gooien.¹³⁶ In plaats van zich te blijven vastklampen aan dogma’s als deze moedigt Cacciari zijn partijgenoten aan zich onder te dompelen in de concrete, open, botsende en toevallige situaties van de hedendaagse wereld, die intrinsiek onstabiel en catastrofaal is. Dit is wat Cacciari het ‘Grote Opportunisme’ noemt: een actief nihilistische politiek die precies in de erkenning

¹³⁵ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 175. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, 93.

¹³⁶ Massimo Cacciari, "Sinisteritas," in *Il concetto di sinistra* (Milaan: Bompiani, 1982), 19. Eigen vertaling, origineel: “il mito (la Classe e la Promessa che essa incarna)”

van haar eigen grenzen haar eigenlijke kracht ontdekt, en enkel ageert in het volle bewustzijn dat niet alleen de wereld waarin zij functioneert contingent is maar ook zichzelf een contingente en daarom steeds veranderlijke kracht is.

Eens de politiek dus bevrijd is van de utopie, die haar sinds jaar en dag een hoger maar tegelijkertijd onmogelijk streefdoel heeft opgelegd, kan ze actief, zij het wel zonder enige zekerheid, op zoek gaan naar, of tenminste zich openstellen voor het nog onbekende, het Andere, het element dat nog niet bij voorbaat deel uitmaakt van een door haar beoogde maar tegelijkertijd onmogelijke synthese. Het is dan ook precies aan de grenzen van haar kunnen dat de hoop zich levend houdt. Dat deze hoop niet kan worden uitgesproken behoort tot haar essentie.

2. 1975, het jaar waarin de paden van Nono en Cacciari kruisen

2.1. Kruispunt wordt labyrint

Midden jaren 1970 lopen Nono en Cacciari elkaar tegen het lijf in de wandelgangen van de PCI. Beide kennen elkaar natuurlijk al langer aangezien ze in dezelfde stad wonen en daar allebei strijd voeren om dezelfde sociale thema's op de politieke agenda te krijgen. Hoewel Nono vast en zeker sympathie kon opbrengen voor Cacciari's optreden in de jaren 1960 aan de zijde van de arbeiders in de haven van Venetië, stond zijn PCI-lidkaart een verdere dialoog toen in de weg. Maar in 1975 ontmoeten ze elkaar dus opnieuw, Nono in zijn hoedanigheid als lid van het Centraal Comité van de PCI en Cacciari thans in de running voor een zitje in het parlement namens diezelfde partij.

De ambitie die elk van beide daar brengt waar hij thans staat, met name in de hoogste rangen van de PCI, kunnen nochtans niet verder uit elkaar liggen. Nono treedt toe tot het Centraal Comité vanuit een nog steeds zeer naïeve overtuiging mee te kunnen helpen om de revolutie te verwezenlijken. Cacciari kiest voor een partij die zijns inziens deze utopie al lang heeft losgelaten en intussen een pragmatische koers vaart, dewelke hij als de enige mogelijkheid beschouwt om op zinvolle wijze aan politiek te doen. Kortom, diegene die zijn verwachtingen fel zal mogen bijstellen is Nono.

Zoals gezegd zorgt de ervaring die de componist binnen het Centraal Comité opdoet waarschijnlijk voor een eerste ontzuivering. Stilaan lijkt hij zich bewust te worden van de uiterst complexe politieke realiteit en ontmaskert hij ook bij zichzelf een tamelijk dogmatische houding inzake sociale vooruitgang. Dat ook Cacciari een stem heeft in Nono's veranderende inzichten valt echter onmogelijk te ontkennen. De dialoog tussen beide overstijgt namelijk vrijwel meteen die van een louter professionele relatie. Reeds

in de zomer van 1975 zitten de twee samen om na te denken over een mogelijke enscenering van Aeschylus' tragedie *Prometheus geboid* (zie hoofdstuk III.3.1), en de samenwerking die daaruit volgt zal meer dan tien jaar standhouden.

Voor Nono geldt dat muziek gelijkstaat aan het leven, een leven dat noodzakelijk politiek is. Wanneer hij dus in zijn professionele hoedanigheid als componist een zodanig intense samenwerking aangaat met iemand als Cacciari, dan kan men er niet buiten te erkennen dat hij diens politieke visie wel moet waarderen en in dat geval, dat deze visie ook voor hemzelf als *een* inspiratiebron geldt. Het is met andere woorden onmogelijk Nono's *Wende* volledig los te zien van Cacciari's politiek-filosofische denken, dat sowieso *een* invloed op het denken van de componist moet hebben uitgeoefend. Dit is eens te meer aannemelijk gezien Nono zelf uitdrukkelijk het verlangen uit zijn eigen mentale categorieën te willen herdenken omstreeks 1975.¹³⁷ De ontmoeting met Cacciari vormt dus zeker niet de aanleiding van Nono's herbronning, maar speelt wel een belangrijke rol bij het bepalen van de nieuwe richting die hij daarna uitgaat.

Toch gaat Nono niet zomaar identiek dezelfde weg op als Cacciari. Hij is weliswaar geïnteresseerd in diens alternatieve pad, maar gaat nog steeds het zijne. Net zoals hij er ook altijd een eigen lezing van het Marxisme op na heeft gehouden, onderwerpt hij nu Cacciari's gedachtegoed allereerst aan een eigen interpretatie en vervolgens aan een bijzondere want muzikale toepassing.

2.2. Nono leest Cacciari

Te oordelen aan Nono's aantekeningen in zijn exemplaar van *Krisis* is de componist vooral gefascineerd door Cacciari's bespreking van Wittgensteins mystieke ervaring.¹³⁸ De nadere kennismaking met de Weense filosoof zet hem meteen aan tot een verdere lectuur: Nono's exemplaar van het *Tractatus* werd hem eind de jaren 1950 cadeau gegeven, maar alle andere boeken van Wittgenstein die zich in zijn persoonlijke bibliotheek bevinden zijn schriftelijk gedateerd aan het begin van de jaren 1980.¹³⁹

¹³⁷ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

¹³⁸ Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, 93-98. ALN B 1503. Ook in de eerste zes hoofdstukken van Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Saggi. Nuova serie, (Milaan: Adelphi Edizioni, 1980). gaat Cacciari dieper in op Wittgensteins mystieke ervaring, en het zijn dan ook precies deze hoofdstukken die Nono veelvuldig onderlijnt en annoteert in zijn exemplaar van dit boek (ALN B 1617).

¹³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, uitg. en vert. G.C.M. Colombo, vol. III, Archivum Philosophicum Aloisianum, (Milaan/Rome: Fratelli Bocca Editori, 1954). - "con affetto Nicoló maggio 1958" (p. 1, mogelijk ook 1959, handschrift onduidelijk). Ludwig Wittgenstein, *Das Blaue Buch. Eine Philosophische*

In het werk van Wittgenstein ziet Nono een reeds langer sluimerende intuïtie bevestigd: dat er niet slechts één bepaalde manier, één bepaald perspectief bestaat om naar een concept kijken, maar oneindig veel manieren, perspectieven, hoeken, enz.¹⁴⁰ De mens bevrijden van zijn ‘mentale krampen’, die hem telkens weer op eenzelfde wijze naar een object laten kijken, is wat Wittgenstein vooropstelt en Nono als motto van hem overneemt, getuige de in vele schetsen voorkomende term *crampi*.¹⁴¹ Ook in tal van teksten uit de jaren 1970 en 1980 schrijft de componist over het bestrijden deze ‘mentale krampen’, “die zich verzetten tegen de dringende noodzaak het denken, de kennis, analyses en gevoelens te verruimen, tegen de noodzaak het leven te verlevendigen in plaats van het te vernederen door het eenzijdig aan banden te leggen, het leven en de cultuur in hun problematische complexiteit en veelzijdigheid!”¹⁴²

Diezelfde krampachtigheid doet ons continu een oordeel vellen over wat goed en wat fout is. Terwijl een fout in de ogen van Wittgenstein slechts een andere mogelijkheid betreft. De enige weg naar waarachtigheid leidt bijgevolg via de fout.¹⁴³ Ook Nono is deze overtuiging toegedaan, en zal er in zijn samenwerking met muzikanten steeds op hameren dat fouten tot de meest interessante want voordien nog ondenkbare resultaten

Betrachtung (Das Braune Buch), vol. 313, uitg. Rush Rhees, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, (Berlijn: Suhrkamp Verlag AG, 1980). – “Freiburg 1982” (p. 1). Ludwig Wittgenstein, *Libro blu e Libro marrone*, vert. Amedeo G. Conte, vol. 146, Einaudi Paperbacks, (Turijn: Giulio Einaudi Editore, 1983). – “Venezia 19-7-83” (p. 1).

¹⁴⁰ Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, uitg. Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe en Georg Henrik von Wright (Oxford: Basil Blackwell, 1969), sectie 559. Geciteerd in Nono, "Per Helmut (1983)," 376. Nono blijkt hier evenwel een foute referentie te maken, aldus de uitgevers. Het citaat in *Per Helmut* is namelijk afkomstig uit Aldo Gargani, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra* (Turijn: Stampatori, 1979), 15., een boek dat Nono op het spoor komt via Cacciari (geciteerd in Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, 31. en onderlijnd door Nono) waarvan er zich een geannoteerd exemplaar bevindt in Nono's persoonlijke bibliotheek.

¹⁴¹ ALN M05.15.201/01

¹⁴² Nono, "Per Helmut (1983)," 376. Eigen vertaling, origineel: “[...] crampi mentali ostili a necessità a urgenze di ampliare

Pensari [sic]

conoscenze

analisi

sentimenti

convivenze

di vivificare, anziché

mortificarla,

la vita

nella sua problematica complessità

la cultura

nella sua problematica molteplicità!”

¹⁴³ “Per convincere qualcuno della verità, non basta constatare la verità, occorre in vece trovare la via dall’errore alla verità”. Ludwig Wittgenstein, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer*, vert. Sabina de Waal (Milaan: Adelphi, 1975), 17. ALN A0245, onderlijning van de hand van Nono.

kunnen leiden.¹⁴⁴ Een fout is een overtreding van de regels, een overschrijding van grenzen, en dus eigenlijk precies datgene wat we nodig hebben om het nog niet in definitieve concepten gevatte, nog onbekende Andere denkbaar te maken.¹⁴⁵

Bepaalde concepten uit Wittgensteins filosofie vindt Nono ook terug bij zijn tijd- en stadsgenoot Robert Musil, wiens ‘man zonder eigenschappen’ zich precies door te weigeren bepaalde karaktertrekken aan te nemen wil openstellen voor het nog onbekende, het Andere. Ook met het oeuvre van Musil maakt Nono kennis via Cacciari.¹⁴⁶ Doorheen de essayistische schrijfstijl van de Oostenrijkse auteur manifesteert zich eenzelfde bekommernis als die van zijn hoofdpersonage: open blijven, zich ver houden van mogelijke gevolgtrekkingen en definitieve conclusies. De bewust tegenstrijdige opeenvolging van niet-gerelateerde gebeurtenissen maakt dat de tijd niet langer als een lineair en causaal proces wordt waargenomen, maar als een open ruimte waarin particuliere momenten naar voor treden.¹⁴⁷ Dit is ook wat Nono zo fascineert en hem er zelfs toe brengt Musils roman als een grandioos compositiehandboek te beschrijven¹⁴⁸: “verschillende tijden, verhaallijnen en eilanden worden door elkaar verweven, daartussen komt een klein bootje relaties uitzetten.”¹⁴⁹

Veelvuldig refereert Nono in zijn latere teksten ook naar Musils befaamde ‘mogelijkheidszin’¹⁵⁰, die niet datgene wat is maar datgene wat zou kunnen zijn onder de aandacht brengt, of zoals de auteur het zelf verwoordt: “Wie die [mogelijkheidszin] bezit zegt bijvoorbeeld niet: hier is dit of dat gebeurd, zal gebeuren, moet gebeuren; maar hij bedenkt: hier zou, moest, of had iets kunnen gebeuren, en als je hem dan van het een of ander uitlegt dat het is zoals het is, dan denkt hij: ach, het zou waarschijnlijk ook anders kunnen zijn.”¹⁵¹ Musils mogelijkheidszin onderwerpt de wereld zoals ze is aan een permanente invraagstelling, en voert daarmee in feite eenzelfde pleidooi als Wittgenstein tegen de mentale krampen van de mensheid.

¹⁴⁴ Zie V.2.1 De samenwerking met Roberto Fabbriciani

¹⁴⁵ Nono, "L'errore come necessità (1983)."

¹⁴⁶ Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, 135-42. ALN B 1503. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, 86-96. ALN B 1617.

¹⁴⁷ Jacques Dugast, *Robert Musil. L'homme sans qualités*, Études littéraires, (Parijs: Presses Universitaires de France, 1992), 21-45.

¹⁴⁸ Nono, "Comporre oggi. Intervista di Wilfried Gruhn (1984)," 323. Voor een meer uitgebreide bespreking van de aanwezigheid van Musil in Nono's manier van componeren, zie Pauline Driesen, "Sens du réel, sens du possible. La présence de la pensée musilienne dans *Prometeo* de Luigi Nono" (paper gepresenteerd op *Musique et Littérature au XXe siècle*, Lyon, 2011).

¹⁴⁹ Nono, "Intervista di Philippe Albèra (1987)," 422-23.

¹⁵⁰ Nono, "Das atmende Klarsein (1981)," 487. Nono, "Intervista di Philippe Albèra (1987)," 424.

¹⁵¹ Robert Musil, *De man zonder eigenschappen*, vert. Ingeborg Lesener (Amsterdam: Meulenhoff, 1988), 20.

Vanuit de overtuiging dat er verschillende manieren zijn om naar de werkelijkheid te kijken trekken beide Weners van leer tegen het historisme. Deze 19^{de}-eeuwse stroming trekt de geschiedenis op als een verzameling feiten waarin de wet van de vooruitgang – gefundeerd op het voor hen lege causaliteitsprincipe – met dictatoriale kracht een orde aanbrengt. Hoewel het deze orde als definitief voorstelt, gaat het slechts om een eenzijdige constructie, “slechts één manier om de gegevens te verzamelen en samen te vatten.”¹⁵²

Daarmee treden beiden hun Duitse collega Walter Benjamin bij, die in zijn thesen *Über den Begriff der Geschichte* een alternatieve geschiedschrijving als constructie bepleit.¹⁵³ Hoewel Cacciari zich vooral tijdens zijn studietijd in het werk van Benjamin verdiept, duikt de filosoof midden jaren 1970 plots opnieuw op in zijn geschriften.¹⁵⁴ Begin jaren 1980 stuurt hij Nono een eigen gedicht toe dat gebaseerd is op Benjamins Thesen (zie hoofdstuk III.3.2). Hierin staat het concept van de zwakke Messiaanse kracht centraal, een kracht die ons eraan herinnert het verleden blijvend te herdenken om het in het heden te actualiseren en het zo een nieuwe kans te geven. De geschiedenis kan namelijk nooit als een afgesloten geheel worden beschouwd waarnaar we allen op dezelfde manier kijken. Zij is daarentegen altijd noodzakelijk een constructie, waarin naar het verleden wordt gekeken door de ogen van een welbepaald iemand op een welbepaald moment. Door de geschiedschrijving als een voortgaand proces van constructie te benaderen zorgt Benjamin ervoor dat ze altijd openstaat voor de plotse intrede van de Messias, die eender wanneer kan komen maar waarmee nooit op voorhand rekening kan worden gehouden omdat men in dat geval opnieuw in de val van het determinisme zou trappen.

Ook Benjamins zwakke Messiaanse kracht is een concept dat door Nono vaak in de mond wordt genomen in interviews uit de jaren 1980.¹⁵⁵ Het geloof in een sterke verbondenheid tussen verleden en heden schemert ook reeds door in zijn vroege werk. In een compositie zoals *Il canto sospeso* geeft hij verzetsstrijders die brutaal de mond werden gesnoerd opnieuw een stem in het heden, vanuit de overtuiging dat hij hun

¹⁵² Wittgenstein, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer*, 28. In Nono’s exemplaar (ALN A0245) is precies deze zin onderlijnd. Eigen vertaling, origineel: “La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo un modo di raccogliere i dati – della loro sinossi.”

¹⁵³ Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” in *Gesammelte Schriften*, uitg. Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974).

¹⁵⁴ In 1964 richt Cacciari samen met Cesare De Michelis het tijdschrift “Angelus Novus” op, met aan de basis een Benjaminiaans deconstructie-programma van de traditionele bourgeoiscultuur, zie Mario Valente, *Ideologia e potere. Da “Il politecnico” a “Contropiano”. 1945/1972*, Saggi, (Turijn: ERI, 1978), 371-75. Massimo Cacciari, “Di alcuni motivi in Walter Benjamin (da “Ursprung des deutschen Trauerspiels” a “Der Autor als Produzent”).” *Nuova Corrente*, no. 67 (1975). Cacciari, “Impracticable utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin.”

¹⁵⁵ Norbert Beilharz, “Prometheus. Tragödie des Hörens,” (1993). Documentairefilm bewaard in het Archivio Luigi Nono (ALN 41) waarin Nono wordt geïnterviewd tijdens repetities voor *Prometeo* in de San Lorenzo kerk in Venetië.

verstomde boodschap in de muziek een hoger, universeel niveau kan doen bereiken.¹⁵⁶ Het concept van het herdenken geniet dan ook zeker reeds een centrale plaats in Nono's componeren voor zijn kennismaking met de filosofie van Benjamin.¹⁵⁷ Maar dit herdenken gebeurde wel steeds in functie van, of tenminste in de hoop dat het herdachte verleden alsnog zijn doel zou bereiken in het heden. Daarvan getuigt tevens het voorbeeld van *Al gran sole carico d'amore* (zie hoofdstuk II.3.3). Benjamins zwakke Messiaanse kracht roept daarentegen op tot een herdenken zonder voorbedachte rade. Het is een open herdenken, waarin werkelijk elke verloren mogelijkheid uit het verleden naar boven kan komen en in die zin een kans krijgt zich alsnog te realiseren.

Door in de jaren 1980 veelvuldig te verwijzen naar deze zwakke Messiaanse kracht stelt Nono zich impliciet open voor verschillende mogelijkheden, en niet langer voor dat ene pad: het pad van de revolutie. Nu de utopie ten grave is gedragen moet men de hoop niet langer in een verre toekomst projecteren maar daarentegen "in het voorbije de vonk van de hoop laten ontvlammen."¹⁵⁸ Dat in sommige linkse middens de geschiedenis nog te veel als een lineaire, Hegeliaans dialectische beweging wordt gevat – een opmerking die Carlo Peddis tijdens een interview met de componist maakt – wordt meteen door Nono bevestigd als een groot probleem:

Ja, en dit is een begrenzing; het is één van de grote discussiepunten bij ons in de PCI. Ik geloof heel sterk dat onze tijd zich niet laat vatten in eender welke synthese. Er zijn zoveel situaties, zoveel mogelijkheden, uitbarstingen, zoveel verstandige mensen, dat het eerder nodig is om de conflicterende momenten te benadrukken. Synthese is wanneer de bureaucraat komt en zegt: "Zo is het!" Dat is de dood!¹⁵⁹

Men zou kunnen stellen dat de kennismaking met bovenstaande denkers via Cacciari het in wezen reeds vertrouwde concept van de voor verandering ijverende wandelaar terug naar boven brengt bij Nono, maar dat dit concept nu een nieuwe, geactualiseerde invulling krijgt. Toch moeten we ervoor oppassen al te oppervlakkige parallellen te trekken tussen de filosofische theorie van Cacciari en het artistieke zelfbewustzijn van Nono. Als we werkelijk willen achterhalen in hoeverre Cacciari verantwoordelijk is voor

¹⁵⁶ Nono, "Text - Musik - Gesang (1960)." Zie ook hoofdstuk I.2.

¹⁵⁷ Mário Vieira de Carvalho, "Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono," *Contemporary Music Review* 18, 2 (1999): 69.

¹⁵⁸ Walter Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," in *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis* (Nijmegen: SUN, 1996), 144-45.

¹⁵⁹ Nono, "Anche la dolcezza è rivoluzionaria. Intervista di Philippe Albèra (1982)," 271. Eigen vertaling, origineel "Sì, ed è un limite, è un grande tema di discussione da noi nel PCI. Credo profondamente che il nostro tempo è contrario a qualsiasi sintesi. Ci sono così tante situazioni, tanti potenziali, esplosioni, tante intelligenze, che bisogna piuttosto sottolineare i momenti conflittuali. La sintesi è quando il burocrate arriva e dice: "È così!" È la morte!"

de nieuwe wegen die Nono inslaat na 1975, nemen we best hun artistieke samenwerking onder de loep.

3. Een nieuwe lezing van Aeschylus' *Prometheia*

3.1. Prometheus, revolutionair of engel?

Volgens Nono's weduwe, Nuria Schönberg-Nono, hield de mythe over de Griekse titanenzoon Prometheus de componist reeds decennialang bezig.¹⁶⁰ Eind de jaren 1950 geeft hij volgens haar voor het eerst de wens te kennen hierover een muziektheater te willen maken. Wat hem fascineert zijn de vele interpretaties die doorheen de geschiedenis rond deze mythe zijn opgehangen. Zelf is Nono vooral de romantische invulling genegen, wat zal blijken uit aantekeningen in de marge van zijn exemplaar van Aeschylus' tragedie *Prometheus geboeid*. Net als Goethe en Lord Byron beschouwt hij de Griekse held als de allereerste revolutionair die de geschiedenis gekend heeft. Hij is het die als eerste tegen de goden in opstand is gekomen om de onderdrukte mens van zijn juk te bevrijden. Deze opvatting was ook Karl Marx toegedaan, die Prometheus omschreef als "de meest verheven heilige en martelaar van de filosofische kalender", want net zoals de filosofie dient ook hij enkel en alleen het menselijke zelfbewustzijn.¹⁶¹

Het verhaal gaat dat Marx de tragedie van Aeschylus daarom elk jaar herlas. In de zomer van het jaar 1975, enkele maanden na de première van *Al gran sole* en nog nagenietend van de PCI-zege bij de regionale verkiezingen in juni, neemt ook Nono het boek opnieuw in de hand. Ditmaal leest hij het echter samen met zijn nieuwe partijgenoot Cacciari.¹⁶² Dat deze laatste er een heel andere lezing op nahoudt zal al snel duidelijk worden.

Voor Cacciari staat Prometheus' belofte aan de mens hem van het juk der goden te bevrijden symbool voor de utopie die het socialisme met de revolutie reeds jarenlang in

¹⁶⁰ Tijdens onderzoeksverblijven in Venetië heb ik vaak de kans gehad met Nuria Schönberg-Nono over haar overleden echtgenoot te praten. Het is tijdens één van deze gesprekken (gedateerd op 3 april 2014) dat ze vertelde over hoe Nono reeds vanaf het allereerste begin van hun relatie (i.e. begin jaren 1950) over de mythe van Prometheus sprak en iets later ook over zijn wens deze ooit op scène te brengen. In zijn vele notities en schetsen vinden we hier evenwel geen vermelding van terug.

¹⁶¹ Karl Marx en Frederick Engels, "The Difference Between the Democritean and Epicurean Philosophy of Nature," in *Collected Works. Marx:1835-1843* (Londen: Lawrence & Wishart, 1975), 30-31.

¹⁶² Massimo Cacciari, "Per il Prometeo," in *Happy Birthday Nuria Schoenberg Nono*, uitg. Anna Maria Morazzoni (Firenze: Leo S. Olschki, 2002), 24.

stand houdt. Ondanks zijn genegenheid voor de romantische schildering van de rebelse Prometheus, is Nono duidelijk onder de indruk van deze interpretatie. Hun tegengestelde visie op de mythe die aan het hart van het Marxisme ligt vormt het beginpunt van een levendige boeiende dialoog, die bovendien plaatsvindt te midden van een politiek-maatschappelijk landschap dat in volle verandering is. Het is precies die veranderende context die Nono gaandeweg steeds meer begrip doet opbrengen voor Cacciari's alternatieve politieke visie, dewelke hij illustreert aan de hand van een andere lezing van de Prometheusmythe. Wanneer Nono twee jaar later, in 1977, gevraagd wordt een theaterproject voor jongeren op te zetten, weet hij onmiddellijk wat hem te doen staat: hij neemt contact op met Cacciari en vraagt hem een tekst te schrijven gebaseerd op Aeschylus' *Prometheus geboeid*.¹⁶³

Cacciari's tekstvoorstel, dat tijdens het zogenaamde *laboratorio teatro* in april 1977 als basis voor verdere improvisatie onder de deelnemende jongeren wordt uitgedeeld, is het eigenlijke startschot van *Prometeo*, het muziektheater waarvan Nono reeds sinds de jaren 1950 droomt en waaraan hij de volgende tien jaar, samen met de filosoof, zal werken. Eerder dan een uitgewerkt libretto omvat Cacciari's tekst een uitgebreide bespiegeling over de diepere betekenis van het verhaal. Daarbij besteedt hij veel aandacht aan de veelzijdige interpretatiegeschiedenis van de mythe, met tal van verwijzingen naar en citaten ontleend aan zowel standaardwerken uit de Griekse historiografie (van onder anderen Hesiodus, Pindarus en Herodotus) alsook latere literaire commentaren (bijvoorbeeld van Nietzsche en Hölderlin).¹⁶⁴ Wat doorheen deze bespreking vooral aan het licht komt is evenwel de eigen interpretatie van de filosoof, waarin de eeuwenoude mythe duidelijk als afspiegeling van een evenzeer eigentijds als tijdloos probleem fungeert: dat van de onhoudbaarheid van elke utopie.

In de jaren die volgen gaat deze tekst steeds over en weer tussen Nono en Cacciari, die beiden wijzigingen aanbrengen, teksten toevoegen of schrappen, vertalingen doorvoeren, enz. Het is een proces dat bijna vijf jaar in beslag zal nemen.¹⁶⁵ Op een aantal

¹⁶³ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245.

¹⁶⁴ Van een bespreking van alle literaire bronnen die in het libretto van *Prometeo* voorkomen werd in deze thesis afgezien omwille van het feit dat dit onderzoek zich in eerste instantie toelegt op het (muzikale) denken van Nono. Bovendien werden deze bronnen reeds uitgebreid besproken door andere auteurs. Baanbrekend onderzoek hierover werd destijds verricht door Jeschke, *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Daarnaast kunnen ook de bijdragen van Irene Comisso en Caroline Lüderssen, hoewel onvolledig, niet over het hoofd worden gezien, zie Comisso, "Luigi Nonos *Prometeo*. Tragedia dell'ascolto. Rekonstruktion der Verarbeitung des Mythos anhand der Textentwürfe zum Libretto der Hörtragödie." Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*.

¹⁶⁵ Cacciari's eerste tekstvoorstel, uitgewerkt voor en gebruikt tijdens het genoemde *laboratorio teatro* in de lente van 1978, wordt nog tijdens deze workshop door Nono onder handen genomen en aan een nieuwe

belangrijke toevoegingen na die in latere instantie zullen worden besproken, blijft de basis evenwel onveranderd. Een bespreking van Cacciari's lezing van de Prometheus-mythe is daarom het meest gebaat bij een bestudering van zijn allereerste tekstvoorstel.¹⁶⁶

3.2. Cacciari's tekstvoorstel voor *Prometeo*

Terwijl Prometheus voor velen altijd de held die het vuur van de goden stal om het naar de mensen te brengen zal blijven, beschouwt Cacciari deze rebelse daad slechts als bijkomstig. Hij vestigt daarentegen de aandacht op wat zich nadien afspeelde. Veel fundamenteeler voor hem is namelijk de uiteindelijke verzoening tussen Prometheus en de god waartegen hij aanvankelijk rebelleerde: de oppergod Zeus. Deze verzoening werd naar alle waarschijnlijkheid behandeld in het tweede slechts fragmentarisch overgeleverde deel van Aeschylus' Prometheus-trilogie, *Prometheus ontboeid*.¹⁶⁷

Hiervoor moet een vaak vergeten detail uit de Griekse mythologie in herinnering worden gebracht: Prometheus, letterlijk "hij die eerst weet"¹⁶⁸, bezit de kennis over hoe Zeus ten val zal komen. Hij die de mens het vuur en daarmee ook de techniek heeft

onderverdeling onderworpen (ALN 51.02.05). Op basis van Nono's herschikking werkt Cacciari begin 1978 een nieuwe versie uit, die nu ook werkelijk de vorm van een libretto met personages aanneemt en de klassieke indeling van de Griekse tragedie (bestaande uit een *Prologo*, 7 *Episodi* en een *Esodo*) volgt (ALN 51.03.01). Opnieuw voert Nono een grafische herschikking door, en ook Cacciari zelf maakt tal van alteraties in het tekstdocument. In de zomer van 1978 stelt deze laatste wederom een herschikking van de tekst voor, en introduceert hij per brief aan Nono het concept van de eilanden die de plaats innemen van de klassieke vormdelen (ALN 51.04.01). Na verder knip- en plakwerk (ALN 51.05.01 en ALN 51.05.02) laten beide het manuscript een tijdje liggen. In de loop van het jaar 1980 stuurt Cacciari Nono echter een aantal nieuwe teksten toe, waaronder de *Duineser Elegien* van Rainer Maria Rilke (ALN Cacciari/M 80-08-19). Iets later volgen ook nieuwe teksten van Walter Benjamin en Sappho (ALN 51.07.01 en ALN 51.07.02). Opnieuw komt het werk aan het libretto van *Prometeo* stil te liggen, ditmaal waarschijnlijk doordat beiden intensief met andere projecten bezig zijn, met name met *Das atmende Klarsein* en *Io, frammento dal Prometeo* – projecten die evenwel hun oorsprong vinden in het *Prometeo*-project en daar uiteindelijk ook terug naar zullen leiden (zie verder). Op kerstdag van het jaar 1982 stuurt Cacciari Nono het definitieve libretto toe, dat er inmiddels al weer heel anders is gaan uitzien en waaruit opnieuw een heel aantal teksten gefilterd zijn geworden (ALN 51.08.01). Mits een aantal wijzigingen van kleinere aard zal dit het libretto zijn dat de basis vormt voor Nono's muzikale toonzetting.

¹⁶⁶ Bewaard in het Archivio Luigi Nono onder het nummer ALN 51.02.02.

¹⁶⁷ Mark Griffith, *The authenticity of "Prometheus bound"*, Cambridge Classical Studies, (New York: Cambridge University Press, 1977).

¹⁶⁸ De in dit deel aangehaalde citaten zijn steeds afkomstig uit Cacciari's eerste tekstvoorstel voor *Prometeo* (ALN 51.02.06). Aangezien de bron dezelfde blijft, zal niet na elk citaat een verwijzing volgen. Wanneer wel een verwijzing volgt betreft het een citaat dat Cacciari zelf heeft ontleend aan een andere auteur, waarnaar hier bijgevolg dient te worden verwezen. De Nederlandse vertalingen van de citaten zijn in het geval het om een eigen formulering van Cacciari gaat van mijn hand; daar waar het citaten uit de klassieke literatuur betreft die Cacciari zelf aanhaalt heb ik mij voor de vertaling ervan tot gezaghebbende Nederlandstalige uitgaven van deze werken gewend.

gebracht – kortom, “datgene wat de mens tot mens heeft gemaakt, want door het Vuur kan de mens onthullen, vinden en openen: in het licht plaatsen” – bezit met andere woorden ook het geheim dat diezelfde mens voorgoed van de tirannieke oppergod zal verlossen: “de mens kan zich bevrijden van de ‘afgunstige en verstorende’ god.”¹⁶⁹ De hoop – deze hoop – schenkt Prometheus aan de stervelingen.” Aan de oorsprong van gans de klassieke wereld ligt deze ene utopie, in het leven geroepen door Prometheus: “de utopie van de bevrijding”.

In plaats van te volharden in zijn rebellie, beslist Prometheus echter om zijn geheim prijs te geven. Hij voorspelt Zeus diens lot, waardoor de oppergod zijn ondergang alsnog kan voorkomen. Zeus was namelijk voorbestemd de nymf Thetis te beminnen, die het leven zou geven aan een zoon, “een machtiger meester dan zijn vader, die met een ander wapen in de hand zou zwaaien, sterker dan de bliksem en de onoverwinnelijke drietand, als Thetis vrouw werd van Zeus of van een broer van Zeus.”¹⁷⁰ Maar Zeus is gewaarschuwd door de voorspelling van Prometheus. Daarom stuurt hij Thetis weg en zorgt ervoor dat zij Peleus huwt, een man afkomstig uit het geslacht der stervelingen. De zoon die Thetis aldus zal baren, ooit voorbestemd om op te staan tegen Zeus, treft nu hetzelfde sterfelijke lot als zijn vader. Deze zoon is Achilles, de held die door de mensheid als ultieme en tegelijkertijd vergeefse hoop werd gekoesterd. Met Achilles, “onmogelijke verlosser”, treedt met andere woorden het einde van de utopie in.

Het gevolg is enerzijds dat de mens nu weliswaar over het vuur beschikt, maar de hoop die daarmee kwam heeft hij meteen weer moeten begraven. Prometheus’ gift heeft de mens in feite veroordeeld tot een aards bestaan van “werken en dagen”¹⁷¹, dat nu weliswaar baadt in het licht van het vuur maar ontdaan is van het licht van de hoop. “Zijn techniek, het fundament, de mogelijkheid tot zijn werk kan hem niet meer worden ontnomen. Maar in dit werk schuilt niet langer de hoop op verlossing, op bevrijding van de natuurwet en van de goden. Dit werk blijft de utopie van Achilles cultiveren, terwijl het weet dat deze onmogelijk is (tragedie!).” Hölderlins *Schicksalslied* schildert dit tragische lot van de mens:

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen

¹⁶⁹ Herodotos, *Het verslag van mijn onderzoek [Historiën]*, vert. Hein L. van Dolen (Nijmegen/Amsterdam: SUN, 1995), 56. Boek I, sectie 32, Nederlandse vertaling: “de hemel is jaloers op het menselijke geluk en wil niets liever dan dit verstoren.”

¹⁷⁰ Pindaros, "Achtste Isthmische ode," in *Zegezangen* (Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1999), 206.

¹⁷¹ Hesiodos, "Werken en dagen," in *De geboorte van de goden; Werken en dagen; De wedstrijd tussen Homeros en Hesiodos* (Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2002).

Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.¹⁷²

Zeus anderzijds heeft zijn eigen val weten te voorkomen en beroofde daarmee de mens voorgoed van zijn hoop op bevrijding. Maar ook hij betaalde daarvoor een hoge prijs, want ook hij moet nu een hogere macht dan de zijne erkennen: die van Ananke, het noodlot. Machteloos is hij bijgevolg tegenover het vuurbezit van de mens, terwijl hij diens soort eigenlijk wilde uitroeien. Daarom wordt hij lui. “Niet dood, maar als ware hij dood.” Prometheus’ gift leidt met andere woorden tevens de terugtrekking van de goden in, machteloos maar daarom ook onverschillig tegenover het lot der mensen. Wederom is het Hölderlin die als eerste tot dit tragische besef kwam:

Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter
Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.
Endlos wirken sie da und scheinen’s wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.¹⁷³

Aan het hart van de tragedie van Prometheus ligt dan ook niet zijn rebellie. Want tegen het eeuwige lot, de gemeenschappelijke heer van goden en mensen, is niemand opgewassen. De ware tragedie bevindt zich in het feest van de verzoening tussen Zeus en Prometheus. Met deze verzoening wordt het pact bezegeld dat zowel goden als mensen ertoe dwingt hun eigen grenzen te erkennen. De rebelse Prometheus is dan ook slechts een bijkomstigheid. Veel belangrijker is zijn rol als “Engel-Aankondiger” van een nieuwe Wet.

Deze Wet “doet afstand van elke zichtbare god, van elke utopie en van elke troost”. Dat de mens zijn eigen grenzen heeft moeten erkennen betekent namelijk dat hij niet langer kan streven naar de utopie van de bevrijding. Deze utopie heeft zich met de geboorte van Achilles als onmogelijk bewezen. Het leven van de mens ligt volledig in de handen van het lot, dan in se grillig en contingent is, en beheerst wordt door onoverkomelijke tegenstellingen. In plaats van deze tegenstellingen te willen overwinnen moet hij deze precies omarmen, enkel zo zal hij een hogere vrijheid ervaren. De vrijheid die hem daarentegen door de utopie beloofd wordt is vals, omdat een definitieve verzoening van tegenstellingen altijd onmogelijk zal blijken. Dit is de “harde, ontvuchterde Wet” die Prometheus verkondigt. Met hem begint én eindigt de utopie van het Griekse denken.

¹⁷² Friedrich Hölderlin, "Hyperion," in *Sämtliche Werke und Briefe*, uitg. Michael Knaupp (München: Carl Hanser Verlag, 1992), 745.

¹⁷³ Hölderlin, "Brod und Wein. An Heinze," 378.

Cacciari's lezing van de Prometheus-mythe is duidelijk diep doordrongen van zijn studie van het negatieve denken. In dit eeuwenoude verhaal ziet de filosoof de oorsprong van dit denken als een prachtige metafoor vooraf gespiegeld. Een aantal jaar later zal hij de gevolgen van dit filosofische gedachtegoed ook naar de politieke praktijk doortrekken (zie boven), maar met *Prometeo* geeft hij hiervan reeds een voorproefje. Cacciari's tekstvoorstel behandelt namelijk ook de situatie van de mens *na* de verzoening tussen Prometheus en Zeus. Daarmee gaat het dus een stap verder dan Aeschylus' overgeleverde tragedie(s).

Eens de mens het einde van de utopie, de sterfelijkheid van Achilles, aanvaard heeft, stelt Cacciari een aantal concepten voor die hem leren om te gaan met zijn tragische lot. Dat deze concepten in de kiem reeds een voorafspiegeling vormen van zijn latere theorieën van het Grote Politieke en het Grote Opportunisme hoeft niet te verbazen, tenslotte stond de verzoening van Prometheus met Zeus ook ten tijde van Aeschylus reeds symbool voor de stichting van de polis. "Hun verzoening installeert het 'feest van de polis', het verdrag dat de polis fundeert en met de Panathenaeën gevierd wordt." Het bestaan en de mogelijkheid van politiek vinden dan ook symbolisch hun oorsprong in deze mythe, eens te meer omdat Prometheus hiertoe de *techne* bracht.

Prometheus brengt evenwel niet alleen de *techne*, maar ook het inzicht dat deze niet verlossend is. Nogmaals, met Prometheus sterft deze utopie in de gedaante van Achilles. De *techne* van de mens zal bijgevolg niet helpen om hem te bevrijden van het almachtige lot, dat onontkoombaar en onvoorspelbaar is. Wel staat de *techne* hem toe de wereld zoals deze zich aan hem voordoet op verschillende manieren te ontdekken en te benaderen. Aangezien namelijk samen met de utopie elke finaliteit ten grave is gedragen, hoeft de mens zich niet langer de les te laten spellen door de imperatief van het moeten zijn, maar kan hij ingaan op de uitnodiging van het willen kunnen. Hij leeft nu weliswaar in "dürftiger Zeit" – een tijd waarin de houvast die hem werd geboden door de goden aan de ene kant en de utopie aan de andere kant hem definitief is ontnomen.¹⁷⁴ Toch moet "hij sterk zijn en elke troost van de hand wijzen".¹⁷⁵

Nu hij geen centrum, geen waarheid meer kent heeft hij ook zijn thuis moeten prijsgeven en is hij aangewezen op een nomadisch rondzwervend bestaan. Cacciari's Prometheus is niet alleen diegene die deze situatie over de mens afkondigt, maar ook diegene die als eerste de gevolgen ervan draagt en de mens op die manier een voorbeeld stelt: zwervend over zee wordt hij het archetype van de Wandelaar. Wandelen betekent zich openstellen voor de oneindige mogelijkheden van het ontmoeten; open voor al wat

¹⁷⁴ Hölderlin, "Brod und Wein. An Heinze," 378.

¹⁷⁵ Arnold Schönberg, "Das Gesetz," in *Sechs Stücke für Männerchor opus 35* (Arnold Schoenberg Center (archive.schoenberg.at)).

het lot in zijn schoot draagt en waarop de mens met zijn rede (*techne*) geen vat heeft.¹⁷⁶ Wandelen betekent ook niet oordelen maar luisteren. Want in het oordeel manifesteert zich een waarde, en die waarde brengt opnieuw een finaliteit binnen in deze wereld. Luisteren daarentegen is zich openstellen voor het nog onbekende, voor datgene wat onuitspreekbaar en precies daarom van tel is.

Is ons oordelen intrinsiek grondeloos, dan geldt dat eens te meer voor de wetten die daaruit volgen (zie boven). In elke wet is de overschrijding ervan reeds gegeven. “Dat er iemand is die rebelleert, is een banale vanzelfsprekendheid.”¹⁷⁷ Wat daarentegen een wonder is, is de wet van Ananke: “de Wet die het opkomen van de Zon, het worden van Phisis-Gea inricht”. Deze onzichtbare wet belichaamt de continue veranderlijkheid, het worden van de geschiedenis, daar waar de wereldlijke wetten zich tevergeefs in de aarde proberen wortelen om zichzelf als eeuwig en onveranderlijk te kunnen opwerpen. De wet die Prometheus verkondigt, de wet van Ananke, is “vrij van zulke transcendente bezoedeling”. Zijn kracht ligt niet in zijn aanspraak op eeuwige geldigheid, maar precies in zijn veranderlijkheid. Daarom veroordeelt hij de mens tot een eeuwig overschrijden van de wet, die even noodzakelijk als vergankelijk is. Zo openbaart hij zich in feite als de Wet van het eeuwige Wandelen. Want het wandelen viert deze continue transformatie. De Wandelaar vindt plezier in de verrassingen die het lot voor hem in petto heeft. Hij verwondert zich over de wereld zoals die in continue wording aan hem voorbijtrekt, onafhankelijk van zijn eigen denken en oordelen.¹⁷⁸

Ook met zijn *techne* kan de mens geen vat krijgen op de veranderlijkheid van Ananke. “Zij is niet ondergeschikt aan wetten, noch gebonden aan beloftes, zonder beeltenis – almachtig – tot niets verplicht en aan niets gebonden. Is dit niet de god waarover Mozes sprak?” Cacciari ziet in de tragiek van Prometheus een parallel met die van Mozes: wanneer hij sprak zou hij de goddelijke orde (die onuitspreekbaar is) verraden, maar wanneer hij zweeg zou hij aan zijn goddelijke opdracht verzaken. Zowel Prometheus als Mozes moeten een Wet verkondigen die onuitspreekbaar en onafbeeldbaar is, en precies daarom teniet zal worden gedaan door zijn verkondiging. Dit is hun tragiek. Beiden moeten de mens naar de woestijn leiden, “waar hij onoverwinnelijk zal zijn”.¹⁷⁹ Want in de woestijn bestaan geen paden, noch wortels, noch wensen. De woestijn belichaamt de dood van zowel de goden als de utopie. Hij is de grote leegte waarin de mens zich vrij kan maken en openstellen voor het Andere. Hier is de mens zonder wortels en zonder

¹⁷⁶ Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, 187.

¹⁷⁷ Schönberg, "Das Gesetz."

¹⁷⁸ Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, 188. Hier herkennen we natuurlijk ook Nietzsches *Wanderer* (638.), Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (Berlijn: Holzinger, 2013), 281.

¹⁷⁹ Arnold Schönberg, "Moses und Aron. Oper in drei Akten," (Arnold Schönberg Center (archive.schoenberg.at)). III, laatste vers.

bestemming: vrij om te blijven wandelen en zich op die manier open te houden voor het Andere, dat zich steeds in stilte zal hullen.

Naast het negatieve denken laat ook de invloed van Walter Benjamin zich in Cacciari's Prometheus-interpretatie sterk gevoelen. Benjamins ontkrachting van het symbool ten voordele van de allegorie vormt reeds een onderhuidse leidraad in Cacciari's eerste tekstvoorstel. Rond 1980 voegt Cacciari evenwel een aantal teksten toe waarin de invloed van Benjamin op veel explicietere wijze naar voren komt. Het gedicht *Il Maestro del Gioco* (ALN 51.07.02) is nagenoeg volledig gebaseerd op de Italiaanse vertaling van Benjamins thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Daarin trok de Duitse filosoof zoals gezegd van leer tegen de klassieke historiografie, die de utopie van vooruitgang – als zou er een doel aan het werk zijn in de geschiedenis – in leven houdt. Dit is precies de utopie die ook Prometheus ontkracht, althans in de interpretatie van Cacciari.

Benjamins alternatieve geschiedschrijving roept op de verloren kansen uit het verleden te redden uit de maalstroom van het historisme, dat strikt in de pas wordt gehouden door het vooruitgangsidee. In plaats van deze verloren kansen tot een gesloten reservoir van feiten te veroordelen, moeten we ons realiseren dat precies doordat deze kansen niet gegrepen werden in het verleden, zij nog steeds gerealiseerd kunnen worden in het heden. Het herdenken van al deze ongerealiseerde mogelijkheden kan hen hun potentie teruggeven. Door te herdenken kunnen we met andere woorden veranderingen aanbrengen in wat de klassieke historiografie heeft proberen vast te leggen als een onomkeerbaar proces van causaliteit.

Zo wordt Cacciari's Prometheus een Wandelaar die zich tussen de brokstukken van de geschiedenis begeeft, om de verloren kansen die hij daar aantreft opnieuw op te laden met *Jetztzeit*. Dit betekent telkens een sprong uit het lege tijdscontinuüm ten voordele van het ogenblik, waarin plots “de geheime afspraak tussen de geslachten van weleer en het onze” oplicht.¹⁸⁰ Op deze manier wordt zelfs het verleden opengehouden voor de intrede van het Andere.

3.3. Nono's veranderende lezing van de mythe

Zoals gezegd houdt de mythe van Prometheus ook Nono reeds jarenlang bezig. Zijn persoonlijke exemplaar van Aeschylus' tragedie *Prometheus geboeid* loopt over van markeringen en aantekeningen.¹⁸¹ De inhoud van deze aantekeningen, duidelijk van de

¹⁸⁰ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 143.

¹⁸¹ Eschilo, "Prometeo incatenato," in *Le tragedie*, uitg. Carlo Carena, I Millenni (Turijn: Einaudi, 1956). ALN B 2933.

hand van de componist zelf, wijst echter in een andere richting dan Cacciari's zonet besproken interpretatie van de Prometheus-mythe.

In de marge van Prometheus' monoloog in de 2^{de} episode, waarin hij vertelt over hoe hij door kennis de mens gaandeweg een bewustzijn heeft geschopt, schrijft Nono "classe operaia", arbeidersklasse. De onderdrukte mens, die met Prometheus' gift de eerste tools in handen kreeg om zich te emanciperen, staat voor Nono symbool voor de arbeidersklasse, die volgens de Marxistische leer de belofte in zich draagt ooit een samenleving waarin iedereen gelijk is te zullen stichten. Het is precies deze "mythe van het Proletariaat en zijn Belofte" die Cacciari definitief van tafel wil gooien. Zijn interpretatie van Prometheus vormt hiertoe een impliciete oproep, die hij enkele jaren later zal expliciteren in het artikel *Sinisteritas*.¹⁸²

Omgekeerd betekent deze aantekening ook dat Prometheus voor Nono nog steeds in eerste instantie diegene is die de mens hielp zichzelf van de goden onafhankelijk te maken, met andere woorden, diegene die de revolutie in gang zette. Opnieuw is Prometheus de martelaar die zijn lot in dienst van het menselijke zelfbewustzijn stelde. Het romantische beeld van Prometheus als rebel – een beeld waarvan Cacciari op expliciete wijze aangeeft te willen afstappen – wordt hier bijgevolg impliciet in stand gehouden.

Bij de intrede van Io in de derde episode noteert Nono bij haar personage "metafoor symbool van de onderdrukte strijd (Chili?)". Uit deze opmerking blijkt hoezeer Nono nog redeneert in termen van strijd en revolutie. Hoe hij met andere woorden het verhaal van Prometheus leest als het verhaal van de grote revolutie die de mens uiteindelijk zal verlossen. De expliciete verwijzing van Chili duidt er nochtans op dat Nono deze aantekening pas na de val van het Allende's regering maakt. Dit hoeft evenwel niet te verbazen, aangezien we weten dat Nono ook in 1975 nog een tamelijk naïef beeld van de revolutie aanhangt (zie hoofdstuk II.3.3).

In de vierde episode ten slotte, wanneer Prometheus geketend aan de rotswand de op hem gerichte woede van Zeus die zich uit in een extreem natuurgeweld beschrijft, vinden we Nono's laatste aantekening: "la lotta", de strijd. Deze getuigt hoe Nono tot op het laatste moment blijft geloven in de rebellie van Prometheus, in zijn blijvende verzet tegen Zeus, terwijl Cacciari precies de aandacht vestigt op zijn toegeven aan en uiteindelijke verzoening met de oppergod. Dit laatste 'detail' lijkt Nono dan ook onbekend te zijn.

Nono's aantekeningen in *Prometheus geboeid* lijken haaks te staan op de lezing die Cacciari aan deze zelfde tragedie geeft. We kunnen niet met zekerheid vaststellen van wanneer Nono's aantekeningen precies dateren, maar aangezien hij over een uitgave van 1956 beschikt is het wel mogelijk en gezien de getuigenis van Nuria Schönberg-Nono zelfs

¹⁸² Cacciari, "Sinisteritas," 19.

aannemelijk dat tenminste een deel ervan van voor de gezamenlijke lectuur met Cacciari tijdens de zomer van 1975 stamt. Wat we wel met zekerheid kunnen vaststellen is dat van al deze aantekeningen niets wordt meegenomen in het libretto van *Prometeo* – noch in de eerste schetsversies van Cacciari, noch in de finale vorm die ook door Nono is bewerkt geworden.

Het lijkt er dus sterk op dat Nono in zijn samenwerking met Cacciari gaandeweg wordt overtuigd van diens tragische interpretatie van de Prometheusmythe. Dat de componist alleszins openstaat voor een nieuwe lezing van zijn geliefde mythe blijkt overigens uit een brief aan Massimo Mila. Terwijl hij enthousiast verslag uitbrengt over zijn nieuwe muziektheaterproject *Prometeo*, prijst hij Cacciari omwille van diens “creatieve intelligentie”: “steeds stelt hij nieuwe problematieken voor, ook in zijn lezing van het verleden, en dat met een nieuw en buitengewoon dialectisch-analytisch vermogen van Marx (zonder isme)”.¹⁸³

Wanneer Nono in interviews in de late jaren 1970 en begin jaren 1980 gevraagd wordt naar zijn nieuwe muziektheaterproject, omschrijft de componist Prometheus dan ook niet langer als de romantisch rebellerende held, maar veeleer in lijn met Cacciari’s Wandelaar “als een model, een emblematische figuur van een zwerven, een zoeken. (...) Prometheus is slechts het eiland in een immense archipel van zoekenden, van wandelaars van de kennis”.¹⁸⁴ Elders geeft hij expliciet aan een ander zicht te hebben gekregen op de tragedie van Aeschylus onder invloed van Cacciari: “Door de gesprekken met zowel Massimo als met Francesco Dal Co is mijn interpretatieve horizon rond de figuur van Prometheus en hoe deze mythe begrepen is doorheen verschillende historische periodes breder geworden, vooral wat betreft de verhouding tussen de wetten en hun overschrijding ter wille van een nieuwe formulering. Prometheus is niet opgevat als de rebel, de bevrijder zoals Schelling of ook Schiller zeggen. Mij interesseert de strijd tussen de fundering van levensprincipes en de continue dynamiek die tot hun overschrijding leidt, deze permanent conflicterende verhouding”.¹⁸⁵

¹⁸³ Mila en Nono, "Nono a Mila, s.l., 9 maggio/6 giugno 1978," 170-72. Eigen vertaling, origineel: “[CACCIARI: è nuova intelligenza di vastissimo significato culturale politico_]propone nuovi problemi, anche nella lettura del passato, con nuova capacità straordinario dialettica analitica da Marx (senza ismi) [...]”

¹⁸⁴ Nono, "Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza (1981)," 260. Eigen vertaling, origineel: “Ma solo come modello, figura emblematica di un errare, di un cercare. [...] Prometeo è solo l’isola di un immenso arcipelago di erranti, di viandanti della conoscenza.”

¹⁸⁵ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245. Eigen vertaling, origineel: “Sia dalle conversazioni con Massimo che con Francesco Dal Co si è allargato il mio orizzonte interpretativo della figura di Prometeo e di come è stato inteso nelle varie epoche storiche il mito di Prometeo soprattutto nel rapporto tra le leggi e la loro trasgressione per una loro nuova formulazione. Prometeo non è inteso come il ribelle, il liberatore come dicono Schelling o anche Schiller. A me interessa la lotta fra la fondazione dei principi di vita e la dinamica continua che porta al loro superamento pur in continuo rapporto conflittuale.” Francesco Dal Co was professor architectuurgeschiedenis aan het IUAV waar ook Cacciari les gaf.

Tijdens de lange genese van *Prometeo* lijkt Nono gaandeweg Cacciari's Prometheus-lezing tot de zijne te maken. Wat hierbij niet uit het oog verloren mag worden is dat Nono na *Al gran sole* zelf aangeeft zich te willen herbronnen en naar nieuwe wegen te willen zoeken. Dit is in eerste instantie te verklaren door de veranderende nationale en internationale context, maar ook door zijn nieuwe positie binnen die context (zie hoofdstuk II). De mythe van Prometheus was voor Nono altijd een blauwdruk van een politieke ideologie die hem na aan het hart lag. Nu die ideologie plots barsten begint te vertonen, is het logisch dat hij ook met andere ogen naar zijn geliefde mythe kijkt. Hoewel Nono's nieuwe kijk op Prometheus geenszins zomaar gelijk kan worden gesteld aan die van Cacciari, is het wel zo dat de componist met veel interesse luistert naar de nieuwe ideeën die de filosoof er wat betreft de Griekse held op nahoudt.

Maar wanneer we werkelijk Nono's eigen lezing van de Prometheusmythe willen kennen, en vaststellen in hoeverre Cacciari daarop een invloed heeft uitgeoefend, volstaat het niet zijn aantekeningen en teksten te lezen. Net zomin zal een dergelijke lezing ons iets kunnen bijbrengen over de ware inhoud van Nono's (politieke) engagement na de *Wende*. Enkel een analyse van de muziek kan hier verheldering brengen. Dit is overigens niet alleen een gegeven waarop Nono zijn critici tot in den treure heeft gewezen. Ook Cacciari pleit in een interview uit 1992 voor een muzikale analyse die de zuivere luisterervaring overstijgt en werkelijk in de partituur op zoek gaat naar "de uitwerking van deze concepten in de structuur van de muzikale vorm".¹⁸⁶

¹⁸⁶ Massimo Cacciari en Nicola Cisternino, "Con Luigi Nono... per rivedere le stelle. Conversazione con Massimo Cacciari," in *L'ascolto del pensiero*, uitg. Gianvincenzo Cresta (Turijn: Rugginenti, 2002), 27. Eigen vertaling, origineel: "Invece su quanto la traccia di queste idee siano rintracciabili nella struttura della forma musicale chiaramente non sta a me dirlo, ma è sicuramente un lavoro strettamente di analisi musicale da compiere nel future.

IV. De hernieuwde aandacht voor het klankfenomeen

E l'inquietudine, l'ansia per il non conosciuto (B. Bartók), s'accompagna alla necessità di continua analisi critica innovative del linguaggio per varcare e poter vagabondare oltre le porte aperte anche dalla tecnologia di oggi.¹⁸⁷

1. Een zoektocht achter de schermen

Na de première van *Al gran sole carico d'amore* wordt het zoals gezegd stil rond Nono. Het jaar nadien gaat weliswaar het intimistische pianowerk *..... sofferte onde serene ...* nog in première, en Nono schrijft eveneens muziek voor een theaterstuk op tekst van Pasolini (*I turcs tal Friúl*, 1976) – twee werken die aan het grote publiek voorbijgaan – maar in de jaren 1977 en 1978 lijkt hij geen noot op papier te zetten. Een logische verklaring zou zijn geweest dat zijn nieuwe rol als lid van het Centraal Comité van de PCI hem verhindert zich nog evenveel als voordien op zijn compositorische activiteit toe te leggen. Intussen weten we echter dat hij deze activiteit nog steeds voorop plaatst als intrinsiek deel van zijn engagement; meer zelfs, dat het eerder omgekeerd is en zijn muzikale ambities hem verhinderen zich met volle overgave aan zijn nieuwe, zuiver politieke, functie te wijden.

Toch is het enige wat rest om deze ogenschijnlijke lacune in het creatieve scheppen van Nono in te vullen een aantal krantenartikels uit voorjaar 1977, waarin de componist vertelt over een “opera collettiva” waarbij hij thans betrokken is.¹⁸⁸ Het gaat om een project van Luca Ronconi, een Italiaans regisseur, die verschillende grote namen uit de culturele wereld én met banden met de PCI heeft uitgenodigd om in dialoog te treden met

¹⁸⁷ Nono, "Verso *Prometeo*. Frammenti di diari (1984)," 388.

¹⁸⁸ Leonardo Pinzauti, "Ricerca di un suono," *L'eco della stampa*, 27 april 1977.

jonge acteurs en theatermakers van de Coöperativa Tuscolano (een gezelschap onder leiding van Ronconi). Of het een suggestie van Nono betreft is niet geweten, maar centraal in de workshop met jonge acteurs die in april 1977 doorgaat staat Aeschylus' tragedie *Prometheus geboid*. Voor de tekst is men zoals bekend te rade gegaan bij Cacciari (zie hoofdstuk III.3.1).

Op basis van Cacciari's tekst wordt tijdens de workshop vrijuit geïmproviseerd, met als centrale richtlijn dat het doordringen tot de klinkende inhoud van de tekst belangrijker is dan een logisch-verbale uitdrukking ervan.¹⁸⁹ Bedoeling is, althans zo lijkt het de journalist Pinzauti, "alle deelnemers te betrekken bij het onderzoek in een nieuw begrip van de hedendaagse muzikale taal".¹⁹⁰ Hoewel Nono dus duidelijk intensief op zoek is naar manieren om Cacciari's tekst muzikaal te ontleden en te verklanken, zijn van deze studie geen aantekeningen overgeleverd. De enige getuigen van een blijvende uiteenzetting met deze tekst (en van een intense dialoog met Cacciari) zijn de vele uitbundig geannoteerde versies welke tussen de componist en de filosoof heen en weer gaan. Nono is zoekende maar vindt, zoals hij zelf aangeeft, "niet langer de gepaste middelen om zich uit te drukken".¹⁹¹

Daar komt eind 1978 verandering in. De ontmoeting met de jonge fluitist Roberto Fabbriciani brengt Nono's zoektocht niet zozeer ten einde maar zorgt eerder voor een nieuw begin ervan. Terwijl Cacciari de componist nieuwe wegen laat zien, is het Fabbriciani die hem deze wegen in het muzikale domein laat horen. De zoektocht naar nieuwe klanken, of beter, nieuwe klanknuances die zij samen ondernemen bereikt vervolgens een nieuw stadium in de studio, waar deze klanken in detail bestudeerd en gemanipuleerd kunnen worden. Op die manier tekent zich aan het einde van de jaren 1970 een periode van intense studie af, een studie die zich volledig achter de schermen afspeelt en naar het binnenste van de klank gericht is.

De aandacht voor het interne leven en de structuur van een klank is niet nieuw in Nono's oeuvre. Hoewel het een in se permanente fascinatie betreft, is deze focus vooral in het werk van de late jaren 1950 sterk aanwezig. Vandaar hoeft het niet te verbazen dat Nono voor de compositorische organisatie van het rijke klankenarsenaal dat hij tijdens deze studieperiode ontdekt en verzamelt beroep zal doen op technieken die daarvoor zeer effectief zijn gebleken in vroegere tijden.

¹⁸⁹ Leonardo Pinzauti, "Luigi Nono e i ragazzi," *La Nazione*, 27 april 1977.

¹⁹⁰ Pinzauti, "Luigi Nono e i ragazzi." Eigen vertaling, origineel: "[...] coinvolgere tutti i partecipanti alle "ricerca" in una nuova comprensione di linguaggio musicale contemporaneo [...]."

¹⁹¹ Nono, "Intervista di Renato Garavaglia (1979-80)," 245. Eigen vertaling, origineel: "[...] non avevo cioè i mezzi adatti a esprimermi."

2. De dwarsfluit bevrijd uit haar keurslijf

2.1. De samenwerking met Roberto Fabbriciani

Bij de première van Nono's strijkkwartet gaat er uitzonderlijk veel aandacht naar de nauwe samenwerking tussen de componist en de muzikanten van het LaSalle Quartet die aan dit werk is voorafgegaan.¹⁹² Nochtans is het opzetten van een dialoog met de uitvoerende muzikanten, en bij uitbreiding ook met klanktechnici, altijd een belangrijke constante geweest in het creatieproces van Nono. Denken we maar aan de uitgebreide exploratie van het vocale klankenpallet die hij samen met Carla Henius ondernam en die uitmondde in *La fabbrica illuminata* (1964)¹⁹³, de vele uren die hij samen met Marino Zuccheri doorbracht in de Studio di Fonologia op zoek naar bijzondere klanken die uiteindelijk hun weg zouden vinden naar *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), of het theatrale experiment met The Living Theatre waaruit *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) geboren werd.¹⁹⁴ In elk van de genoemde voorbeelden waren het steeds de muzikanten, zangers of klanktechnici die de componist van een quasi onuitputtelijke bron met klanken voorzagen, waaruit deze laatste vervolgens naar hartenlust putte om een nieuwe compositie vorm te geven.

Eén van de meest bijzondere samenwerkingen is gereserveerd voor het laatste decennium van Nono's leven. Eind jaren 1970 leert hij de jonge Italiaanse fluitist Roberto Fabbriciani kennen. Deze ontmoeting is van minstens even groot belang als die met Cacciari enkele jaren voordien. Daar waar deze laatste Nono overtuigt van de noodzaak om andere, alternatieve paden op te zoeken, zal het Fabbriciani zijn die hem deze paden voor het eerst laat horen en in die zin muzikaal aanschouwelijk maakt.

Tot hiertoe was de schriftuur die Nono voor dwarsfluit hanteerde eerder traditioneel, zonder al te vaak beroep te doen op bijzondere speeltechnieken. Hoewel het instrument

¹⁹² "Wie Hölderlin komponierte", gesprek met Luigi Nono en de leden van het LaSalle kwartet naar aanleiding van de creatie van *Fragmente-Stille, an Diotima*, opgenomen door de Westdeutschen Rundfunks Köln en later getranscribeerd door Kay-Uwe Kirchert, zie Kay-Uwe Kirchert, *Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen "Al gran sole carico d'amore" und "Prometeo"* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2006), 203-18.

¹⁹³ Een mooie getuigenis hiervan vormt het dagboek dat Carla Henius bijhield tijdens het repetitieproces met Nono, zie Carla Henius en Luigi Nono, *Carla Carissima. Carla Henius und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*. (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1995), 91-101.

¹⁹⁴ Een studie die veel aandacht besteedt aan zowel de historiek als de aard van deze samenwerkingen met enerzijds Carla Henius en anderzijds The Living Theatre is die van Nina Jozefowicz: Nina Jozefowicz, *Dag alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband La fabbrica illuminata und A floresta é jovem e cheja de vida im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte*, ed. Claus-Steffen Mahnkopf en Johannes Menke, 2 vols., vol. 1, Sinefonia, (Hofheim: Wolke Verlag, 2012).

een vaste plaats bekleedt in het merendeel van zijn composities uit de jaren 1950 eist het enkel een centrale plaats op in *Epitaffio per Federico García Lorca No. 2. Y su sangre ya viene cantando* (1952) voor fluit en kamerorkest. De solopartij daarvan is geschreven voor en opgedragen aan Severino Gazzelloni, toenmalig voorvechter van de moderne dwarsfluit. Toch is de enige moderne techniek die we in gans dit stuk aantreffen die van de *Flatterzunge* (*frullato*), die sterk afsteekt in een verder eerder traditioneel discours. Het is duidelijk dat Nono's primaire ambities met dit stuk elders liggen, in eerste instantie bij de strakke ritmische organisatie die alle drie de *Epitaffi* domineert.¹⁹⁵

De ontmoeting met Fabbriciani, zelf een leerling van Gazzelloni, zal hier voorgoed verandering in brengen. Het is Nono die als eerste contact opneemt met de begaafde fluitist. Na het bijwonen van een opvoering van Camillo Togni's opera *Barbablù* (1975/1978), waarin een centrale rol is weggelegd voor het uitzonderlijk virtuoze spel van Fabbriciani, zoekt de componist deze laatste op in zijn loge.¹⁹⁶ Op dit moment – we spreken 11 november 1978 – heeft de jonge fluitist er reeds geslaagde samenwerkingen opzitten met onder meer Bruno Maderna en Salvatore Sciarrino. Het vooruitzicht opnieuw te mogen samenwerken met één van Italië's meest vooraanstaande hedendaagse componisten spreekt hem bijgevolg onmiddellijk aan.

Na deze eerste kennismaking volgen de afspraken elkaar in snel tempo op. Nono brengt geregeld een bezoek aan Fabbriciani in Firenze en omgekeerd is de fluitist een graag geziene gast in Venetië. Het is het begin van een uiterst productieve artistieke samenwerking en een diepgewortelde vriendschap.

In Venetië brachten we hele dagen door met het discussiëren over muziek, kunst, filosofie en politiek, wandelend doorheen kleine straatjes en langs de kanalen. Soms namen we de boot om te gaan zwemmen en belandden ten slotte in een *trattoria* voor een bord inktvis-risotto. (...) Telkens weer verliet ik Giudecca met mijn instrumenten die ik de hele dag met geen vinger had aangeraakt. En toch voelde ik me professioneel verrijkt en gestimuleerd om nieuwe horizonten te verkennen. Wanneer ik nu terugkijk op deze periode geloof ik dat die wandelingen het begin waren van een grote vriendschap en een betekenisvolle, menselijke

¹⁹⁵ Gianmario Borio, "Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956," in *Le musiche degli anni cinquanta*, uitg. Gianmario Borio, Giovanni Morelli, en Veniero Rizzardi, Archivio Luigi Nono Studi (Firenze: Leo S. Olschki, 2004), 70-83.

¹⁹⁶ De première van dit eerste deel van Togni's opera-trilogie op teksten van Georg Trakl vond plaats in Venetië in december 1977. Voor de herneming ervan in Milaan en Rome één jaar later besliste Togni om de rol van de jonge Blaubart (Der Knabe) niet langer door de tenor te laten uitvoeren, maar in plaats daarvan voorzag hij een partij voor piccolo en *Sprechgesang*. Het is in deze tweede versie dat Nono de opera meemaakte, met Fabbriciani in de (gedeelde) rol van de jonge Blaubart. Zie Laura Zattra, "A colloquio con Roberto Fabbriciani," *Rassegna Musicale Curci* 3, no. 67 (2014): 46.

verstandhouding die mij ertoe heeft aangezet mijn ideeën en mijn muzikale zoektocht steeds te blijven vernieuwen.¹⁹⁷

Bewust of niet, in deze laatste zin verwoordt Fabbriciani in feite Cacciari's pleidooi om zich steeds open te houden voor het Andere. Terwijl het precies dankzij Fabbriciani's gewaagde fluitspel is dat Nono een mogelijke weg ziet voor de toepasbaarheid van dit politiek-filosofische denken in het muzikale domein, ervaart Fabbriciani de durf en innovatiekracht die hij daarbij aan de dag legt louter als een gevolg van Nono's niet-aflatende aanmoedigingen om steeds verder te blijven zoeken.¹⁹⁸ Essentieel daarbij is het loslaten van de angst om fouten te maken:

Nono zei steeds: "Vooruitgang beweegt zich tussen een onophoudend zoeken en technische fouten, die onmiddellijk waardevol blijken precies omdat ze afwijken van het normale en de gevestigde norm. Overeenkomstig met Wittgensteins stelling dat wetenschap vooruitgang boekt bij gratie van fouten, hebben wij op verschillende momenten kunnen vaststellen hoe fouten plots volledig nieuwe mogelijkheden kunnen blootleggen. Ik heb het hier over technische fouten, die altijd kunnen gebeuren, en de soms vreemde reacties van instrumenten daarop. Uit dit type experiment worden nieuwe mogelijkheden geboren die het muzikale denken en de kennis die nodig is om te kunnen componeren een andere richting geven." Wanneer je de angst om een fout te maken loslaat, wordt die fout mogelijks een nieuwe stimulus in de zoektocht naar andere horizonten.¹⁹⁹

De les die Nono Fabbriciani aanreikt is eenvoudig: in het duister van de onzekerheid schuilen de mogelijkheden die ons denken verruimen.

¹⁹⁷ Roberto Fabbriciani, "Walking with Gigi," in *Luigi Nono. The suspended song*, uitg. Stephen Davismoon, The contemporary music review (Routledge, 1999), 7. Eigen vertaling, origineel: "We spent those Venetian days talking about music, art, philosophy and politics, walking through the calli, along the canals, sometimes taking the boat out for a swim and then ending up in a *trattoria* for some black squid risotto. (...) I would leave the Giudecca carrying the instruments we had not touched all day, yet feeling professionally enriched and stimulated towards new horizons. Looking back, I now believe those walks were the start of a great friendship and meaningful, human relationship which provided me with an incentive to renew my thoughts and research in music."

¹⁹⁸ Nono's eerbetoen aan Fabbriciani in een tekst uit 1983 spreekt in dit verband boekdelen, zie Luigi Nono, "Di Roberto Fabbriciani (1983)," in *Scritti en colloqui*, uitg. Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, Le Sfere (Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001).

¹⁹⁹ "One progresses between continual research and technical errors which are immediately of interest as they can be considered a break from the familiar and the established norm. In accordance with Wittgenstein's theory that science progresses by error, we on many occasions confirmed that errors could suddenly open up other possibilities. By this I am meaning, technical errors, which are always possible, and the sometimes curious reactions of the instruments. From this type of experience is born new possibilities for the transformation of musical thought and knowledge necessary for composition." Fabbriciani, "Walking with Gigi," 8.

2.2. Een zoektocht naar nieuwe klanken

Fabbriciani's getuigenissen leveren ons een unieke inkijk in Nono's manier van werken. Samenwerken met hem betekent in de eerste plaats in een sfeer van totale vrijheid naar hartenlust experimenteren om op die manier samen nieuwe klanken en technieken te ontdekken. In dit klimaat vinden begin december 1980 ook de eerste studio-experimenten plaats, waarvoor Nono Fabbriciani meetroont naar de Studio di Fonologia della RAI te Milaan. Op één van de overgeleverde opnames hiervan horen we de componist duidelijk zeggen "fai quello che vuoi e di' sempre quello che fai": doe wat je wil en zeg altijd wat je doet.²⁰⁰ Bij elke studiorepetitie met eender welke muzikant zou het proces dan ook precies hetzelfde zijn: Aan het begin nodigt Nono de muzikant(en) uit om vrij te improviseren. Zelf luistert hij aandachtig en wanneer hij een klank hoort die hem fascineert maakt hij een snelle aantekening op één van de grote A3's die hij steeds bij de hand heeft. Aan het einde van de dag zal hij dan vragen om precies die klanken die hem zo gefascineerd hebben nogmaals te herhalen, vaak verschillende keren, en worden deze op tape vastgelegd.²⁰¹

Hoewel Fabbriciani door andere muzikanten die met Nono samenwerkten bijgetreden wordt in het gevoel steeds de volledige vrijheid te hebben genoten gedurende deze experimenteersessies, heeft de componist de touwtjes meestal strak in de hand. Vaak heeft hij, voorafgaand aan zijn ontmoeting met muzikanten, de mogelijkheden van hun instrument nauwgezet bestudeerd. Met haast onzichtbare hand kan hij hen vervolgens in een bepaalde richting sturen om een domein dat hem bijzonder interesseert door hen te laten verkennen. Even vaak overkomt het hem echter dat zijn aandacht getrokken wordt door een vooralsnog onbekende klank die hem plots ter ore komt. Van zodra hij dan terug achter zijn bureau zit zal hij een aantal theoretische handboeken open slaan en de specifieke eigenschappen die deze nieuw ontdekte klank toegeschreven worden tot in het kleinste detail bestuderen.

In Nono's bibliotheek vinden we bijgevolg verschillende theoretische handboeken over de dwarsfluit. Het eerste betreft Bruno Bartolozzi's *Nuovi suoni per i legni*, een standaardwerk dat sinds zijn publicatie in 1967 evenwel aan relevantie heeft ingeboet.²⁰² Toch trekken bepaalde door Bartolozzi besproken fluittechnieken onmiddellijk Nono's

²⁰⁰ ALN CD 80, track 4. Cfr. Francesca Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics" (Ca' Foscari, 2002), 57.

²⁰¹ Zattra, "A colloquio con Roberto Fabbriciani," 49.

²⁰² Bruno Bartolozzi, *Nuovi suoni per i legni* (Milaan: Suvini Zerboni, 1974). [ALN B 425] Oorspronkelijk uitgegeven in het Engels: Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwind* (Londen: Oxford University Press, 1967). Een grappig detail is de ondertitel van de inleiding die naar Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* verwijst: "Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben", *Osservazioni preliminari*, 1.

aandacht. Onder meer de hoofdstukken over *multiphonics* en klankkleurvariatie zijn duidelijk goed bestudeerd geworden door de componist, getuigen de aantekeningen in zijn eigen exemplaar. Een tweede handboek aanwezig in de persoonlijke bibliotheek van Nono is dat van Robert Dick, *The Other Flute*, waarin vooral de uitgebreide oplistings van kwart- en microtonen opvalt.²⁰³ Het meest grondig door Nono bestudeerde handboek, of althans datgene waarin we de meeste aantekeningen van zijn hand terugvinden, is *Flûtes au présent* van Pierre-Yves Artaud en Gérard Geay.²⁰⁴ Een belangrijk deel van het basismateriaal tot *Das atmende Klarsein* is zelfs rechtstreeks uit dit handboek afkomstig (zie hoofdstuk V.2.1.2). Ten slotte koopt Nono op aanraden van Fabbriciani ook Thomas Howells *The avant-garde flute*, dat op het eerste zicht minder exhaustief door hem bestudeerd werd.²⁰⁵

Aangezien de vier edities in het bezit van Nono zijn uitgegeven tussen 1974 en 1980 bestaat er geen twijfel over het feit dat hij deze aankocht na zijn kennismaking met Fabbriciani, en met andere woorden met het oog op het schrijven van muziek op diens (bijzondere) maat. Elk handboek levert de componist een ander perspectief op in de vaak dezelfde technische uitdagingen – een theoretische veelzijdigheid die hem opnieuw aanzet tot experiment in de praktijk. Want uiteindelijk, aldus Fabbriciani, “zou Nono niets uit deze handboeken gebruiken omdat mijn voorstellen voor hem belangrijker waren.”²⁰⁶ Hoewel deze uitspraak niet volledig met de waarheid strookt (zoals verder zal blijken uit de bespreking van *Das atmende Klarsein*) is het zeker zo dat Nono’s verkenning van de talloze technische mogelijkheden van de dwarsfluit in de eerste plaats op het terrein zelf plaatsgrijpt. Dat wil zeggen, tijdens experimenteersessies waarin de componist en de fluitist werkelijk samen op zoek gaan naar nieuwe klanken.

De eerste experimenteersessies met Fabbriciani vinden zoals gezegd plaats in de Studio di Fonologia della RAI in Milaan op 1 en 2 december van het jaar 1980. Een deel van deze sessies is vastgelegd op tape, waarvan een digitale kopie bewaard wordt in het Archivio

²⁰³ Robert Dick, *The other flute. A performance manual of contemporary techniques* (Londen: Oxford University Press, 1975). [ALN D 627]

²⁰⁴ Pierre-Yves Artaud en Gérard Geay, *Flûtes au présent. Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes* (Parijs: Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, 1980). [ALN D 189]

²⁰⁵ Thomas Howell, *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, ed. Bertram Turetzky en Barney Childs, *The New Instrumentation*, (Berkeley: University of California Press, 1974). [ALN D 628]

²⁰⁶ Roberto Fabbriciani, "Intervista a Roberto Fabbriciani," interview door Francesca Cescon, *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*, 2002, 88. Eigen vertaling, origineel: “Infatti alla fine Nono non ha usato per nulla questi trattati perché le mie proposte erano per lui più importanti.”

Luigi Nono.²⁰⁷ Naast deze audiodocumenten zijn er natuurlijk ook de aantekeningen die de componist tijdens deze sessies maakte.²⁰⁸ Wanneer beide naast elkaar worden gelegd biedt dit een mooi overzicht van alle technieken die gedurende deze twee dagen de revue passeren, en dewelke later zullen terugkeren in de besproken composities (zie Tabel IV.1).

Tabel IV.1 Technieken uitgeprobeerd door Fabbriani tijdens repetities met Nono in Milaan (december 1980)

<i>Aria intonata aerofona diffusa</i>	Klankproductie waarbij gestreefd wordt naar een mengeling en/of afwisseling van klank met een welbepaalde frequentie en het geluid van de uitgeblazen of ingeademde luchtstroom. Hierbij wordt sterk gevarieerd in de plaatsing van de lippen t.o.v. het mondstuk, gaande van een 'normale' positionering die het mondstuk voor het grootste deel openlaat tot een volledige toedekking ervan. ²⁰⁹
<i>Transizione suono – aria soffio</i>	Geleidelijke overgang van de ene methode van klankproductie naar de andere, d.w.z. van een klank met een duidelijke toonhoogte over een geleidelijke vertroebeling van deze klank door het opdrijven van de hoeveelheid hoorbare lucht naar een absoluut overwicht van het geluid van lucht waarin niet langer een bepaalde toonhoogte onderscheiden kan worden; of omgekeerd. Uit het door Nono en Fabbriani gevoerde praktijkonderzoek blijkt bovendien dat opdat deze overgang niet als al te bruusk zou worden ervaren erop gelet moet worden dat de klank met toonhoogte geen 'normaal geproduceerde' klank betreft maar in plaats daarvan een <i>multiphonic</i> of een klank waarbij de fluitist tegelijkertijd in zijn instrument zingt of fluit. ²¹⁰ Het is duidelijk dat Nono enkel waarde hecht aan een overgang die zich op een zeer geleidelijke, zoekende wijze kan voltrekken.
<i>Fiato: emissione → / aspira ←</i>	De als dusdanig hoorbaar gemaakte lucht kan zowel het resultaat zijn van een uitgaande ademstroom in het mondstuk als van een inwaarts ademen vanuit het mondstuk. Beide leveren een heel ander effect op. Het liefst laat Nono de fluitist continu zij het subtiel variëren tussen een uitblazen en een inademen.

²⁰⁷ ALN CD 80, track 4 tot 8 (oorspronkelijk twee tapes: "1° NASTRO F-BASSO FABBRICIANI (1) Luni 1-12-80 fonologia Milano" e "2° NASTRO F-BASSO FABBRICIANI (2) Luni 1-12-80 fonologia Milano")

ALN CD 81, track 1 ("Fabbriani Ottavino Marti 2-12-80"), zie Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 56.

²⁰⁸ Tevens bewaard in het archief onder het nummer ALN 45.05

²⁰⁹ De verschillende posities worden door Nono toegelicht aan de hand van een rudimentaire tekening (zie ALN 45.05/13). Aangezien het merendeel van de hier opgesomde technieken niet courant gebruikt wordt in het klassieke fluitrepertoire en zelfs anno 1980 nog maar moeizaam ingang heeft gevonden in het avant-garde repertoire kan Nono nog niet terugvallen op een bestaande en uniforme grafische notatie. Steeds opnieuw zien we in de schetsen hoe de componist met dit probleem geconfronteerd wordt: "come scrivere????". Het gevolg zal zijn dat aan de uitgegeven partituur een uitgebreid voorwoord voorafgaat waarin alle gebruikte grafische symbolen worden toegelicht.

²¹⁰ Zie ALN 45.05/13: "se normale si sente un salto qualitativo fisico"

<i>Bicordi – multipli</i>	Door een aangepaste blaastechniek of een onconventionele vingerzetting te hanteren kan een fluitist op zijn in se eenstemmige instrument toch een meerstemmig resultaat bereiken. Het gaat in dat geval over één of meerdere boventonen die als zelfstandige frequenties uit het klankspectrum naar voren treden. Deze meerstemmige klanken noemen we <i>multiphonics</i> . In het geval het ‘slechts’ om een tweestemmige samenklank gaat spreekt Nono over <i>bicordi</i> , wanneer er sprake is van meer dan twee tonen over <i>multipli</i> . De mogelijkheden om deze samenklanken te toonzetten zijn uiteraard zeer divers, zo kunnen de verschillende tonen onmiddellijk tezamen dan wel achtereenvolgens worden ingezet. ²¹¹ Nono en Fabbriciani wijden zeer veel tijd en aandacht aan het exploreren van de vele mogelijkheden die <i>multiphonics</i> op die manier in zich dragen.
<i>Suoni eolien</i>	Hoge flageolettonen die zodanig zacht worden aangeblazen dat het resultaat het midden houdt tussen een klank met toonhoogte en louter ademruis.
<i>Mikrotoni mobili - fissi</i>	Op een dwarsfluit kunnen microtonen heel eenvoudig tot klinken worden gebracht door een alternatieve vingerzetting te hanteren (zie o.m. de uitgebreide oplijsting van microtonale toonladders met bijhorende vingerzettingen van Robert Dick ²¹²) of zelfs gewoon door het mondstuk naar binnen dan wel naar buiten te draaien en daardoor een subtiele toonhoogteverandering te bewerkstelligen. Het onstabiele karakter van deze microtonen fascineert Nono sterk. Hun impact is veeleer van dramatisch-expressieve aard; slechts zelden worden ze als een zuivere variatie in toonhoogte waargenomen.
<i>Vibrati vari</i>	Een vibrato kan in alle mogelijke maten en gewichten voorkomen en uitgevoerd worden op dwarsfluit: zwaar of licht, evoluerend naar zwaarder of evoluerend naar lichter, snel of traag, versnellend of vertragend, ...
<i>Articulatiewijzen</i>	Een klank kan worden aangezet evenals intern gearticuleerd door middel van impulsen met behulp van de lippen en/of de tong.
<i>Pizzicati vari</i>	Nono en Fabbriciani experimenteren met zeer veel verschillende types <i>pizzicato</i> : met de tong (met klank), met de tong en de kleppen (onder meer mogelijk voor een <i>acciaccatura</i>), enkel met de kleppen en dus geheel zonder lucht, met de lippen, of door het sluiten van het mondstuk met de tong (zonder klank).
<i>Percussieve klanken</i>	Naast de <i>pizzicato</i> passeren ook een aantal andere percussieve klanken de revue. Zo is er ten eerste de <i>frullato</i> of <i>Flutterzunge</i> en wel in verschillende mogelijke uitvoeringen: met de lippen, vanuit de keel of met de tong. Verder neemt Nono ook akte van een aantal wat hij noemt ‘impulsklanken’ die bewerkstelligd kunnen worden door middel van een

²¹¹ Zie ALN 45.05/14: “attento tempi produzione immediata – successiva”

²¹² Dick, *The other flute. A performance manual of contemporary techniques*, 52-71.

	tongklak, een eenvoudige maar sterke uitstoot van lucht (ook een krachtig inademen wordt vermeld maar hierbij wordt meteen een vraagteken geplaatst), fluiten, of een klinker krachtig aan te zetten in het mondstuk.
<i>Con percussione chiavi</i>	Enkel het geluid van de kleppen is hoorbaar. Deze worden ingedrukt en weer losgelaten door het vormen van welbepaalde vingerzettingen zonder dat de bijhorende toonhoogtes effectief tot klinken worden gebracht.
<i>Canto dentro il flauto</i>	Wanneer een fluitist tegelijkertijd zijn instrument bespeelt en erin zingt heeft dit een zeer bijzonder klankresultaat tot gevolg. Nono is gefascineerd door deze combinatie en zal haar in tal van vormen uitproberen. Daarbij valt het hem meteen op hoe het zingen van klinkers resulteert in een doorgaande klanklijn terwijl medeklinkers de gespeelde klank tot korte impulsen veroordelen. In dit verband merkt hij nogmaals op dat het belangrijk is de fonetische structuur van een tekst te bestuderen – een aspect dat hem reeds in de jaren 1950 na aan het hart lag. ²¹³
<i>Fischio con suono</i>	De fluitist produceert een klank op zijn instrument door in het mondstuk te fluiten.

Elk van de genoemde speeltechnieken wordt door Fabbriciani, aangemoedigd door Nono, volledig binnenstebuiten gekeerd en tot aan zijn uiterste grenzen verkend. Bovendien wordt een speeltechniek slechts zelden ‘solistisch’ opgevoerd maar meestal in combinatie met andere technieken waardoor een wederzijds beïnvloeding en in extreme gevallen zelfs een afhankelijkheid ontstaat. Daarnaast vraagt Nono de fluitist continu om eenzelfde (combinatie van) speeltechniek(en) nogmaals toe te passen maar ditmaal onder andere dynamische omstandigheden of aan een nieuw tempo, wat wederom tot verrassende resultaten kan leiden.

De opsomming van uitgeteste speeltechnieken geeft aan dat Nono vooral geïnteresseerd is in de subtiele variatie die mogelijk is binnenin een klank, eerder dan de zoektocht naar nieuwe klanken als een doel op zich te beschouwen. Het is de klank als een levendig gegeven die hem fascineert. Dat elke klank in wezen een *suono mobile* is, is een overtuiging waarvan hij tijdens de studieperiode met Fabbriciani diep doordrongen raakt en die hij bovendien bevestigd zal weten in de studio van Freiburg.

Op de eerste dag in de studio van Milaan probeert Fabbriciani alle hierboven opgesomde technieken uit op basfluit. De volgende dag komen ze allemaal opnieuw aan de beurt op piccolo. Bij beide instrumenten levert dit volledig andere resultaten op. Zoals

²¹³ Nono, "Text - Musik - Gesang (1960)."

Fabbriciani aangeeft komen bepaalde technieken nu eenmaal beter uit op het basinstrument van de fluitenfamilie dan op het kleinste broertje; en omgekeerd.²¹⁴ Dit zal gevolgen hebben voor de inzet van beide instrumenten wanneer Nono zich effectief aan de componeertafel zet. Hoe dan ook kan de componist met het voorliggende klankenarsenaal aan de slag. Dat in het eerstvolgende werk dat hij zal schrijven een belangrijke rol voor de dwarsfluit is weggelegd ligt voor de hand.

3. *Live electronics*, een nieuw instrumentarium

3.1. Afscheid van de Studio di Fonologia

Tijdens de repetities met Fabbriciani in december 1980 in Milaan kan Nono rekenen op de hulp van één van de vaste klanktechnici van de RAI: Marino Zuccheri. Hij is het die Nono in de jaren 1960 wegwijs heeft gemaakt in de studio en hem ook nadien steeds een helpende hand is blijven bieden bij de realisatie van al diens composities met tape. Zuccheri's aandeel in deze werken overstijgt veruit dat van een louter technische facilitering.²¹⁵ Nono zelf beschrijft het als een samenwerking waarbij beide op gelijke voet staan, zoals die tussen Brahms en de vermaarde vioolvirtuoos Joseph Joachim: "Er bestaat een volledig briefwisseling [tussen Brahms en Joachim] die toont hoe Joachim, een groot technicus, Brahms verbeterde, hem onderrichtte en inspireerde. Zo'n verhouding lijkt mij ook vandaag de dag mogelijk en is vergelijkbaar met degene die ik had met Marino Zuccheri in de Studio di Fonologia in Milaan [...]"²¹⁶ Voor Nono vormt een dergelijke samenwerking met zowel musici als klanktechnici, waarbij artistiek en technisch vakmanschap hand in hand gaan en elkaar continu verrijken, simpelweg een noodzakelijke eerste stap in het compositieproces.

Aan het begin van de jaren 1980 nadert Zuccheri evenwel de pensioengerechtigde leeftijd en ziet Nono dus één van zijn meest trouwe studio-metgezellen zich opmaken voor vertrek. Bovendien toont de directie van de RAI weinig interesse om een aantal nochtans noodzakelijke investeringen te doen in de studio, waardoor de apparatuur die

²¹⁴ Fabbriciani, interview, 90.

²¹⁵ In 1984 schrijft Nono een mooie beschrijving van hun samenwerking in de Studio di Fonologia neer, zie Nono, "Per Marino Zuccheri (1986)."

²¹⁶ Nono, "Dopo Prometeo. Intervista di Alessandro Tamburini (1984)," 361. Eigen vertaling, origineel: "c'è tutto un epistolario dal quale si può vedere come Joachim, grande tecnico, correggeva, indicava e ispirava Brahms. È un rapporto che mi pare possibile anche oggi, simile del resto a quello che io avevo con Marino Zuccheri, allo Studio di Fonologia di Milano."

voorhanden is stilaan verouderd raakt.²¹⁷ De experimenteersessies die Nono er in december 1980 op touw zet lijken dan ook in een doodlopend straatje beland en het is duidelijk dat de componist nieuwe horizonten moet opzoeken wil hij op deze lijn verder kunnen werken.

3.2. John Chowning en het CCRMA

Op zijn reis doorheen de Verenigde Staten het jaar voordien heeft Nono een bezoek gebracht aan de Amerikaanse componist John Chowning in het Centre for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) aan Stanford University.²¹⁸ Het CCRMA geldt op dit moment als één van de belangrijkste centra voor computermuziek. Midden jaren 1970 zijn Chowning en zijn team bij de eersten om te beginnen experimenteren met *realtime* elektronische klanktransformatie.

Aanvankelijk voert de Amerikaanse componist voornamelijk onderzoek naar de mogelijkheid om klank doorheen de ruimte te laten bewegen, aangestuurd door een computer. Daarvoor ontwikkelt hij een programma waarmee een componist geometrische klankpaden in een twee- of driedimensionale ruimte kan uitstippelen.²¹⁹ Tegelijkertijd werkt hij aan een programma voor de synthese van complexe klankspectra door middel van frequentiemodulatie, kortweg FM.²²⁰ Deze laatste ontdekking kent meteen ook een wijdverbreide toepassing buiten het compositorische domein. Toch is frequentiemodulatie iets waarop Chowning midden jaren 1960 eerder toevallig stoot. Het toevallige karakter van deze ontdekking illustreert de zoekende houding die de componist aanneemt tijdens het experimenteren. Op de vraag hoe *Turenas*, een vroege compositie van zijn hand, ontstaan is zal hij later antwoorden dat hij enkel kan vertellen het stuk voltooid te hebben in de lente van 1972. Want, zo gaat hij verder, “het is moeilijk te zeggen wanneer het componeren zelf begint als onderzoek zo intrinsiek verbonden is met een werk.”²²¹

²¹⁷ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 550.

²¹⁸ Benedictis, "Luigi Nono."

²¹⁹ John M. Chowning, "The Simulation of Moving Sound Sources," *Journal of the Audio Engineering Society* 19, no. 1 (1971).

²²⁰ John M. Chowning, "The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation," *Journal of the Audio Engineering Society* 21, no. 7 (1973).

²²¹ Curtis Roads, "John Chowning on composition," in *Composers and the Computer*, uitg. Curtis Roads (Los Altos: William Kaufmann, 1985), 19. Eigen vertaling, origineel: "It's hard to say when a composition begins if research is tied so intrinsically to a work." “.

Deze laatste uitspraak zou even goed van Nono kunnen stammen.²²² Dat hij meteen een grote affiniteit voelt met het werk van Chowning hoeft daarom niet te verbazen. Wat hem fascineert aan diens compositieproces is dat het zijn vertrekpunt kent in een periode van intense studie waarbij wetenschappelijk onderzoek en artistiek experiment hand in hand gaan. De combinatie van beide vormt een uiterst vruchtbare voedingsbodem voor nieuwe, inspirerende ideeën. Volgens Nono is Chowning “één van de zeldzame musici die erin geslaagd zijn muziek te maken met de computer omdat ook zijn denken een ander soort denken is geworden.”²²³ Met andere woorden, wat Nono interesseert aan wat hij ziet en hoort in Stanford is hoe de nieuwe opportuniteiten die de computer opent worden aangewend om op andere manieren te gaan denken over en in muziek. Het grootste potentieel van de computer ligt voor hem bijgevolg niet in de manipulatie van akoestische klanken, maar in het verruimen van onze manieren van denken en voelen: “Het is niet de machine die maakt, die produceert, en aldus – zoals sommigen beweren – het menselijke brein vervangt, maar precies het omgekeerde: het is de mens die de machine op een andere manier hanteert om creatieve mogelijkheden te ontdekken met onbekende talen.”²²⁴

Voor Nono is het met andere woorden essentieel om de mogelijkheden die de computer ons biedt nauwgezet te bestuderen en deze precies te gebruiken om onze traditionele manier van denken in vraag te stellen en eventueel los te laten ten voordele van een nieuwe manier van denken. Daarbij beschouwt hij de computer, of preciezer, elk elektronisch apparaat, als een instrument dat hij eerst moet leren kennen alvorens er mee aan de slag te kunnen gaan. “Misschien ligt het verschil tussen mijn muziek en computermuziek in het feit dat ik [...] het merendeel van de tijd besteed aan de bestudering van een instrument [waarbij Nono doelt op een elektronisch apparaat],

²²² Meer nog, in de jaren 1980 doet Nono de facto een zelfde uitspraak. In zijn vertelling over de samenwerking met Marino Zuccheri in de Studio di Fonologia merkt hij op: “Quando una composizione ‘iniziava’ e quando ‘terminava’? E come? Non lo sapevamo.”, zie Nono, “Per Marino Zuccheri (1986),” 407.

²²³ Nono, ““Ascoltare le pietre bianche”. I suoni della politica e degli oggetti muti. Intervista di Franco Miracco (1983),” 301.

²²⁴ Nono, “Intervista di Renato Garavaglia (1979-80),” 239; Nono, “Intervista di Renato Garavaglia (1979-80).” Eigen vertaling, origineel: “Ma non è la macchina che fa, che produce, come si dice alcune volte, che sostituisce il cervello umano, ma è esattamente l’opposto: è l’uomo che usa la macchina in modo diverso per scoprire nuove possibilità creative, con linguaggi sconosciuti.” Deze uitspraak verklaart meteen waarom Nono zijn reserves uit over een aantal composities die aan het IRCAM ontstaan, en specifiek over *Répons* van Boulez (Nono, “Anche la dolcezza è rivoluzionaria. Intervista di Philippe Albèra (1982),” 272.). Naar zijn aanvoelen heeft Boulez zich niet tot de daarin gebruikte technieken gewend vanuit een dwingende noodzaak die het stuk zelf oplegt maar vanuit een verlangen per se om deze nieuwe technieken te gebruiken. Op die manier dwingen de technieken zichzelf eerder aan dit stuk op en doen ze de oorspronkelijke natuur ervan geweld aan in plaats van zijn kernidee mee te helpen verwezenlijken, aldus Nono.

waardoor het voor mij zoals een viool of een piano wordt.”²²⁵ Pas wanneer hij is doorgedrongen tot de kern van dit nieuwe instrument en zich de taal ervan eigen heeft gemaakt acht hij zichzelf in staat hiermee een nieuwe compositie te creëren. Deze compositie zal zich vervolgens bijna als vanzelf schrijven vanuit de dwingende wetmatigheden die het instrument zelf oplegt.

Na zijn kennismaking met de geavanceerde studiotecnologie van het CCRMA overweegt Nono aanvankelijk een langere studieperiode in Stanford. Op aanraden van Christof Bitter, toenmalig directeur van de opera van Frankfurt waar in de zomer van 1978 een nieuwe versie van *Al gran sole carico d’amore* in première is gegaan, beslist hij evenwel eerst een bezoek te brengen aan de Experimentalstudio van de Südwestrundfunk te Freiburg.²²⁶ Ook daar schijnt men namelijk te beschikken over Delay-apparatuur, waarvan hem de compositorische mogelijkheden in het bijzonder interesseren.²²⁷ Hoewel het idee van een studieperiode in Stanford nog lange tijd in zijn hoofd rondspookt blijft hij uiteindelijk toch in Europa.²²⁸ De studio in Freiburg heeft namelijk niet alleen het voordeel zich op een doenbare afstand van zijn thuisbasis Venetië te bevinden, maar blijkt bovendien naast de Delay over een heel arsenaal aan andere interessante apparatuur te beschikken.

3.3. Experimentalstudio Freiburg

3.3.1. Historiek

In 1971 wordt in Freiburg de Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung opgericht. Het onderzoeksinstituut ontstaat zoals veel studio’s voor elektronische muziek in de schoot van een openbare radio-omroep, de toenmalige Südwestfunk (vanaf 1998 Südwestrundfunk of kortweg SWR).²²⁹ Aan het roer staat Hans Peter Haller, die sinds de jaren 1950 onderzoek voert naar de mogelijkheden om “de levendige klank van

²²⁵ Nono, ““Preferisco la confusione”. Intervista di Albrecht Dümling (1987),” 400. Eigen vertaling, origineel: “Forse la differenza tra la mia musica e la *computer music* nasce dal fatto che io [- come Haller e Strauss -] dedico sempre maggiore tempo allo studio dello strumento, cosicché per me diventa come un violino o un pianoforte.”

²²⁶ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 116. Volgens Matteo Nanni is het tevens Bitter die Nono’s aandacht vestigt op het experimenterende onderzoek van John Chowning in Stanford, zie Luigi Nono en Enzo Restagno, *Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno*, uitg. Matteo Nanni (Hofheim: Wolke Verlag, 2004), 170.

²²⁷ Nono, “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno (1987),” 550.

²²⁸ Nono, “Anche la dolcezza è rivoluzionaria. Intervista di Philippe Albèra (1982),” 271.

²²⁹ Roberto Doati en Alvis Vidolin, “Experimentalstudio Heinrich Strobel Stiftung SWF,” in *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, uitg. Roberto Doati en Alvis Vidolin (Venetië: La Biennale di Venezia, 1986).

traditionele instrumenten met elektronische middelen te veranderen, of beter, te verruimen”.²³⁰ Twintig jaar later komt het er niet alleen op aan hun klank te transformeren, maar deze manipulatie ook te laten samenvallen met de oorspronkelijke uitvoering ervan. De kersverse Experimentalstudio in Freiburg staat bijgevolg al snel bekend voor zijn specialisatie in *live electronics*, die hier worden gedefinieerd als “het geheel van elektronische apparatuur die de manipulatie van klanken afkomstig uit zowel akoestische als elektronische bronnen in *realtime* mogelijk maakt.”²³¹ Wat Haller zelf vooral benadrukt is dat alle elektroakoestische klankgebeurtenissen gelijktijdig met de vocale of instrumentale uitvoering plaatsvinden.²³² Het resultaat is dat de oorspronkelijke klank en de klank die uit de luidsprekers komt niet als twee afzonderlijke signalen door de luisteraar worden waargenomen maar dat zij tot één nieuwe klankgestalte versmelten. Op die manier wordt de componist in feite mee uitvoerder van zijn muziek. De gebruikte elektronische apparaten kunnen namelijk beter beschouwd worden als muzikale dan als compositorische instrumenten.²³³

Vanaf de prille begindagen biedt de Experimentalstudio veel ruimte voor experiment. Het bestuderen en beoefenen van allerhande mogelijke klanktransformaties staat voor Haller en zijn medewerkers centraal. Nono voelt zich hier bijgevolg onmiddellijk thuis. In

²³⁰ Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2 vols., vol. 1, Südwestfunk-Schriftenreihe: Rundfunkgeschichte, (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1995), 10. Eigen vertaling, origineel: “[...] ist eine Möglichkeit vorhanden den lebendigen Klang den älteren und alten Instrumente zu verändern, zu erweitern?”

²³¹ Nicola Bernardini, "Live electronics," in *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica 1900-1986*, uitg. Roberto Doati en Alvisè Vidolin (Venetië: La Biennale di Venezia, 1986), 61. Eigen vertaling, origineel “[Si intende per Live Electronics] quell’insieme di apparecchiature elettroniche, operanti nel cosiddetto “tempo reale” che permettono di manipolare i suoni generati da fonti acustiche o elettroniche.” Deze definitie niet onproblematisch in die zin dat het begrip *live electronics* voor sommigen een veel grotere lading dekt. Vaak wordt namelijk reeds over *live electronics* gesproken wanneer er sprake is van elektronische muziek die live op het concertpodium wordt uitgevoerd. Peter Manning bijvoorbeeld definieert *live electronic music* als composities die volledig of grotendeels gebaseerd zijn op live synthese, zie Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (New York: Oxford University Press, 2004; repr., Revised and expanded edition), 157-67. Deze definitie impliceert met andere woorden geen gelijktijdigheid van een oorspronkelijk akoestisch signaal en de verwerking, bewerking en/of controle ervan middels elektronische apparatuur. En zelfs al wordt deze gelijktijdigheid wel als een voorwaarde beschouwd, dan nog zijn verschillende modaliteiten voor interactie tussen de uitvoerders en dus verschillende definities mogelijk. Voor een meer uitgebreide bespreking van deze problematiek refereer ik graag naar de inleiding tot de meest recente studie in dit veld, met name die van Friedemann Sallis et al., eds., *Live-electronic music. Composition, performance, study*, Routledge Research in Music (New York: Routledge, 2018), 1-13.

²³² Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 22.

²³³ Angela Ida De Benedictis, "‘Live is Dead?’: Some Remarks about Live Electronics Practice and Listening," in *Musical listening in the age of technological reproduction*, uitg. Gianmario Borio, Musical Cultures of the Twentieth Century (Surrey: Ashgate, 2015), 303. En Bernardini, "Live electronics," 61-62.

Freiburg vindt hij het laboratorium dat hij zoekt, een plaats waar experimenteel onderzoek en kritische kenniswerving centraal staan, kortom, een plaats waar hij het pad dat hij samen met Fabbriciani is ingeslagen kan verderzetten.

3.3.2. Nono's aankomst in Freiburg

Op 15 december 1980 maken Nono en Fabbriciani hun opwachting in de Experimentalstudio. Daar worden ze meteen zeer gastvrij ontvangen door Hans Peter Haller.²³⁴ Hij leidt beide heren rond in de studio en maakt van de gelegenheid gebruik de werking van een aantal elektronische apparaten reeds nader toe te lichten. Hoewel het tijdens deze eerste kennismaking eerder stil blijft aan de kant van Nono informeert de componist op het einde toch meteen naar de mogelijkheid van een samenwerking. De dagen daarop worden Nono en Fabbriciani dan ook meteen verder ingewijd in de studio. Daarbij licht Haller telkens de werking van één bepaald apparaat toe en bespreekt hij vervolgens de verschillende manieren waarop dit apparaat in het compositieproces ingezet kan worden. Terwijl neemt Nono notities, waarbij hij na de door Haller toegelichte functie en het gebruik van een bepaald apparaat ook zelf meteen een aantal hypothesen over de mogelijke combinatie met bepaalde instrumenten formuleert.²³⁵ Op die manier maakt de componist nog voor het verstrijken van het jaar 1980 kennis met de Harmonizer, de Vocoder, de Gate en de Halaphon – één voor één ‘instrumenten’ die uiteindelijk hun weg zullen vinden naar *Prometeo*.

Meteen van bij het begin is het duidelijk dat Nono enkel geïnteresseerd is in het klinkende resultaat van de elektronische transformaties, kortom, in de output. Het precieze technische functioneren van deze apparaten laat hem in feite koud. Nono bestudeert het muzikale potentieel van akoestische fenomenen zonder daarbij hun technische genese in acht te nemen. Bijgevolg komt het meer dan eens tot misverstanden tussen de componist en de klanktechnicus. Nono's latere technische rechterhand Alvisse Vidolin getuigt in dit verband: “Vanuit zijn technische benadering probeerde Haller steeds maximaal gebruik te maken van een techniek en hem super efficiënt te laten lijken. Nono daarentegen, die geen technofiel was, gebruikte deze technieken louter om expressieve en esthetische redenen.”²³⁶ Hiervan getuigen eveneens de aantekeningen die

²³⁴ Jaren later zou Fabbriciani zich deze uitstap nog levendig herinneren. Bij aankomst moet Nono zo zenuwachtig zijn geweest dat hij besloot hun bezoek aan de studio tot de volgende dag uit te stellen, aldus Fabbriciani. Zie Zattra, "A colloquio con Roberto Fabbriciani," 47.

²³⁵ ALN 45.07/01-28

²³⁶ Alvisse Vidolin, "Incontro con Alvisse Vidolin," interview door Francesca Cescon, *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*, 2002, 107. Eigen vertaling, origineel: “Haller tendeva sempre, dal suo lato tecnico, a sfruttare al massimo la tecnica facendola vedere come super efficace. Invece Nono che non era un filo-tecnologico utilizzava la tecnica per fini e scopi espressivi ed estetici.”

Nono maakt tijdens zijn introductie in de studio, die doorspekt zijn van bijvoeglijke naamwoorden als “bello!” en “straordinario!”.

Door veel tijd met elkaar door te brengen in de studio leren de componist en de klankingenieur elkaar evenwel beter te begrijpen. Zo weet Haller na zekere tijd een grote bewondering op te brengen voor de luistercapaciteiten van Nono: “Het liet Nono volledig koud welke architectonische eigenschappen [van een klank] beter door het ene dan wel door het andere apparaat naar voren gebracht werden. Hij *hoorde* het verschil en nam op basis daarvan een beslissing. [...] Wanneer ik een [elektronische] transpositie doorvoerde, luisterde Nono eerst naar het klankresultaat en trachtte dit vervolgens intensiever te bestuderen, het als het ware uit te horen, zodanig dat hij het later vertrekkende vanuit deze luisterervaring als een nieuw instrument zou kunnen integreren.”²³⁷

De eerste vier dagen van zijn verblijf in Freiburg besteedt Nono zoals gezegd aan een uitgebreide kennismaking met zowel het team van klanktechnici als de voordehand zijnde apparatuur.²³⁸ Op de vijfde dag, we spreken dan 19 december 1980, voelt de componist zich klaar om alle doorheen de voorbije dagen geschetste mogelijkheden van deze apparatuur zelf te gaan verkennen. Nog diezelfde dag pikken hij en Fabbriciani de draad weer op, daar waar ze het werk twee weken voordien in Milaan hebben neergelegd. Het verslag van deze sessies vinden we in een volledig nieuw schetsboek.²³⁹ Op de eerste pagina schrijft Nono veelbetekenend bovenaan: “Venerdì – mattino. Nuovo inizio”.²⁴⁰

Wat volgt is een korte beschrijving van de apparatuur die Nono in de Experimentalstudio ter beschikking staat. Deze uiteenzetting is er geenszins op gericht de technologie die schuilgaat achter deze apparatuur toe te lichten. Daarvoor verwijs ik graag naar het boek van Haller over de Experimentalstudio en dan meer in het bijzonder naar het eerste volume *zur Technik*.²⁴¹ Doel van deze uiteenzetting is eerder de zee aan nieuwe mogelijkheden die deze apparatuur opent op een heldere wijze in kaart te

²³⁷ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 118. Eigen vertaling, origineel: “Es war Nono vollkommen egal, welche baulichen Eigenschaften das eine Gerät besser, das andere weniger gut ausfallen ließen. Er hörte den Unterschied und traf danach seine Entscheidung. [Ich sagte: hörte!] Wenn ich eine Transposition vorführte, so hat Nono zuerst einmal die Klänge wahrgenommen, dann aber versucht, sie intensiver zu studieren, zu erhören, damit er sie aus dem Hörerlebnis heraus später auch in seine Komposition als neues Instrument einarbeiten konnte.”

²³⁸ De schrift waarin hij tijdens deze vier dagen uitgebreid notities nam is terug te vinden in het Archivio Luigi Nono onder het nummer ALN 45.07/01-28, met op de titelpagina “Inizio studio con Haller | 15-19 dicembre”.

²³⁹ Dit is integraal terug te vinden onder het nummer ALN 45.07/29-43.

²⁴⁰ ALN 45.07/31

²⁴¹ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1.

brengen en op die manier het potentieel dat Nono hierin ontwaart om zijn compositorische zoektocht verder te zetten beter te begrijpen.

In de bespreking van deze apparatuur wordt, naar analogie met Haller, een onderscheid gemaakt tussen drie types van elektronische klanktransformatie: klankmodulatie, klankselectie en klanksturing. Niet minder belangrijk is de analyse van een akoestisch signaal middels bepaalde elektronische apparatuur.²⁴² Elk van deze vier deelbereiken wordt in wat volgt besproken op vlak van 'instrumentarium', waarbij ook meteen wordt stilgestaan bij welke van deze instrumenten Nono specifiek boeien en waarom – dit aan de hand van zowel notities die hij nam tijdens de algemene introductie door Haller als notities die hij maakte tijdens de door hem geleide experimenteersessies de dagen nadien.

3.3.3. Klankanalyse

Het hoeft niet te verbazen dat de apparatuur die als eerste Nono's aandacht trekt in de Experimentalstudio niet bedoeld is om een klank te transformeren maar wel om hem in detail te analyseren. Zo is er ten eerste de Oscillograaf die zowel de amplitude als de golfvorm (met toonhoogte) van een geluidstrilling in kaart brengt.²⁴³ Nog een stap verder gaat de Sonoscoop, die op een computerscherm een driedimensionale analyse van een inkomend klanksignaal weergeeft.²⁴⁴ Daarbij hanteert hij drie parameters: frequentiebereik (van het ganse spectrum), duur en intensiteit. De duur van de klank wordt in fracties van 2,5" tot 5" opgedeeld, en wat betreft intensiteit kan de Sonoscoop een verschil maken tussen maar liefst zestien gradaties (gaande van *ppp* tot *fff*).

De toonhoogte wordt niet absoluut aangegeven maar binnen een bepaald frequentiebereik geordend. Zo zijn er in totaal 32 frequentie-spanses die elk ongeveer een tert bestrijken. Op een apart scherm wordt vervolgens een tweedimensionale spectrumanalyse weergegeven, waaruit duidelijk naar voor komt binnen welke van de 32 frequentie-spanses er een trillingsactiviteit is en met welke amplitude/geluidsterkte. Op

²⁴² Haller neemt in eerste instantie klankanalyse op onder de categorie klankselectie. Hij heeft het dan over die specifieke vorm van analyse die onmiddellijk wordt ingezet voor de transformatie van een ander klanksignaal, zoals bijvoorbeeld het geval is bij de Vocoder. Pas in het tweede volume van zijn naslagwerk gaat hij dieper in op de analyse van akoestische gebeurtenissen middels elektronische apparatuur die geen andere doeleinden kent dan het onderzoek ervan, zie Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 141-47.

²⁴³ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 141.

²⁴⁴ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 141-42. Er bestaat onduidelijkheid over de correcte benaming van dit apparaat. Haller heeft het steevast over de *Sonoscope* (Duitse benaming) terwijl Nono spreekt over de *sonoscop* (Italiaanse benaming). Verder is er in handboeken over elektronische muziek weinig tot geen informatie terug te vinden over dit apparaat.

die manier scheidt de Sonoscoop een gedetailleerd beeld van hoe een klank is opgebouwd en, voor Nono nog belangrijker, hoe hij evolueert. Een klank is namelijk nooit een statisch gegeven maar is daarentegen permanent in beweging. Dat elke klank in se een *suono mobile* is, ziet de componist hier bevestigd. Alle subtiele fluctuaties die op die manier deel uitmaken van zijn essentie maar zeer moeilijk of zelfs onmogelijk met het blote oor kunnen worden waargenomen worden met behulp van de Sonoscoop zichtbaar.

Nono brengt uren door achter de schermen van de Oscillograaf en de Sonoscoop. Steeds opnieuw vraagt hij de muzikanten eenzelfde toon nogmaals te herhalen maar dan met een zeer subtiele verandering in speelwijze. Hoe klein die wijziging ook, de gevolgen ervan op het beeldscherm van de spectrumanalyse zijn vaak immens. Zo ontdekt de componist al snel dat een dynamiekwijziging niet zomaar een verandering van luidsterkte inhoudt, maar tevens een verandering van de klankkleur met zich meebrengt. Bovendien blijkt geen enkele akoestisch gegenereerde klank zich te kunnen onttrekken aan de microtonale realiteit, noch gereduceerd te kunnen worden tot een immobiel gegeven. Nono's conclusie is duidelijk: de klassieke, statische opdeling in halve tonen en kwarttonen is niet langer houdbaar.²⁴⁵ Het is hoogtijd om de rigide mentaliteit die heerst binnen onze Westerse muziektraditie los te laten en ons open te stellen voor "andere manieren van denken, andere organisatievormen, andere mentaliteiten."²⁴⁶ Voor Nono vormen microtonen en de *suono mobile* het voorbeeld bij uitstek van "een denken dat andere wortels kent."²⁴⁷

De Sonoscoop kan daarbij een belangrijk hulpmiddel zijn. Het is een fundamenteel instrument voor onderzoek, experiment en kennis dat toestaat steeds nieuwe mogelijkheden te ontdekken. Hoewel het een visuele output genereert van een *an sich* zuiver akoestisch fenomeen is het een instrument dat zowel Nono als de muzikanten aanwezig in de studio leert nog aandachtiger te luisteren, in het bijzonder naar die subtiele klankvariëaties en -nuances die aan hun aandacht ontsnapt zouden zijn mocht de Sonoscoop hen er niet op gewezen hebben. De Sonoscoop vormt aldus een hulpmiddel om te leren luisteren naar het nog onbekende. Ongetwijfeld doelt ook Fabbriciani op de Sonoscoop in het bijzonder wanneer hij zegt dat deze apparatuur "onze oren heeft geopend en opgevoed op een wel heel bijzondere manier."²⁴⁸

²⁴⁵ Nono, "Verso *Prometeo*. Frammenti di diari (1984)," 385.

²⁴⁶ Nono, "Verso *Prometeo*. Frammenti di diari (1984)," 386. Eigen vertaling, origineel: "[...] altri pensieri altre organizzazioni altre mentalità."

²⁴⁷ Nono, "Verso *Prometeo*. Frammenti di diari (1984)," 387. Eigen vertaling, origineel: "[...] pensiero di profonde e altre radici."

²⁴⁸ Fabbriciani, interview, 79.

3.3.4. Klanktransformatie

Wanneer het niet langer aankomt op de analyse van een klanksignaal maar werkelijk op de transformatie ervan is het eerste apparaat waarop Haller destijds botst de ringmodulator. Deze stelt hem in staat de frequentie van een inkomend klanksignaal te transponeren. Eind jaren 1950 bouwt hij zelf een eerste exemplaar en de komende 15 jaar zal hij zich bezighouden met het op punt stellen van de technologie die achter dit apparaat schuilgaat.²⁴⁹ Toch zal de ringmodulator altijd beperkt blijven qua mogelijkheden. Zo is het bijvoorbeeld niet mogelijk het transpositie-interval vrij te kiezen, maar zal dit altijd afhankelijk zijn van een tweede inkomend signaal (de modulatiefrequentie) dat zowel bij het eerste opgeteld als ervan afgetrokken zal worden, en met andere voor een tweestemmige (meestal dissonante) output zorgt.

Twee decennia later opent het digitale tijdperk nieuwe mogelijkheden op het vlak van frequentie-omzetting, met name door middel van de Harmonizer. Dit is een audiocomputer die in staat is een inkomend analoog signaal te digitaliseren (of met andere woorden, te *samplen*, waardoor soms ook van een live-sampler wordt gesproken) en dit meteen met een welbepaald interval, dat hier wel degelijk vrij gekozen kan worden, te transponeren.²⁵⁰ Daarbij kent de Harmonizer een transpositiebereik dat zich uitstrekt van een microtoon tot respectievelijk één octaaf hoger en twee octaven lager. Bovendien is het mogelijk meerdere kanalen te gebruiken en dus verschillende transposities van eenzelfde signaal tegelijkertijd te genereren. Belangrijk om weten is wel dat deze transpositie ook altijd een effect zal hebben op de klankkleur. Aangezien de getransponeerde output het resultaat is van een respectievelijk snellere of tragere lezing van de sample van het oorspronkelijk signaal (waarvan de frequentie dus letterlijk toe- of afneemt) nemen ook de aanwezige boventoonfrequenties op lineaire wijze toe of af, waardoor de boventoonstructuur (die algoritmisch en niet lineair is opgebouwd) wijzigt.

²⁴⁹ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 10-11 en 26-48.

²⁵⁰ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 48-55. Zelf hanteert Nono meestal de term 'Publison', waarmee hij verwijst naar de Publison DHM 89 B2 audiocomputer aanwezig in de Experimentalstudio die over een Harmonizer-programma beschikt. Zie ook Felipe de Almeida Ribeiro, "The Emancipation of Referentiality through the Use of Microsounds and Electronics in the Music of Luigi Nono," *Proceedings of Korean Electro-Acoustic Music Society's 2014 Annual Conference* (2014).

Nono test allereerst de mogelijkheden van de ringmodulator uit, en dit specifiek in combinatie met klanken die Fabbriciani op de basfluit produceert.²⁵¹ Het artificiële klankresultaat dat de oorspronkelijke fluitklank haast volledig overstemt bevalt hem echter niet. Dit soort van elektronische klanktransformatie, dat de oorspronkelijke eigenschappen van het akoestische instrument niet verder ontgint maar deze veeleer onderdrukt, staat diametraal tegenover wat Nono wenst te bereiken. In plaats van de fluitklank tot in het onherkenbare te transformeren wil hij juist op zoek gaan naar subtiele variaties binnenin die fluitklank. Daarom geeft de componist al snel de voorkeur aan de Harmonizer, met de welke hij bijvoorbeeld in staat is microtonale variaties aan de originele klank toe te voegen. Vaak zet hij hierbij zelfs in op twee kanalen: met een eerste transpositie die de originele fluitklank met een microtonale fractie naar boven transponeert en een tweede met een microtonale fractie naar onder. De luisteraar neemt deze differentiatie niet bewust waar maar ervaart alleen een mystieke spanning. Op die manier speelt Nono middels de Harmonizer tegelijkertijd een spel van vervaging en intensifiëring, maar bovenal één van timbrale variatie.

3.3.5. Klankselectie

Klankselectie duidt op de filtering van een bepaald frequentiegebied uit het spectrum van een inkomend klanksignaal.²⁵² Het gefilterde frequentiegebied (ook wel band genoemd) kan zowel dynamisch versterkt als verzwakt tot zelfs volledig onderdrukt worden zonder dat aan de oorspronkelijke golfvorm geraakt wordt. Met andere woorden, een filter kan zowel positief (doorlatend) als negatief (versperrend) optreden. Tot de meest gebruikte types behoren de laagdoorlaat- (*low pass*) en de hoogdoorlaatfilter (*high pass*) die respectievelijk alleen de lage en alleen de hoge frequenties uit het spectrum doorlaten, waarbij een zogenaamde kantelfrequentie de boven- of ondergrens afbakent. Verder is er ook de banddoorlaatfilter (*band pass*), die een bepaald frequentiegebied uit het spectrum doorlaat. De bandbreedte van dat frequentiegebied kan vrij gekozen worden. Meerdere banddoorlaatfilters die elk een ander frequentiegebied doorlaten maar tezamen één groot frequentiebereik omvatten vormen samen een filterbank.

²⁵¹ ALN CD 74 track 7-8, opname van repetitie met Fabbriciani in de Experimentalstudio op 19/12/1980. Ook in de Studio di Fonologia kon Nono over een ringmodulator beschikken. De mogelijkheden van dit apparaat waren hem met andere woorden reeds voor zijn studieperiode in Freiburg bekend. Meer zelfs, in *Con Luigi Dallapiccola* (1979) maakt Nono effectief gebruik van drie ringmodulatoren, hetgeen dit werk tot zijn eerste officiële compositie met *live electronics* maakt.

²⁵² Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 55-64.

Een bijzondere toepassing van de banddoorlaatfilter is de Vocoder.²⁵³ Deze werkt met twee (gelijk opgebouwde) filterbanken. De eerste daarvan staat in voor de analyse van een inkomend klanksignaal A. Dat wil zeggen, wanneer het bijvoorbeeld een secundenfilterbank betreft wordt het volledige klankspectrum van A opgedeeld, of beter geanalyseerd, in deeltjes met een frequentiebereik van een secunde en een welbepaalde luidsterkte. Het resultaat van deze spectrumanalyse stuurt vervolgens de tweede filterbank aan, die deze analyse als een filter toepast op een inkomend klanksignaal B. Het resultaat is dat enkel de in signaal A aanwezige frequentiebanden worden doorgelaten van het door de tweede filterbank gestuurde signaal B en dit bovendien met exact dezelfde luidsterkte als dit in A het geval was. Kortom, het specifieke klankspectrum van klank A treedt hier op als filter voor signaal B – een filter die overigens zowel doorlatend (directe sturing) als versperrend (omgekeerde sturing) kan werken.

In de Experimentalstudio beschikt men over bijzondere filterbanken die zijn opgebouwd uit 48 banddoorlaatfilters met elk een bandbreedte van een grote secunde. Deze ‘secundenfilterbanken’ staan Nono toe al luisterend door te dringen tot in het binnenste van een klank. Hiermee is hij namelijk in staat elke klank te ontleden tot verschillende componenten, dewelke hij allemaal afzonderlijk kan beluisteren en bestuderen. Daarnaast kan hij nieuwe samenstellingen tussen de verschillende componenten maken, en op die manier de klankkleur oneindig variëren. Zo bespeelt en ontdekt Nono tegelijkertijd het fascinerende spectrum dat elke klank rijk is.

Ook de mogelijkheden die de Vocoder biedt worden door Nono meteen met grote nieuwsgierigheid waargenomen. Hij ziet daarbij vooral potentieel in de toepassing van menselijke spraakklanken als filter op bijvoorbeeld zuiver instrumentale klanken. Op die manier kunnen deze laatste werkelijk beginnen ‘spreken’.²⁵⁴ Het mag evenwel duidelijk zijn dat Nono de vele toepassingen van de in Freiburg voorhanden zijnde filterapparatuur in eerste instantie als zeer interessante analysetools ziet, en hen pas in tweede instantie in overweging neemt als werkelijke transformatiemiddelen.

²⁵³ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 65-67.

²⁵⁴ In het algemeen stelt Nono vast dat het gebruik van tekst volledig verandert in een omgeving met *live electronics*. Terwijl tekst klassiek gezongen, gesproken, ritmisch gedeclameerd of als *Sprechgesang* getoonzet wordt zijn de mogelijkheden nu veel gevarieerder: een tekst kan als filter opgelegd worden aan andere klanken (Vocoder) alsook de modulatie en beweging van andere klanken sturen (Gate), of omgekeerd zelf aan al deze bewerkingen worden blootgesteld. In het laatste geval wordt de tekst gefragmenteerd, niet op een mechanische wijze maar wel *live* op een organische wijze, wat Nono veel interessanter acht. Zie ALN 45.07/10 en 45.07/21.

3.3.6. Klanksturing

Naast de transformatie en selectie van een klank is het ook mogelijk deze klank in de ruimte te controleren en te sturen. De eerste experimenten die Haller samen met ingenieur Peter Lawo op dit vlak uitvoert monden uit in de realisatie van een zeer bijzondere versterker. Deze versterker wordt niet langer manueel bediend maar in plaats daarvan aangestuurd door een gelijkspanning die de directe omvorming is van bepaalde inkomende akoestische signalen. Met andere woorden, bepaalde muzikale informatie zorgt ervoor dat de toegangsdeur tot de versterking van andere muzikale informatie wordt geopend. Haller en Lawo geven deze versterker daarom de toepasselijke naam Gate.²⁵⁵ Middels de gate ontstaat er een nieuwe vorm van interactie tussen de muzikanten. Een uitvoerder heeft nu mogelijk niet alleen het dynamisch profiel van zijn eigen interpretatie in de hand maar legt ditzelfde profiel ook op aan de versterking van de interpretatie van een andere muzikant. Op die manier opent de gate tal van mogelijkheden, niet alleen voor de sturing van een klank, maar ook voor de verbreding, transformatie en beweging ervan.

Specifiek op die laatste mogelijkheid werken Haller en Lawo verder, wat in 1971 leidt tot de creatie van het allereerste ‘ruimteklankstuurapparaat’: de Ha(l)ler)la(wo)phon.²⁵⁶ Deze is aanvankelijk opgebouwd uit vier Gates, vier oscillatoren, vier luidsprekers die verspreid in de ruimte worden opgesteld en een elektronisch controlesysteem. Door het opwekken van bepaalde golfvormen controleren de vier oscillatoren de vier Gates waarlangs het inkomende akoestische signaal moet passeren voor zijn versterking. Via het controleveld kan vervolgens de beweging van de klank gekozen worden, waarbij elke Gate aan een bepaalde luidspreker wordt gekoppeld. De Halaphon is zo in staat een klank aan verschillende snelheden doorheen de ruimte te laten bewegen (afhankelijk van de opstelling van de luidsprekers). Al snel zouden de mogelijkheden van dit apparaat nog verder uitgebreid worden, in eerste instantie met meer kanalen en meer luidsprekers.

Naast de beweging van een klank in de geometrische, reëel begrensde ruimte kunnen door middel van bepaalde elektronische apparatuur ook nieuwe, fictieve klankruimtes gecreëerd worden. Hiervoor doet men het best beroep op galmapparatuur, die in staat is galmtijden tot maar liefst 200” te produceren, daar waar een natuurlijke galm doorgaans tussen de 0,5” (in zeer droge studioruimtes) en de 10” (in grote kerkrumtes) aanhoudt.²⁵⁷ Galm wordt in een natuurlijke akoestische situatie gevormd door de vele weerkaatsingen

²⁵⁵ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 67-73.

²⁵⁶ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 77-89.

²⁵⁷ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 91.

van een klankgolf die quasi gelijktijdig (want op een door de mens niet percipieerbare tijdsspanne van minder dan 50 milliseconden) met de directe klankgolf intreden en dus als één geheel daarmee worden waargenomen. Wanneer een klankweerkaatsing niet langer simultaan wordt waargenomen met de directe klankgolf maar als een zowel ruimtelijk als tijdelijk gescheiden klankgebeurtenis hebben we te maken met een echo. Ook deze kan met elektronische apparatuur worden nagebootst en, in tegenstelling tot een natuurlijke echo die meestal maar één keer optreedt, zelfs tot in het oneindige herhaald worden.

Deze laatste toepassing, met aan de basis een tijdelijk uitstel van een akoestisch signaal, brengt ons meteen bij het laatste elektronische apparaat voor de sturing van een klank: de Delay. Deze zorgt ervoor dat een akoestisch signaal opnieuw wordt weergegeven maar met vertraging. De duur van deze vertraging is door de componist of klankingenieur vrij te kiezen. In de Experimentalstudio beschikt men over digitale Delay-apparatuur die in staat is vertragingstijden van 0,2 milliseconden tot 21" te realiseren.²⁵⁸ En met de delay is de cirkel rond, want het is dit apparaat dat reeds in Stanford een grote fascinatie uitoefende op Nono en hem er, eens terug in Europa, toe brengt een bezoek te plegen aan de Experimentalstudio in Freiburg.²⁵⁹

De open interactie die de Gate-apparatuur op verschillende niveaus mogelijk maakt (in eerste instantie tussen twee uitvoerders, maar ook tussen de uitvoerders en de componist en zelfs tussen een uitvoerder en de door hem geproduceerde klank) wekt onmiddellijk een grote interesse op bij Nono. Hij zal de mogelijkheden van deze apparatuur dan ook zeer uitgebreid bestuderen. Al meteen tijdens de eerste dagen dat hij zelf aan de slag gaat in de Experimentalstudio maakt hij daarbij een zeer interessante koppeling tussen dynamiek en beweging: hij laat Fabbriciani continu variëren in de afstand die deze inneemt ten opzichte van de microfoon, en het is precies dit spel dat het dynamische profiel van de aangestuurde en dus wisselend versterkte tweede muzikant bepaalt.²⁶⁰ In een verder gevorderd stadium is Nono zodanig vertrouwd met de Gate-apparatuur dat hij de sturing ervan inzet om een klankbeweging te creëren, net zoals Haller en Lawo in feite een decennium eerder tot de ontdekking van de Halaphon zijn gekomen.

Maar ook aan de Halaphon zelf besteedt Nono een belangrijk deel van zijn tijd in de Experimentalstudio. In tegenstelling tot Haller is hij niet zozeer bezig met het uitstippelen van vaste bewegingslijnen voor klanken. Nono ziet veel meer potentieel in een andere toepassing van deze apparatuur. De Halaphon staat hem toe een klank los te koppelen van zijn akoestische bron om op die manier stelselmatig de hele ruimte te gaan

²⁵⁸ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 1, 95-97.

²⁵⁹ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 550.

²⁶⁰ ALN 45.07/08

betrekken en te laten resoneren. Bovendien maakt de Halaphon het mogelijk om vanuit verschillende hoeken een auditieve blik te werpen op één en hetzelfde muzikaal gegeven. Dit is een concept dat Nono herkent uit de vele canons die hij in de late jaren 1940 samen met Maderna bestudeerd heeft en hem destijds tot de compositie van de *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* heeft gedreven. Het heersende compositorische principe in dit vroege werk bestaat precies uit de canonische behandeling van bepaalde muzikale elementen, waardoor een cyclische beweging op gang wordt gebracht zonder dat er daarbij sprake is van een dwingend, stuwend effect. In feite is wat de Halaphon doet zeer vergelijkbaar, namelijk het in beweging brengen – aan verschillende snelheden – van een bepaalde klank doorheen de ruimte middels verschillende luidsprekers.²⁶¹

Vanwege diezelfde fascinatie voor de canon geraakte Nono ook in eerste instantie betoverd door de mogelijkheden van de Delay, toen nog in Stanford. Ook met dit instrument ziet hij mogelijkheden om een multiperspectiefisch spel op te zetten, dat zich ditmaal eerder in de tijd dan in de ruimte ontwikkelt maar opnieuw de veelzijdigheid van een terugkerend gegeven in de verf zet. Kortom, daar waar de technologie in Freiburg een weg naar het Andere blootlegt ziet Nono mogelijke aanknopingspunten om zijn zoektocht verder te zetten.

Het hoofd vol ideeën keert hij eind december 1980 terug naar Venetië. Nu pas voelt hij zich helemaal klaar om de reis richting *Prometeo* in te zetten. Deze zal beginnen met de compositie van *Das atmende Klarsein*.

4. Ongebreidelde exploratie is gebaat bij strikte organisatie

4.1. Een noodzakelijke terugblik

De brede waaier aan klanknuances die Nono samen met Fabbriani verkent, de intense bestudering van klanken en hun mogelijke uitdieping met behulp van elektronische apparatuur die plaatsvindt in Freiburg, ... het zijn tekenen aan de wand van een verschuivende compositorische interesse. Meer dan ooit gaat Nono's aandacht eind jaren 1970 naar het interne klankgebeuren. Zijn focus komt op die manier bij de secundaire parameters te liggen, met klankkleur, -beweging en -densiteit voorop. Het is een aandachtsverschuiving die zich reeds in *sofferte onde serene ...* (1976) laat optekenen en een eerste hoogtepunt kent met *Frammente - Stille, an Diotima*, maar vooral, welke

²⁶¹ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 490.

merkwaardig genoeg opvallende gelijkenissen vertoont met zijn vroegere, met name seriële compositiepraxis.

Zoals Borio vaststelt worden Nono's composities uit de tweede helft van de jaren 1950, te beginnen bij *Incontri* (1955), gekenmerkt door een esthetische zoektocht die vertrekt vanuit de klank als "een multidimensionale structuur".²⁶² Dat daarbij de secundaire parameters naar het voorplan rukken is een eerste belangrijke maar niet zozeer verrassende vaststelling. Wel verrassend is de vaststelling dat de primaire parameters toonhoogte en toonduur daarbij het voorwerp worden van een uiterst rigide toepassing van seriële wetten. Waar beide tendensen op het eerste zicht tegenstrijdig mogen lijken, werken ze elkaar de facto veeleer in de hand. Nono's strikte toepassing van het reeksprincipe is er net op gericht ruimte te creëren voor een maximale exploratie van de inherente mogelijkheden (wat betreft secundaire parameters) die elk reekselement (bepaald wat betreft de primaire parameters) eigen is.

Twintig jaar later ziet Nono zich in feite opnieuw geconfronteerd met eenzelfde uitgangssituatie. Opnieuw staat voor hem een uitgebreide exploratie van het klankfenomeen centraal, waartoe onder meer Fabbriani en Haller een uitstekende aanzet hebben gegeven. De technieken waartoe beiden hem hebben geïntroduceerd vormen het middel bij uitstek tot de open verkenning die Nono thans voor zijn eigen componeren vooropstelt. Maar om een dergelijk muzikaal onderzoek te kunnen opzetten, benodigt de componist uiteraard ook objecten die de mogelijkheid bieden om geëxploreerd te worden.²⁶³ Kortom, het enige waar het de componist thans aan ontbreekt is nog onbewerkt toonmateriaal dat slechts bepaald is in zijn twee fysiek meest in het oor springende eigenschappen: toonhoogte en -duur. Daarom grijpt Nono, net zoals in de jaren 1950, voor de selectie en organisatie van deze parameters terug naar reeksprincipes.

Dit mag op het eerste zicht opmerkelijk lijken. Belangrijk om hierbij in acht te nemen is echter dat Nono's radicale herdenking van zichzelf als mens en muzikant midden jaren 1970 gepaard met een terugblik op zijn beginjaren als componist en meer bepaald op de

²⁶² Gianmario Borio, "Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta," in *Nono*, uitg. Enzo Restagno (Turijn: E.D.T., 1987), 97.

²⁶³ P.I. Edwards spreekt in dit verband over het oprichten van wat hij noemt 'muzikale objecten', die louter en alleen bestaan om de componist van materiaal te voorzien dat hij kan onderzoeken middels compositorische methoden om op die manier de inherente mogelijkheden ervan bloot te leggen. Zie Peter Ivan Edwards, "Object, space, and fragility in Luigi Nono's *Das atmende Klarsein*," *Perspectives of New Music* 46, no. 1 (2008): 226. De op deze stelling volgende analyse van *Das atmende Klarsein* waarin de auteur een aantal van zulke muzikale objecten in kaart brengt schort naar mijn inzien evenwel, in die zin dat Edwards – die duidelijk het schetsmateriaal tot deze compositie niet consulteerde – grote groepen tonen (bvb. de volledige koordelen) onder de noemer van één muzikaal object classificeert, terwijl deze – zo blijkt uit de schetsen – in feite de uitwerking zijn van een heel aantal verschillende muzikale objecten, die Nono voorafgaand aan de eigenlijke compositiefase vastlegde. Zie hoofdstuk V.2.2.2.

studietijd die hem gevormd heeft. Inmiddels zijn zowel Maderna als Scherchen, zijn twee belangrijkste mentoren, overleden. Nu hij plots niet langer vaste grond onder de voeten heeft grijpt hij begrijpelijkerwijze terug naar de les die hij van hen heeft mogen ontvangen en herneemt hij zelfs letterlijk bepaalde oefeningen uit zijn studietijd om een nieuwe start te kunnen maken.²⁶⁴ Het teruggrijpen naar seriële procedures kan in die zin worden begrepen als het teruggrijpen naar een houvast en tegelijkertijd als het terugvallen op de eigen compositorische ervaring met een gelijkaardige muzikale probleemstelling.

4.2. Het serialisme als caleidoscopische methode bij uitstek

Wanneer Nono in augustus 1950 voor het eerst de Marienhöhe in Darmstadt betreedt is hij als één van de weinigen reeds terdege vertrouwd met de muziek van de Tweede Weense School. Meer zelfs, op 27 augustus gaat hier een werk van hem in première waarin de componist de basisreeks uit Schönbergs *Ode to Napoleon* (1942/43) heeft overgenomen. De *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950) tonen weliswaar Nono's belangstelling voor het reeksdenken, zij het niet als een vehikel voor abstract gestructureerde muziek maar wel als een interessante manier om een boeiend spel van wisselende perspectieven op te zetten. Zoals de titel reeds aangeeft ligt Nono's primaire bekommernis in de *Variazioni canoniche* bij het ontwikkelen van subtiele variaties op korte motivische cellen die uit de oorspronkelijke reeks zijn gelicht en die hij vervolgens in een complex contrapuntisch weefsel plaatst.²⁶⁵ Hoewel de jonge componist dus verre van de dodecafone schrijfwijze die aan de oorspronkelijke reeks gebonden is overneemt blijft hij toch trouw aan de geest van Schönberg door diens geliefde techniek van de *entwickelnde Variation* ter harte te nemen, meer zelfs, deze naar een nieuw niveau te tillen.

Deze vroege en vooral onorthodoxe hantering van een reeks legt meteen Nono's eigenlijke compositorische ambitie bloot: reeds in zijn prille beginjaren is de componist onophoudend op zoek naar nog onbekende klankaspecten. Een klank is voor hem allesbehalve een statisch gegeven maar een multidimensionale structuur die de meest diverse facetten in zich herbergt. Deze op systematische wijze blootleggen is wat de continue maar telkens gevarieerde herneming van een reeks belooft te doen. Voor Nono vormt het dodecafone reeksdenken dan ook "helemaal geen mechanisch denken dat zijn grens bereikt in de vier mogelijke reeksvormen; het is een denken dat continu zichzelf in

²⁶⁴ Het meest opvallend in dit verband is de hernieuwde bestudering van de *scala enigmatica*, die hem destijds door Scherchen als opdracht voor een toonzettingsoefening aangereikt is geworden. Zie hoofdstuk V.2.1.2.

²⁶⁵ Borio, "Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta," 81.

vraag stelt en op zoek is naar andere mogelijkheden [...].”²⁶⁶ In de schijnbare beperking die een reeks oplegt ziet Nono een uitnodiging om de immense rijkdom die zich hierachter schuilhoudt te verkennen.

Deze queeste erft hij naar eigen zeggen eerst en vooral van Maderna, die hem aanspoort voor elke compositie het inherente potentieel van een (liefst zo beperkt mogelijk) basismateriaal op te sporen en dit in het heden te actualiseren.²⁶⁷ Scherchen zet hem vervolgens verder op weg door hem oefeningen met een zeer beperkt aantal tonen voor te schotelen.²⁶⁸ Op die manier leert Nono op zoek te gaan naar de zee aan mogelijkheden die besloten ligt in één klein detail, naar het andere dat zich ophoudt in hetzelfde, kortom, naar de nuance. De vondsten die hij zo doet organiseert hij vervolgens met behulp van contrapuntische technieken in de tijd, zodat in plaats van een eenzijdige lineaire afwikkeling een ingenieus en vooral open netwerk van onderlinge betrekkingen tussen hen ontstaat. Het resultaat vormt een boeiend spel van wisselende perspectieven waarin eenzelfde gegeven zich telkens op een andere manier kan tonen.

Dit is ook het geval in *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951), een compositie die Nono op uitnodiging van Wolfgang Steinecke schrijft voor de Ferienkurse van het jaar nadien. Alleen al het openingsdeel vormt een indrukwekkend staaltje contrapuntische architectuur. Toch wordt deze editie van de Ferienkurse gekaapt door twee andere composities: de *Sonate nr. 1 op. 1 voor twee piano's* (1950-51) van Karel Goeyvaerts en *Structures Ia* (1950-51) van Boulez. Beide werken, onafhankelijk van elkaar geconcipeerd maar verrassend genoeg allebei gestructureerd volgens strikt reeksmatige principes én geschreven voor dezelfde bezetting, luiden het begin van het integrale serialisme in. Hoewel Nono met *Polifonica-Monodia-Ritmica* geenszins eenzelfde graad van abstractie en theoretische zuiverheid bereikt (noch nastreeft) hanteert ook hij voor het eerst seriële principes voor de organisatie van de parameters toonhoogte en duurwaarde.²⁶⁹ De ordening van zijn basismateriaal in reeksen staat hem namelijk toe dit materiaal op veel ingrijpendere wijze te variëren door beroep te doen op ingenieuze permutatietechnieken, zonder daarbij aan coherentie in te boeten.

Nono ziet met andere woorden in de seriële ordening van zijn (vaak ontleende en dus historisch beladen) basismateriaal het uitgelezen middel om de inherente mogelijkheden van dat materiaal op een systematische wijze te verkennen. Een mooi voorbeeld daarvan

²⁶⁶ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 497. Eigen vertaling, origineel: "Il pensiero di serie dodecafonica non è infatti un pensiero meccanico che si esaurisce nelle quattro possibilità della serie; è un pensiero che pone continuamente in discussione se stesso e cerca altre possibilità, esattamente come accadeva all'epoca dei fiamminghi."

²⁶⁷ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 489.

²⁶⁸ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 502.

²⁶⁹ Voor een meer uitgebreide analytische bespreking van dit werk, zie Rizzardi, "La "nuova scuola veneziana". 1948-1951," 15-31.

vormt het vergeten *Un frammento del Lenin*, het oorspronkelijke middendeel van *Epitaffio per Federico García Lorca no. 1. España en el corazón* (1952). Daarin blijft de *Bandiera rossa* melodie waarop gans het instrumentale discours gestoeld is nagenoeg volledig onherkenbaar. Nono richt zijn aandacht op het nog ongerealiseerde potentieel dat in haar besloten ligt, het welke hij volgens een vooraf uitgestippeld permutatiepatroon verkent en zo tegelijkertijd actualiseert. Pas wanneer de compositie al ver gevorderd is verraadt de melodie zichzelf door in haar oorspronkelijke gedaante aan de oppervlakte te komen.²⁷⁰

Nono's muzikale denken in de jaren 1950 is een caleidoscopisch denken, dat blijvend op zoek is naar nieuwe (klank)mogelijkheden. Net als zijn generatiegenoten gaat ook hij aan de slag met het van Schönberg geërfde reeksprincipe, waarin hij het uitgelezen middel ziet om zijn eigen menselijke en dus ook compositorische aspiraties te verwezenlijken. Tenslotte vormt het reeksdenken zelf in essentie een caleidoscopisch denken, waarin eenzelfde uitgangspunt onder een steeds wisselende belichting naar voren treedt. De eerste jaren varieert Nono die belichting vooral door via permutatieve procedures de primaire parameters, toonhoogte en duurwaarde, in beweging te zetten. Gaandeweg wordt zijn spel subtieler en gaat hij op zoek naar de kleinere nuances die zich schuilhouden in secundaire parameters zoals klankkleur, densiteit en register. Verrassend genoeg leidt dit tegelijkertijd tot een veel rigidere seriële organisatie van de primaire parameters.

Op die manier onderscheiden zich verschillende fasen binnen Nono's seriële compositiepraxis.²⁷¹ In het kader van dit onderzoek is vooral de tweede fase, die de periode van 1955 tot 1957, of anders gezegd, van *Canti per 13* tot en met *Varianti* omspant, belangrijk. Het zijn namelijk de in deze tweede fase gehanteerde technieken waarnaar hij later zal terugrijpen, en dewelke bijgevolg uitgebreid besproken dienen te worden.

4.3. De tweede fase binnen Nono's seriële compositiepraxis

4.3.1. Primaire versus secundaire parameters

Rond het midden van de jaren 1950 valt in het oeuvre van Nono een tendens te ontwaren naar steeds complexere, dichtere klankmassa's die in een continue staat van beweging

²⁷⁰ Pauline Driesen, "Marching with the times. The different revolutions of Mayakovsky and Nono," in *Luigi Nono und der Osten*, uitg. Birgit Johanna Wertenson en Christian Storch, Musik im Metrum der Macht (Mainz: Are Musik Verlag, 2016).

²⁷¹ De opdeling van Nono's seriële compositiepraxis in drie fasen wordt hier overgenomen uit het destijds baanbrekende onderzoek van Erika Schaller dat sindsdien als absolute referentie geldt. Zie Erika Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1997), 10.

zijn. Ook in het werk van zijn Darmstadt-collega's, met op het voorplan Boulez en Stockhausen, springt een gelijkaardige verschuiving in het oog. In de groepencomposities die zij midden jaren 1950 uittekenen bepaalt de reeks niet langer elk individueel toonpunt tot in het kleinste detail, maar stuurt zij in plaats daarvan groepen van tonen aan. De herwonnen inspraak van de componist situeert zich in de concrete invulling van zo'n toongroep. Ook het klankresultaat is navenant: groepen tonen die met elkaar contrasteren qua densiteit, klankkleur, register, ... geven de luisteraar opnieuw houvast. De aandacht is met andere woorden verlegd geworden van de zuiver fysische gegevens van een klank (frequentie, lengte en intensiteit, ofwel toonhoogte, -duur en dynamiek) naar wat Borio definieert als zijn 'schrifturale dimensies', zoals daar zijn register, combinatie van klankkleuren, densiteit en beweging (of agogische vorm).²⁷² Bijgevolg zijn het precies deze secundaire parameters die nu in reeksvorm georganiseerd worden.

4.3.2. Toonhoogte-organisatie

Hoewel ook Nono deze tendens op het eerste zicht lijkt te volgen, houdt hij wel degelijk vast aan een seriële ordening van de primaire parameters toonhoogte en toonduur. Meer zelfs, precies op het moment dat Boulez en Stockhausen afstappen van het gebruik van een twaalftoonreeks richt Nono voor het eerst dergelijke abstracte reeksen op, zonder zich nog langer te beroepen op thematisch laat staan historisch beladen materiaal. Voor het merendeel van de composities die hij tussen 1955 en 1957 schrijft doet hij slechts beroep op één enkele toonhoogtereeks. *Canti per 13* (1955), *Il canto sospeso* (1956) en *Varianti* (1957) zijn stuk voor stuk gebouwd op de bekende *Allintervallreihe* in openwaaivorm (zie Figuur IV.1). Dit schoolvoorbeeld onder de reeksen (waarin het seriële gelijkwaardigheidsprincipe niet enkel voor de twaalf chromatische tonen maar ook voor de intervallen tussen hen opgaat) wordt bovendien op bijzonder uniforme wijze door Nono gehanteerd. Terwijl zijn collega's op zoek gaan naar manieren om het rigide systeem dat het strenge serialisme eigenlijk is open te breken, kiest Nono ervoor het dictatoriaat van de reeks met een ongeziene gehoorzaamheid te volgen.²⁷³

Precies deze dociele toepassing van het reeksprincipe legt evenwel het vernieuwende aspect van Nono's seriële praxis bloot: niet langer zal hij de toonhoogtereeks inzetten als een generator van thematische gestes, maar wel van geometrische klankgestaltes die zich in de ruimte ontplooiën. Bedoeling is het in se zuiver lineaire gegeven van de reeks in de ruimte te projecteren om het vervolgens op verschillende manieren te belichten middels

²⁷² Borio, "Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956."

²⁷³ "Bei dir stehen die Töne stramm", zou dan ook Stockhausens kritiek aan het adres van Nono zijn geweest, aldus Helmut Lachenmann. Zie Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, 41.

de secundaire parameters. Een eerste aanzet tot deze verruimtelijking bevindt zich zelfs onmiddellijk in de seriële ordening van de parameters toonhoogte en -duur zelf.



Figuur IV.1 *Allintervallreihe*, door Nono gebruikt voor o.m. *Canti per 13*, *Il canto sospeso* en *Varianti*

Met de *Allintervallreihe* kiest Nono voor een reeks die op het eerste zicht een groot potentieel tot thematische profilering in zich draagt. Tenslotte omvat zij alle mogelijke intervallen. Anderzijds beschrijft deze reeks wanneer ze in openwaaivorm gepresenteerd wordt ook twee strikt chromatische lijnen: een stijgende (a-bes-b-c-cis-d-es) en een dalende (a-gis-g-fis-f-e-(es)).²⁷⁴ Door precies de klemtoon te leggen op deze inherente chromatiek wordt het voor een motivisch-thematische entiteit haast onmogelijk stand te houden. Bijgevolg is de oorspronkelijke volgorde van de toonhoogtereeks niet langer van betekenis en wordt deze parameter, ondanks de strikte en primaire ordening ervan, de facto van zijn troon gestoten. Het zijn daarentegen de secundaire parameters die aan belang winnen. Binnen de chromatisch dichtbezette klankmassa's die op deze manier de ruimte vullen vormen deze laatste namelijk de drijvende krachten.

Vanaf (bepaalde delen van) *Il canto sospeso* onderwerpt Nono deze toonhoogtereeks bovendien aan een extra, opnieuw serieel georganiseerde procedure die de ruimtelijke projectie ervan nog een duwtje in de rug geeft. Samen met Maderna ontwikkelt hij wat later de *tecnica degli spostamenti* zal worden genoemd: elke toonhoogte wordt twaalfmaal herhaald, waarbij hij de afstanden tussen deze twaalf inzetten opnieuw in reeksvorm organiseert.²⁷⁵ Aangezien Nono voor de herhaling van elke toonhoogte een andere (afgeleide) reeksvolgorde hanteert, kan het even goed voorkomen dat de inzet van een aantal tonen samenvalt als dat er op bepaalde punten geen enkele toonhoogte herhaald wordt. Zo ontstaan in plaats van nieuwe twaalftoonreeksen twaalfklankenreeksen, opgebouwd uit toonhoogte-aggregaten met een wisselende bezetting.²⁷⁶

In Figuur IV.2 worden de twaalfklankenreeksen die aan de basis liggen van het eerste deel uit *Il canto sospeso* weergegeven. Daarin kan duidelijk worden nagegaan hoe de oorspronkelijke *Allintervallreihe* in beweging wordt gezet door twaalf verschillende 'toonafstandsreeksen'. De eerste luidt 5 10 3 8 1 6 11 4 9 2 7 12 en bepaalt de afstanden die

²⁷⁴ Borio, "Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta," 79.

²⁷⁵ Borio, "Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera," 15-17.

²⁷⁶ Wolfgang Motz, "Konstruktive Strenge und kompositorische Freiheit im ersten Satz des "Canto sospeso"," in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, uitg. Gianmario Borio, Giovanni Morelli, en Veniero Rizzardi, Archivio Luigi Nono Studi (Firenze: Leo S. Olschki, 1999), 54.

de eerste reekstoon a en zijn twaalf herhalingen van elkaar scheiden (concreet betekent dit dat de la na zijn eerste verschijning vijf andere tonen laat passeren alvorens zelf opnieuw in te zetten, vervolgens tien, dan drie, enz.). De tweede toonafstandsreeks, die zal gelden voor bes, wordt afgeleid uit de eerste waarbij steeds één element overgeslagen wordt: 10 8 6 4 2 12 5 3 1 11 9 7. De andere toonafstandsreeksen worden volgens hetzelfde permutatieprincipe afgeleid en toegepast op de volgende reekstonen.

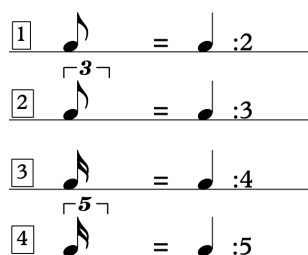
Op deze manier leidt Nono uit één toonhoogtereeks verschillende reeksen af, die gekenmerkt worden door een verhoogde verticale en een variërende horizontale densiteit (in dit geval gaat het om toonhoogte-aggregaten met een wisselende bezetting tussen nul en vijf). De *tecnica degli spostamenti* bewerkstelligt met andere woorden een ruimtelijke projectie van de initiële twaalftoonreeks, en tekent daarmee tegelijkertijd het doodvonnis van diezelfde reeks.

Figuur IV.2 *Genese Il canto sospeso, deel 1 - Allintervallreihe* onderworpen aan de *tecnica degli spostamenti*

4.3.3. Toonduur-organisatie

Het hierboven geschetste geleidelijke verval van de toonhoogtereeks, die er in feite enkel nog toe dient een evenwaardige verdeling tussen de twaalf chromatische tonen te garanderen, wordt in de hand gewerkt door het duurwaardensysteem dat Nono opzet. Ook dit is er namelijk op bedacht de oorspronkelijke volgorde van de toonhoogtereeks onderuit te halen en nieuwe verbanden tussen haar elementen te installeren.

Aan de basis van Nono's duurwaardensysteem liggen twee onafhankelijk van elkaar opererende structuren. De eerste daarvan kan best omschreven worden als een meerstemmige structuur, waarbinnen de verschillende stemmen zich van elkaar onderscheiden doordat aan elk van hen een andere basis-duurwaarde ten grondslag ligt. Als voorbeeld geldt hier het tweede deel van *Il canto sospeso*.²⁷⁷ Aan de basis van dit deel ligt een vierstemmige structuur, binnen dewelke Nono aan elke stem een andere opdeling van de maateenheid (zijnde een kwartnoot) als basis-duurwaarde toekent (zie Figuur IV.3).



Figuur IV.3 Genese *Il canto sospeso*, deel 2 - duurwaarden-organisatie: structuur I

Deze, in dit geval vierstemmige, structuur wordt vervolgens ingevuld, i.e. van concrete duurwaarden voorzien, door beroep te doen op de tweede structuur. Deze laatste bestaat uit een reeks die de veelvouden organiseert waarmee de basis-duurwaarden uit de eerste structuur vermenigvuldigd dienen te worden. De ontmoeting van beide structuren zal met andere woorden telkens voor andere resultaten zorgen. Want zelfs al wordt de veelvoudsreeks alleen in haar originele vorm geraadpleegd, dan nog zal het concrete duurwaarden-resultaat dat zij bewerkstelligt telkens variëren al naargelang de basis-duurwaarde waarmee elk van haar elementen in interactie treedt.

De veelvoudsreeks die Nono voor het tweede deel van *Il canto sospeso* hanteert gaat terug op de reeks van Fibonacci, waaraan hij de eerste zes elementen ontleent. Het resultaat ziet er als volgt uit: 1 2 3 5 8 13 13 8 5 3 2 1. Deze twaalfdelige reeks wordt vervolgens over de ganse vierstemmige structuur verspreid.²⁷⁸ Dit wil zeggen dat de eerste vier elementen van de veelvoudsreeks elk vermenigvuldigd worden met een

²⁷⁷ Het voorbeeld van *Il canto sospeso* is niet toevallig gekozen. Niet alleen omvat deze compositie zowel vocale als instrumentale delen – een onderscheid dat belangrijk zal blijken voor de concrete toonzetting van de serieel gevormde basisstructuur –, zij kent ook inhoudelijk een sterke affiniteit met het late werk van Nono. Dit wordt bevestigd door Cacciari, die Nono in de aanloop naar *Prometeo* eraan herinnert hoe ook *Il canto sospeso* gedragen wordt door de herinnering aan een tijdloos en onoverkomelijk verdriet. Zie ALN 51.07.02/07.

²⁷⁸ Dit is althans het geval voor de eerste sectie, die loopt van maat 1 t.e.m. maat 34 (of volgens de in de partituur doorgenummerde maatbepijfering, m. 108-141). In de tweede sectie (m. 35-50/m. 142-157) wordt de veelvoudsreeks niet alleen gepermuteerd maar ook toegepast binnen het bereik van elke stem afzonderlijk. Zie Reginald Smith Brindle, "Current chronicle. Italy," *The Musical Quarterly* 47, no. 2 (1961): 251-52.

andere basisduurwaarde. Vervolgens is het de stem die het eerst afloopt waarvan de basisduurwaarde vermenigvuldigd wordt met het vijfde element uit de veelvoudsreeks, enz. Met andere woorden, telkens wanneer een duurwaarde ten einde loopt wordt zij gevolgd door een nieuwe duurwaarde die het resultaat is van een vermenigvuldiging van dezelfde basisduurwaarde (beide behoren namelijk tot dezelfde stem) met het volgende beschikbare veelvoud uit de reeks (die over de verschillende stemmen heen wordt toegepast). Aan elke duurwaarde wordt ten slotte ook een toonhoogte toegekend, waarbij Nono trouw blijft aan de originele volgorde van de in voege zijnde *Allintervallreihe* (hier nog niet in beweging gebracht door de *tecnica degli spostamenti*). Het resultaat is een vierstemmige, continue structuur waarvan de eerste twaalf maten in Figuur IV.4 worden weergegeven.

Zoals in Figuur IV.4 kan worden vastgesteld, wordt de oorspronkelijke volgorde van de toonhoogtereeks strikt gerespecteerd maar verdoezeld door haar verdeling over vier stemmen. Het lineaire gegeven heeft zich door toepassing van Nono's duurwaardensysteem ontplooid tot een ruimtelijke structuur, waarin de oorspronkelijke volgorde weliswaar op macroniveau nog kan worden waargenomen maar niet langer het concrete intervallische verloop binnen de verschillende stemmen bepaalt. Aan de oppervlakte is met andere woorden de oorspronkelijke toonhoogtereeks niet meer als dusdanig waarneembaar.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation includes treble clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Above the staves, numerous figured bass numbers are written, such as 1/1, 5/8, 2/3, 7/8, 2/2, 6/13, 5/13, 3/3, 7/13, 11/2, 3/5, 6/13, 4/5, 8/8, 9/5, 10/3, 12/1 1/2, 4/8, 8/5, 9/3, 5/13, 3/8, 7/5, 3/13, 2/5, 6/8, 9/2, 11/1, 1/5, 4/13, 10/2, 11/1, 12/11/3, 4/13, 8/3, 10/1, 12/2, 2/8, 5/8, 7/3, 12/3, 4/8, 3/8, 1/8, 5/5, 1/13, 9/1, 10/1, 2/13, 7/2, 10/2, 12/5, 4/5, 5/3, 8/1, 10/3, 6/5, 8/2, 11/2, 3/13, 6/3, 8/1, 9/1, 11/3, 2/13, and 6/2, 7/1, 9/2. The notation also features triplets, quintuplets, and various note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes.

Figuur IV.4 *Genese Il canto sospeso*, deel 2 – basisstructuur m. 1-13

Met deze techniek van ‘ritmische wisselwerking’ (*interazione ritmica*), zoals hij het voorgaand beschreven systeem zelf omschrijft, wil Nono een alternatief bieden voor zowel het statisme van de traditioneel metrische tijdsindeling (die volgens hem is blijven steken in een al te naïef 18^e-eeuws naturalisme waarbij snelle tempi bevolkt worden door een zondvloed van noten à la Liszt, en trage tempi gelijkstaan aan ritmische stasis) als voor de zuiver schematische indeling van de parameter duurwaarde binnen een reeksgegeven.²⁷⁹ Zoals door de voorgaande figuur geïllustreerd wordt, slaagt Nono er niet alleen in het ritme los te rukken uit de metrische structuren waardoor het traditioneel gegijzeld wordt (het gebruik van maatstrepen vormt in feite een nog zuiver pragmatische aangelegenheid), maar weet hij bovendien een nieuw tijdsconcept te installeren dat wordt gekenmerkt door een permanente schommeling, een *panta rei* van klankgebeurtenissen.²⁸⁰ Want steeds zijn er tonen in beweging, en andere die ‘blijven liggen’. De progressieve transformatie van voorgevormde ritmische cellen die zijn vroege seriële werk kenmerkt maakt nu plaats voor een ritmische motor die op eigen kracht en volgens zelf bepaalde wetmatigheden draait.²⁸¹ Bovendien zorgt deze motor ervoor dat de lineaire toonhoogtereeks in de ruimte wordt uitgezet.

De primaire functie van de toonhoogtereeks wordt verder aangetast door dit duurwaardensysteem uit te breiden naar de inschakeling van rusten, wat Nono vanaf *Il canto sospeso* op regelmatige basis doet. In bepaalde delen van dit werk installeert hij een soort pauze-generator, die voorafgaand aan elke noot een rust invoegt. De lengte van deze rust wordt bepaald door de basisduurwaarde van de stem waarbinnen zij wordt ingeschakeld enerzijds, vermenigvuldigd met een veelvoud uit wederom een nieuwe reeks anderzijds. Een voorbeeld hiervan vinden we in het openingsdeel van *Il canto sospeso* (zie Figuur IV.5).

Voor dit openingsdeel werkt Nono met een vijfstemmige basisstructuur, waarin elke stem een andere basisduurwaarde toegewezen wordt door de maateenheid – een

²⁷⁹ Nono, "Alcune precisazioni su "Intolleranza 1960" (1962)," 111. Eigen vertaling, origineel: "da *Incontri per 24 strumenti* (1955) si sviluppa nel mio lavoro questa tecnica di interazione ritmica non su basi statistiche né casuali, e soprattutto ben contrastante in sé a quella staticità equivocamente intesa per una remora di naturalismo ottocentesco: natura del tempo basata unicamente su pulsazioni ritmiche, per cui tempi veloci attiva vitalità = cascate di suoni alla Liszt; tempi lenti contemplazione statica = stasi ritmica."

²⁸⁰ Nono, "Il potere musicale (1969)," 270. Eigen vertaling, origineel: "il mio concetto del tempo, non più legato a scansione o suddivisione metrica tradizionale o schematicamente giocato su vari parametri seriali (...), ma continuo divenire di fluttuazioni da *panta rei* di campi e fasce sonore (...)."

²⁸¹ Voor een algemene bespreking van de parameter ritme in het vroeg seriële werk van Nono zie Borio, "Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956.". Een mooi voorbeeld van een vroege compositie die volledig is opgebouwd op basis van zo'n ritmisch transformatieproces is *Un frammento del Lenin* (1952), waarvan een gedetailleerde analyse teruggevonden kan worden in Driesen, "Marching with the times. The different revolutions of Mayakovsky and Nono."

kwartnoot – achtereenvolgens door 2, 3, 4, 5 en 7 te delen. Vergeleken met het tweede deel zorgt dit voor een meer complexe basisstructuur, te meer gezien Nono het aantal in voege zijnde stemmen stelselmatig varieert: in m. 5-6 bijvoorbeeld is er slechts één stem aan zet, terwijl in de daaropvolgende maten alleen de vijfde stem wegvalt maar de overblijvende vier stemmen ontdubbeld worden, hetgeen resulteert in een achtstemmig basisdiscours.²⁸² Daarnaast verschilt ook de toepassing van de veelvoudsreeks in dit deel. Nono hanteert opnieuw de aan Fibonacci ontleende reeks, zij het in een gepermuteerde volgorde (5 10 3 8 1 6 11 4 9 2 7 12), maar haar elementen worden nu op het geheel van stemmen toegepast. Zo worden de duurwaarden van de eerste vijf reekstonen allemaal bepaald door veelvoud 5 maar levert dit de facto vijf verschillende duurwaarden op aangezien elk van hen zich in een andere stem bevindt en dus vanuit een andere basisduurwaarde vertrekt.

Van groter belang in de context van dit onderzoek is de inschakeling van rusten. Op het eerste zicht lijken deze de basisstructuur in de war te sturen, maar van naderbij bekeken plooien zij zich perfect naar de daarin heersende regels en bouwen deze structuur in die zin gewoon verder uit. In dit concrete geval werkt Nono steeds met een numerieke reeks die begint op 1 en optelt tot het totale aantal in voege zijnde stemmen is bereikt. In de eerste vier maten zijn dat er bijvoorbeeld vijf, en doet Nono aldus beroep op de getallen 1 tot 5 die hij in een vrij bepaalde volgorde rangschikt. De eerste presentatie van deze reeks ziet er als volgt uit: 1 4 2 5 3. Zo komt voor de eerste reekstoon a (die zich in de eerste stem situeert) een rust met een duurwaarde van een achtste noot vermenigvuldigd met 1, voor de tweede reekstoon bes (in de tweede stem) een rust met een duurwaarde van een achtste trioelnoot vermenigvuldigd met 4, enz.²⁸³

²⁸² Aangezien een bespreking van het sturende principe achter deze stem-afwisseling te ver wegleidt van het oorspronkelijke opzet van dit onderzoek, wordt hiervan afgezien Graag verwijs ik voor een verdere bespreking van dit eerste deel van *Il canto sospeso* naar Wolfgang Motz, *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu "Il Canto sospeso"* (Saarbrücken: PFAU, 1996).

²⁸³ Alleen in maat 10 lijkt Nono zich te vergissen en ziet hij de aan f voorafgaande rust (met een voorziene lengte van twee achtste trioelnoten) over het hoofd.

1 1/5 4 6/10 9b/3 9c/8

4 2/5 2 7a/10

2 3/5 5 7b/10

5 4/5 3 8/10

3 5/5 1 9a/10



3 10/1 1' a/11 2 7/2 3 2° d/7

1 1' b/11 3 10b/2 1 2° a/7

4 1' c/11 1 6/2 4 2° c/7

2 2°/11 4 12/2 2 2° b/7

2 11/6 1 3/4 4 10° a/9

3 12a/6 4 4° b/4 9° b/9

1 12b/6 2 4° a/4 3 8°/9

4 12c/6 3 5/4 1 9° a/9

Figuur IV.5 *Genese Il canto sospeso*, deel 1 – basisstructuur m. 1-12

Het resultaat van deze pauze-genererende procedure laat zich raden: de oorspronkelijke volgorde van de toonhoogtereeks (die reeds een eerste wijziging heeft ondergaan ten gevolge van de *tecnica degli spostamenti* die in dit deel wel wordt toegepast²⁸⁴) wordt nog maar eens overhoopgegooid, en dit keer op zodanig ingrijpende

²⁸⁴ Zoals gezegd transformeert de oorspronkelijke twaalftoonreeks door toedoen van de *tecnica degli spostamenti* in verschillende twaalfklankenreeksen. De twaalfklankenreeksen die Nono voor het openingsdeel van *Il canto sospeso* gebruikt zijn terug te vinden in Figuur IV.2. De in Figuur IV.5 bij de verschillende tonen genoteerde

wijze dat zij ook in de macrostructuur niet meer als dusdanig herkend kan worden. Zo zet de eerste reekstoon a samen met de derde reekstoon gis in, en klinkt de tweede reekstoon pas nadat niet alleen de derde maar ook de vierde (b) en vijfde reekstoon (g) reeds hebben ingezet.

Het is waarschijnlijk naar dit pauze-genererend systeem dat Nono verwijst in het bekende interview met Enzo Restagno. Gevraagd naar de *Allintervallreihe* die hij in *Incontri* gebruikte, antwoordt Nono dat het hier niet gaat om een reeks maar om een catalogoog van intervallen, die voortdurend omgegooid wordt door een techniek die hij positief/negatief noemt.²⁸⁵ Positief is de duurwaarde, negatief de rust gelijk aan deze duurwaarde. Op die manier creëert hij een spel met verschuivingen op het niveau van aanzet en einde van in se reeksmatig georganiseerde tonen, waardoor de voorspelbare mechanisch aandoende uitkomst volledig in duigen valt. Het compositorische plezier, aldus Nono, bestond er voor hem in uit te testen hoe elementen die systematisch en ordenend horen te zijn volledig ontwricht kunnen worden.

Naar alle waarschijnlijkheid vergist Nono zich evenwel in dit interview, aangezien het meerstemmige discours dat aan *Incontri* ten grondslag ligt een doorgaand geheel vormt dat op geen enkel moment onderbroken wordt door rusten. Het is pas in *Il canto sospeso* dat de componist voor het eerst zijn duurwaarden-genererend systeem ook inzet voor de invulling van rusten, zoals hierboven werd beschreven. Bovendien is *Incontri* één van de weinige composities uit deze jaren waarin Nono de *Allintervallreihe* juist niet benut; ook hierin vergist hij zich met andere woorden. Het lijkt dan ook aannemelijk dat het positief/negatief systeem waarnaar de componist verwijst de serieel gestuurde duurwaardenbepaling van zowel noten als rusten betreft, zoals we deze in het openingsdeel van *Il canto sospeso* aantreffen. Het resultaat is steevast een meerstemmige structuur die is opgezet volgens strikt seriële procedures, dewelke evenwel door hun

reeksplaatsen (die terug te vinden zijn onder het eerste getal, terwijl het tweede getal verwijst naar het toegepaste veelvoud) verwijzen dan ook naar hun plaats in de respectievelijke twaalfklankenreeksen, en niet naar hun oorspronkelijke plaats in de twaalftoonreeks. Vandaar ook dat sommige tonen voorzien zijn van eenzelfde getal, gevolgd door een (andere) letter: in een twaalfklankenreeks kunnen namelijk op eenzelfde plaats meerdere tonen inzetten en deze reeksplaats aldus samen bezetten.

²⁸⁵ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 510. Hierbij dient wel opgemerkt te worden dat in de procedure zoals deze in dit eerste deel van *Il canto sospeso* wordt toegepast de rusten wat betreft duur niet gelijk zijn aan de op hen volgende noten maar bepaald worden door een extra veelvoudsreeks. Elke rust deelt wel een zelfde basiswaarde met de duurwaarde van de op haar volgende noot. Aangezien precies deze differentiatie tussen de duurwaarde van de rust en de duurwaarde van de daaropvolgende toon voor een onverwachte verschuiving zorgt, lijkt het er sterk op dat Nono zich deze procedure dertig jaar later niet helemaal correct herinnert. Hiervan getuigt ook het feit dat hij bij het opstellen van nieuwe duurwaardenverzamelingen in de schoot van *Prometeo* opnieuw verwijst naar het +/- systeem en binnen deze verzamelingen dan ook wel degelijk werkt met een equivalentie tussen de rust en de daaropvolgende noot qua lengte. Zie hiervoor hoofdstuk V.2.1.3.

samenspel een onverwacht dynamisch en verre van punctueel-mechanisch klankbeeld installeren.

4.3.4. Concrete toonzetting, of het belang van de secundaire parameters

Tussen de aldus opgezette meerstemmige basisstructuur en de uiteindelijke partituur ligt nog een lange weg. Nono's meesterschap toont zich dan ook in zijn kunde om uit dit voorgevormde materiaal, dat volledig bepaald is qua toonhoogte en -duur, betekenisvolle muziek te puren. De manier waarop hij dat doet is zeer verschillend navenant het om vocale dan wel om instrumentale muziek gaat. De twee reeds aangehaalde delen uit *Il canto sospeso* zullen verder als voorbeeld worden gebruikt om dit te illustreren.

Laat ons terugkeren naar de meerstemmige structuur die aan de basis ligt van het tweede deel van *Il canto sospeso* voor achtstemmig koor a capella. Het contrapunt van structuren dat door Nono's duurwaardensysteem wordt opgezet levert in feite zelf een polyfone structuur op. Deze wordt enerzijds gekenmerkt door een grote zelfstandigheid binnen de afzonderlijke stemmen, die elk fungeren volgens een eigen basiseenheid. Anderzijds wordt zij wel aangestuurd door één overkoepelend reeksprincipe, dat zowel de verdeling van toonhoogtes als de ritmische uitwerking van elke stem reguleert. Het resultaat is een haast narratieve textuur, waarbinnen op bijna elk moment minstens één stem in beweging is en minstens één stem een moment van staande reflectie inlast: terwijl de kortere noten in min of meer gelijke mate over de ganse structuur verspreid liggen, zijn er altijd ten minste twee lange noten die aangehouden blijven.²⁸⁶

Het resulterende klankbeeld is dan ook sterk verwant aan dat van het door Nono diep gekoesterde en gretig bestudeerde renaissance repertoire.²⁸⁷ Het polyfone spel van individueel vormgegeven lijnen dat daarin plaatsvindt zorgt ervoor dat de muziek continu verder stroomt, zonder ooit te worden opgehouden: altijd is er wel één stem die de weg onverschrokken voortzet. Dit resulteert in een onophoudend komen en gaan van klanken waarop de tijd, of concreet het metrum, geen vat lijkt te hebben. Verrassend genoeg slaagt Nono er dus precies met behulp van een streng georganiseerd duurwaardensysteem in het ritme los te rukken uit de traditionele metrische structuren. Het resultaat is een doorgaande polyfone structuur die de lineaire toonhoogtereeks in beweging zet en haar op die manier tot een ruimtelijke structuur ontvouwt.

Toch vormt deze structuur slechts het vertrekpunt van waaruit het eigenlijke compositieproces zijn start nog moet nemen. Men zou de voorgevormde structuur kunnen begrijpen als de seriële ruwbouw van de compositie. Deze wekt Nono vervolgens tot leven door binnenin een nieuw spel van lijnen uit te tekenen. Binnen de vierstemmige

²⁸⁶ R.S Brindle kwam reeds in 1961 tot een gelijkaardige conclusie, zie Brindle, "Current chronicle. Italy," 250.

²⁸⁷ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 477-79.

structuur die werd uitgezet voor het tweede deel van *Il canto sospeso* zet de componist voor elk van de acht vocale stemmen een nieuw parcours uit dat telkens doorheen de oorspronkelijke stemmen meandert. Het achtstemmige discours dat in dit deel opklinkt is met andere woorden niet zomaar een verdubbeling van de vierstemmige structuur die aan de basis ligt. Deze structuur is weliswaar nog aanwezig, maar zij is opengebrouwen geworden en verspreid over de acht effectief aanwezige stemmen (zie Figuur IV.6).

Door op deze manier bepaalde toonpunten uit oorspronkelijk verschillende stemmen met elkaar te verbinden destilleert Nono uit de basisstructuur muzikaal zinvolle klankgestaltes. Daarbij besteedt hij bijzonder veel aandacht aan de intervalbetrekkingen tussen de verschillende toonpunten, die namelijk allesbepalend zijn voor de expressieve lading van een klankgestalte en deze bijgevolg inzetbaar maken als drager van een tekstuele eenheid.

Een mooie illustratie hiervan vinden we meteen in de eerste maat, die op indringende wijze binnenvalt met het woord “muoio”: ik sterf. De klankgestalte die Nono hiervoor optrekt vertrekt vanuit een dissonante samenklank bestaande uit twee grote secunden op een grote septiem afstand van elkaar. Hiermee geeft hij het koor geenszins een solide startschot, maar plaatst hij het veeleer wankel in de ruimte. Dit desoriënterende begin situeert zich bovendien in de ijle regionen van het 1- en 2-gestreept octaaf. Vrijwel onmiddellijk volgt echter een sprong in het diepe en dalen de vrouwenstemmen achtereenvolgens een grote none (a'-g in de tweede contra-alt, gevolgd door as''-fis' in de eerste sopraan) en een kleine septiem (b'-cis' in de eerste contra-alt) naar beneden. In de diepte lijken zij ten slotte vaste grond onder de voeten te vinden, doordat Nono de consonante intervallen binnen eenzelfde register samenbrengt en voor het eerst ook het basregister aanspreekt. Zo ontstaat een harmonie van kwarten (c-g en cis'-fis'), daar waar het inherente tritonus-potentieel slechts sluimerend aanwezig blijft.

Dit voorbeeld zet het cruciale belang van Nono's registerkeuze in de verf. In feite ligt het harmonische discours namelijk volledig vast ten gevolge van de seriële voorordening van het materiaal. Desondanks kan de componist zelf bepalen welke intervallen daaruit naar voren treden en welke op de achtergrond blijven, door tonen juist wel of juist niet in eenzelfde register te plaatsen. Daarnaast is ook de toewijzing van verschillende tonen aan één stem een belangrijke vormgevende factor, aangezien deze tonen als één geheel zullen worden waargenomen. Daar waar registerkeuze bijgevolg zowel bepalend is op horizontaal als op verticaal niveau, kent de stemverdeling vooral horizontale (i.e. 'melodische') implicaties.

Wat Nono dus eigenlijk doet is in een voorgevormde basisstructuur, die alleszins wat betreft de primaire parameters volledig bepaald is, reliëf aanbrengen middels de secundaire parameters register en klankkleur. Ook dynamiek zal in deze een belangrijke rol spelen, al blijft deze parameter wel onderhevig aan een seriële sturing.²⁸⁸ Op die manier creëert hij betekenisvolle woord-klankgestaltes, die bovendien van extra kleur worden voorzien door ook de fonetische kwaliteiten van een woord uit te spelen. Een bekend procedé in dit verband is het uitzetten van de contouren van een woord in één of meerdere stemmen, en dat woord vervolgens in te kleuren door eruit losgeweekte

²⁸⁸ Motz, *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu "Il Canto sospeso"*, 47-50.

klinkers ook aan andere stemmen toe te bedelen. De verklanking van het woord “luce” in m. 7²-10 vormt daarvan een mooie illustratie.²⁸⁹

Hoewel ook aan het instrumentale openingsdeel van *Il canto sospeso* een gelijkaardige meerstemmige basisstructuur ten grondslag ligt, gebeurt de concrete uitwerking daarvan zoals gezegd op heel andere wijze. Een eerste belangrijk verschil manifesteert zich bovendien reeds in de basisstructuur zelf, die in het geval van dit eerste deel geen doorgaand geheel vormt maar continu onderbroken wordt door de extra ingeschoven rusten binnen elke stem. Dat Nono deze pauzegenenerator specifiek in de basisstructuur van dit eerste deel inschakelt en niet in die van het tweede heeft er waarschijnlijk mee te maken dat het hier gaat om een zuiver instrumentaal deel. Bijgevolg is de muziek hier niet gedacht als een opeenvolging van expressieve klankgestalten die zich in de ruimte ontplooiën, maar veeleer als een voorzichtige aftasting van die ruimte waarbij telkens een ander instrument het voortouw neemt. Nono's verkenning van de interne geleidingen van een klank vindt dan ook bij uitstek plaats in zijn instrumentale repertoire.

In dit verband is het interessant om kort stil te staan bij *Incontri*, de eerste compositie die Nono volledig optrok vanuit een meerstemmige basisstructuur gerealiseerd middels de techniek van ritmische interactie. Deze vierstemmige basisstructuur verspreidt hij zodanig over het ensemble van 23 instrumenten dat op geen enkel moment een doorgaande lijn binnen één en dezelfde klankkleur kan worden waargenomen. Hoewel daardoor in de partituur de indruk ontstaat dat elke toon sterk geïsoleerd is, is het klankresultaat verre van punctueel. Door een uitgekiend gebruik van register en timbre wekt Nono daarentegen gedifferentieerde klankvelden tot leven die intern continu in beweging zijn en op steeds wisselende wijze de ruimte bespelen. Elk toonpunt binnen zo'n klankveld maakt namelijk deel uit van een in se doorgaande lijn, die eenvoudigweg bij elke stap die ze zet van partij en dus van klankkleur wisselt. Nono zelf spreekt van een *panta rhei* van klankvelden.²⁹⁰ *Incontri* is dan ook zijn eerste compositie die vertrekt vanuit de idee dat een klank meer is dan de som van een aantal (reeksmatig bepaalde) parameters, en in hem een multidimensionale structuur herkent.

Il canto sospeso bouwt hierop verder. Voor het instrumentale openingsdeel zet Nono zoals gezien een gelijkaardige basisstructuur op. Deze is echter niet alleen uitgebreider (want opgetrokken uit 5 stemmen met elk een andere basisduurwaarde) en gevarieerder (door een afwisseling van het aantal stemmen), maar wordt ook intern reeds tot leven gewekt door het spel van ingevoegde rusten. Vervolgens zet hij deze structuur uit in de ruimte door aan elke toon een welbepaald register en een welbepaald instrument toe te wijzen (waarbij op de lage strijkers na alle instrumenten worden aangesproken), zie

²⁸⁹ M. 114²-117 in de uitgegeven partituur.

²⁹⁰ Nono, "Il potere musicale (1969)," 270.

Figuur IV.7. Hoewel de oorspronkelijke stemmen meestal volledig opengebrouwen en over de verschillende instrumenten heen verdeeld worden, net zoals in *Incontri*, komt het nu ook voor dat twee achtereenvolgende noten van één stem door eenzelfde instrument gespeeld worden (bijvoorbeeld in m. 1-4 in de derde trompet, die de eerste twee noten van de tweede stem, bes en fis, verklankt). Gezien evenwel voor elke noot een rust is ingevoegd worden deze twee noten nooit als een doorgaande, melodische entiteit waargenomen.

De vorming van motivische gestes wordt bovendien tegengewerkt door Nono's registerkeuze. Doordat hij ervoor kiest samenklinkende tonen dusdanig ver uit elkaar te leggen wat betreft register (zie bijvoorbeeld maat 1, waar op de twee hoogste noten na allen zich in een andere octaaflijging situeren: G, a, gis', bes" en b"), kan nog bezwaarlijk gesproken worden van door het menselijke oor bevattelijke intervalbetrekkingen tussen hen.²⁹¹ Wanneer Nono toch twee noten in eenzelfde octaaflijging toonzet gaat het meestal om twee chromatische buurtonen, die elkaar met andere woorden eerder aan het wankelen brengen dan samen een harmonische entiteit te vormen (de enige twee noten die zich in de eerste maat in dezelfde octaaflijging situeren, zijnde bes" en b", bevinden zich precies op een kleine secunde afstand van elkaar). Het motivisch potentieel van de toonhoogtereeks werd reeds van bij het begin door de seriële procedures tenietgedaan, maar nu verdwijnt dus ook elk restant van een door intervallen geprononceerde ruimtelijkheid à la Webern. Bij gebrek aan harmonische referenties neemt bovendien het belang van de individuele stemmen af, en worden zij nog slechts als één geheel waargenomen: als een klankveld. Daarbinnen zijn het de secundaire parameters die het laken naar zich toetrekken en de dominante krachten worden.

²⁹¹ Gezien de stelselmatige invoeging van rusten kan de horizontale opeenvolging van tonen buiten beschouwing worden gelaten.



Nº 1

Luigi Nono

Figuur IV.7 *Genese Il canto sospeso*, deel 2 - toonzetting van de vijfstemmige basisstructuur m. 1-11

7 $\frac{5}{8}$ ♩ = 92 *rall.* *accel.* *rall.*

Fl. 1 *ppp* *ppp* *mf* *ppp*

Ofl. 2 *mf* *p* *mf* *ppp* *ppp* *muta in Fl.*

Ofl. 3 *mf* *ppp* *muta in Fl.*

Ofl. 4 *ppp* *muta in Fl.*

Clar. 1 *mp* *p* *mf*

Fg. 1 *p* *p*

Fg. 2 *mf*

Tr. 1 *mf* *p*

Tr. 3 *ppp*

Trbne. 2 *p*

Timp. 1 *mf* *ppp* *ppp*

Timp. 2 *mf* *ppp*

Timp. 3 *mf* *ppp*

$\frac{5}{8}$ ♩ = 92 *rall.* *accel.* *rall.*

Solo

Viol. 1 *ppp*

Viol. 2 *ppp*

Vcl. *ppp*

Cb. *ppp*

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in 5/8 time with a tempo of 92 beats per minute. The music is divided into three sections: a first section marked 'rall.' (ritardando), a second section marked 'accel.' (accelerando), and a third section marked 'rall.' (ritardando). The instruments listed on the left are Flute 1, Oboe 2, Oboe 3, Oboe 4, Clarinet 1, Bassoon 1, Bassoon 2, Trumpet 1, Trumpet 3, Trombone 2, Timpani 1, 2, and 3, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various dynamics such as ppp (pianissimo), p (piano), mf (mezzo-forte), and mp (mezzo-piano). There are also performance instructions like 'Solo' and 'muta in Fl.' (change to Flute). Colored lines (blue, green, pink, orange) are drawn across the staves, connecting specific notes and rests between different instruments, likely indicating a melodic line or a specific performance technique.

Waar tot hiertoe slechts sprake was van de parameters register en klankkleur die naar het voorplan rukken, zullen gaandeweg ook andere parameters zoals articulatie, densiteit en dynamiek het voortouw nemen in de interne differentiëring van Nono's klankvelden. In de schetsen tot *Varianti* bijvoorbeeld valt het op hoeveel tijd de componist besteedt aan het uitzoeken van de verschillende nuanceringsmogelijkheden van een toon middels diverse speeltechnieken. Zijn ambitie ligt duidelijk bij de creatie van multidimensionale klankstructuren, die weliswaar steeds vertrekken vanuit eenzelfde basisgegeven maar dat telkens op andere wijze in de verf zetten middels variatie in speeltechnieken, articulatie, densiteit, register en klankkleur. In *Varianti* wordt dit op prachtige wijze geïllustreerd door de klankblokken waarmee het stuk opent. Daarin wordt telkens slechts één reekstoon ten gehore gebracht, maar deze wordt niet alleen gespeeld door verschillende instrumenten in telkens andere registers, hij wordt ook door elk instrument op een andere wijze en op een ander moment ingezet en beëindigd, en dat bovendien met telkens een gevarieerde intensiteit. Op die manier realiseert Nono zelfs binnen het bereik van één klankblok een multiperspectivische blik op één en hetzelfde basisgegeven.

Vanuit de nog in elkaar gevouwen meerstemmige basisstructuur die Nono middels de techniek van ritmische interactie opzet, ontwikkelt hij met andere woorden twee types klankvelden die zich in de ruimte zullen ontplooiën door toedoen van de secundaire parameters. Het eerste type kent een voornamelijk lineaire oriëntatie en stelt zich in die zin makkelijker ten dienste van een eventuele tekstzetting. Hierin speelt Nono het polyfone, steeds doorstromende karakter van de meerstemmige basisstructuur ten volle uit en tracht hij daarbinnen interessante lijnen uit te zetten. Dat hij daarbij nog veel aandacht besteedt aan de intervallische betrekkingen tussen (opeenvolgende) toonpunten is alleen maar logisch gezien de aanwezigheid van een tekst die ook muzikaal geschilderd dient te worden. Het tweede type klankveld laat zich beter begrijpen als een klankblok, dat de ruimte gradueel inpalmt en dus eerder verticaal georiënteerd is en sterk op zichzelf betrokken. Bij de uitvouwing van de oorspronkelijke basisstructuur in de ruimte spelen de secundaire parameters meer dan ooit een cruciale rol. Zij zorgen er ook voor dat de klankblokken geen statische entiteiten worden, maar een heel eigen, hoogst onvoorspelbare interne dynamiek bezitten. Bij uitstek in dit tweede type herkennen we Nono's fascinatie voor het complexe klankfenomeen dat nooit definitief gevat kan worden maar altijd om nuance vraagt en stevast in beweging is.

Ook Schaller komt wat betreft Nono's seriële composities uit de tweede fase tot een gelijkaardige conclusie. Bovendien, zo stelt ze vast, houdt deze onderverdeling in twee categorieën tevens stand in de derde fase. Wel zal Nono zich meer en meer gaan toeleggen op de creatie van gedifferentieerde klankblokken. In dit verband is het tekenend dat hij in *Varianti* zelfs afstapt van een meerstemmige basisstructuur, aangezien de continue stroom die deze bewerkstelligt hier niet wenselijk is maar Nono in plaats daarvan net wil

inzetten op klankblokken die vrij in de ruimte lijken te zweven zonder dat zich daarachter ook maar het minste gevoel van continuïteit manifesteert. Toch zal hij nadien opnieuw naar de techniek van ritmische interactie terugkeren, al wordt de hantering ervan vrijer en tegelijk complexer. In plaats van veelvoudsreeksen gaat Nono nu met veelvoudsvoorraden aan de slag, die hem meer inspraak geven in de ritmische vormgeving en tegelijkertijd toch voor uniformiteit zorgen.²⁹² In navolging van de +/-pauzegenerator zet hij de techniek van ritmische interactie ook steeds meer in voor de creatie van rusten. Door bijvoorbeeld een strikt identiteitsprincipe te hanteren tussen een rust en de daaropvolgende toon kunnen heel plotse dichtheitsverschillen ontstaan binnen een klankblok.²⁹³ Composities als *La terra e la compagna* (1958) en *Cori di Didone* (1958), hoewel beide vocale werken, zijn dan ook ver verwijderd van de lineaire polyfonie die *Il canto sospeso* kenmerkt.

4.4. De kiem van het multiperspectivisme

Samenvattend kan gesteld worden dat de op het eerste zicht merkwaardige uitdieping van seriële organisatievormen die Nono's composities uit de tweede helft van de jaren 1950 kenmerkt de toename van nuanceringsmogelijkheden en structurele complexiteit geenszins in de weg staat maar deze daarentegen juist faciliteert. De strikte toepassing van het reeksprincipe zoals we deze terugvinden in een compositie als *Il canto sospeso* is er net op gericht ruimte te creëren voor een maximale exploratie van de inherente mogelijkheden die elk reekselement eigen is. Of anders gesteld, een breed scala aan klanknuances is precies gebaat bij een zo eenduidig mogelijk selectie- en ordeningsmechanisme.

De strikt seriële ordening van de primaire parameters toonhoogte en -duur geeft de secundaire parameters niet alleen vrij spel maar maakt hen bovendien tot de belangrijkste actoren. Zij zijn het die reliëf aanbrengen binnen de serieel geordende basisstructuur en daarmee muzikale zingeving stichten. Het is slechts bij hun gratie dat een stram gegeven als de *Allintervallreihe* zich tot een veelgelaagde, intern gevarieerde en beweeglijke klankgestalte kan ontwikkelen, die zich in de ruimte ontplooit en met elke herhaling aan een andere belichting wordt onderworpen. Op die manier tracht Nono een "perspectivisch continuüm van gestructureerde spanningen binnen de eenheid van een klankstrook" tot leven te wekken.²⁹⁴

²⁹² Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, 146-47.

²⁹³ Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, 163-65.

²⁹⁴ Nono, "Alcune precisazioni su "Intolleranza 1960" (1962)," 111. Eigen vertaling, origineel "[...] ne risulta un continuum prospettico di tensioni strutturato in un'unità di fascia sonora."

Het multiperspectivisme dat Nono's late oeuvre kenmerkt ligt bijgevolg reeds in zijn composities uit de tweede helft van de jaren 1950 besloten. Aan de basis daarvan ligt in beide gevallen eenzelfde interesse voor het klankfenomeen als een complexe, multidimensionale structuur. Voor de toonzetting van dit soort klankgeoriënteerde muziek zal Nono in de jaren 1980 dan ook dankbaar teruggrijpen naar gelijkaardige compositorische procedures als diegene die in dit hoofdstuk werden beschreven.

Deel 2 *Verso Prometeo*

V. *Das atmende Klarsein*

Rilke, étoile fixe de notre amitié²⁹⁵

1. Tekst, thematiek en opzet

In de zomer van 1980 bestudeert Cacciari *De elegieën van Duino* van Rainer Maria Rilke. Naar eigen zeggen bevestigen deze hem in zijn lezing van de Prometheus-mythe. Dat ook zij een plaats moeten krijgen in het libretto tot *Prometeo* noemt hij in een brief aan Nono dan ook vanzelfsprekend.²⁹⁶ In deze elegieën ontwaart hij het leidmotief dat gans het libretto zoals het thans voorligt voortdrijft, “van de oorspronkelijke vlucht van de Proloog – NIET naar het gesteente (naar het “solide”, naar NOMOS als onwrikbaar), maar naar het Fruchtland (de “dageraad” van de Wandelaar, de Engel, de aankondiging van Menemosyne (sic), de liefde van de laatste maten... HET OGENBLIK)”²⁹⁷:

Fänden auch wir ein reines
MENSCHLICHES
einen unseren Streifen
FRUCHTLANDS

²⁹⁵ Cacciari over Rilke als de bindende figuur van zijn vriendschap met Nono, zie Marco Biraghi, "Entretien avec Massimo Cacciari," in *Luigi Nono. Festival d'automne 1987* (Parijs: Contrechamps, 1987), 150.

²⁹⁶ Brief van Cacciari aan Nono, gedateerd op 19 augustus 1980, zie ALN Cacciari/M 80-08-19 m 01. Origineel, eigen vertaling: “Delle conferme “eclatanti” per il Prometeo! Sono frammenti, il cui “inserimento” è, però, ovvio”.

²⁹⁷ ALN Cacciari/M 80-08-19 m 02. Eigen vertaling, origineel: “È il motivo (Leit-motiv?) dell’intera “composizione”: “dal Flucht originario del Prologo – NON al Gestein (al “solido”, al NOMOS come inalterabile), ma al Fruchtland (l’“aurora” del Wanderer, l’Angelo, l’annuncio di Menemosyne (sic), l’amore delle ultime battute... L’ATTIMO),

Cacciari herkent met andere woorden in Rilkes *Elegieën* de poëtische vertaling van Nietzsches *Übermensch* en van Benjamins Engel, waarop ook zijn Prometheus is gemodelleerd: steeds wandelend, steeds op zoek naar vruchtbare grond die nieuwe mogelijkheden in zich draagt. Rilke nodigt deze Prometheus uit zijn blik *ins Freie* te wenden: in plaats van de mens te willen verlossen uit zijn aardse bestaan moet hij hem bevrijden van de al te eenzijdige kijk op dat bestaan als een betekenisloos verglijden van moment naar moment.²⁹⁹

HIERSEIN IST HERRLICH
HIERSEIN IST VIEL
eine Stunde
nicht ganz eine Stunde
kaum Meßliches
zwischen zwei Weilen
ALLES
DIE ADERN VOLL DASEIN...³⁰⁰

Zoals veel van zijn teksten uit deze periode getuigen, is Cacciari begin jaren 1980 intensief op zoek naar creatieve denkvormen die het klassiek Westerse concept van tijd als duur onderuit halen.³⁰¹ De uitdaging van het hedendaagse denken ligt er volgens de filosoof in de tijd als een “tegenwoordige, gelijktijdige gelaagdheid van tijden” op te vatten die enkel monadisch aanschouwd kan worden.³⁰² Aansluitend op de lessen van Wittgenstein en Benjamin oordeelt Cacciari dat het onmogelijk is elke gebeurtenis slechts één verleden en één toekomst toe te dichten. Elke gebeurtenis maakt daarentegen deel uit van een complex kluwen waarin verleden, heden en toekomst, simultaan aanwezig zijn. Tegenover de tijd als Kronos, als een doorgaande stroom van inwisselbare momenten, plaatst hij de idee van het ogenblik.

Met het oog op een nieuwe toevoeging omtrent deze thematiek aan het libretto van *Prometeo* stelt Cacciari een lofzang op dit ogenblik samen met teksten die hij overneemt

²⁹⁸ Rainer Maria Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, vert. W. Blok, W. Bronzwaer, en C.O. Jellema (Baarn - Antwerpen: Ambo / Kritak, 1996). Geciteerd door Cacciari, zie ALN Cacciari/M 80-08-19 m 02.

²⁹⁹ Massimo Cacciari, "Das atmende Klarsein," in *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, uitg. Josef Häusler (Zürich: Palladion, 1993), 57.

³⁰⁰ Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, 74. Geciteerd door Cacciari, zie ALN Cacciari/M 80-08-19 m 02-03.

³⁰¹ Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos. Essays*, uitg. en vert. Reinhard Kacianka (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986).

³⁰² Cacciari, *Zeit ohne Kronos. Essays*, 9. Eigen vertaling, origineel: “[...] die Zeit als gegenwärtige, gleichzeitige Schichtung der Zeiten [...] deren ‘monadisch’ darstellbar ist”.

uit een aantal Oudtestamentische Psalmen in een Italiaanse vertaling.³⁰³ Deze bezorgt hij op 22 juni 1980 aan Nono, samen met de eerste versie van het gedicht *Il maestro del gioco*, gebaseerd op Benjamins *Thesen* (zie hoofdstuk IV.3.2).³⁰⁴ Ook daarin staat het ogenblik centraal, en wordt vooral de nadruk gelegd op de zwakke Messiaanse kracht die het in zich draagt. Beide teksten ziet Cacciari zelf als een aanvulling voor de *Esodo*, waarin Mnemosyne, godin van de herinnering en moeder van de Muzen, wordt bezongen.³⁰⁵ Haar oproep de (goddelijke) oorsprong van het menselijke ras te herdenken wordt op die manier omgevormd tot een pleidooi om in het ogenblik deze eeuwige toestand opnieuw te betreden.

Nog geen maand later vindt Cacciari in *De elegieën van Duino* de ultieme poëtische beschrijving van dit ogenblik. Want wanneer de mens in staat is om waarlijk in het nu van het ogenblik te leven is voor hem het moment gekomen waarop hij zal zeggen dat “hierzijn veel is”.³⁰⁶ Dit ogenblik kent geen duur, het breekt daarentegen met de duur. Het is niet meetbaar maar vormt veeleer een tussentijd: een niet-meer en een nog-niet dat uit de tijd springt.³⁰⁷ Pas wanneer de mens in staat is in het nu niet langer een noodzakelijkheid te willen erkennen maar in plaats daarvan de potentialiteit van zowel verleden, heden als toekomst die in elk ogenblik schuilgaat kan ontwaren, zal hij het bestaan ten volle ervaren. Op dat ogenblik zal hij deelgenoot worden van “een bont verschijnen”.³⁰⁸

In de winter van 1980-81 besluit Cacciari dan ook om niet de Psalmenlofzang noch *Il maestro del gioco* tot de voorliggende tekst van de *Esodo* op te nemen, maar wel Rilkes verzen met de reeds voordien in het libretto geïntegreerde passage over Mnemosyne te combineren.³⁰⁹ Benjamins oproep tot een continue herdenking van het verleden wordt

³⁰³ Het gaat hier met name om Psalm 114-115 en Psalm 150.1, zie ALN 51.07.02/01. Uiteindelijk zal Cacciari afzien van een opname van deze lofzang in het libretto van *Prometeo*.

³⁰⁴ ALN 51.07.02/01-06

³⁰⁵ De passage over Mnemosyne, die reeds in een tamelijk vroeg stadium deel uitmaakt van het libretto tot *Prometeo* (voor het eerst ingeschoven in ALN 51.03.03, dewelke de derde versie kan worden genoemd), is ontleend aan een Orfisch fragment zoals het opgenomen is in Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. 1 (Milaan: Adelphi, 1977), 172-79. (Geciteerd in Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 15.) Voor een meer uitgebreide bespreking deze tekstbron, die later in *Das atmende Klarsein* verklankt zal worden, verwijs ik graag opnieuw naar het boek van Hella Melkert (p. 15-18).

³⁰⁶ Parafraze (van de hand van Cacciari) op Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, 84-85. (9^{de} Elegie). Origineel: “Hiersein ist herrlich.”

³⁰⁷ Cacciari, “*Das atmende Klarsein*,” 60.

³⁰⁸ Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, 170. (Sonnet XIV uit het 1^{ste} deel)

³⁰⁹ De schetsen van deze tekstcollage maken nergens een vermelding van een datum. Wel bevindt zich in het Archivio Luigi Nono een opname van gans deze tekst, ingesproken door Cacciari samen met vrouwenstem in de Experimentalstudio in Freiburg en ook meteen aan elektronische klanktransformaties onderworpen (ALN CD 65, track 3-4). Ook in Nono’s schetsboek vinden we aantekeningen terug over deze opnames (ALN 45.07/20), dit

bijgevolg vervangen door Rilkes oproep niet steeds terug te kijken maar de blik naar “het opene” te wenden.³¹⁰ De voorliggende tekstcollage krijgt op die manier een meer mystieke, maar tegelijkertijd ook meer universele lading. Het wordt een oproep om in het ogenblik niet zomaar de weliswaar verloren maar nog concreet denkbare kansen van het verleden te potentialiseren, maar zich werkelijk open te stellen voor het nog ongedachte en voorlopig ondenkbare Andere.

Dit Andere is wat Nono’s muziek, aldus Cacciari, hoorbaar moet maken. Mnemosyne is dan ook niet zomaar de godin van de herinnering, maar wel van een zeer specifieke herinnering: “Herinnering van het Tijdloze – Herinnering van het Niet-beleefde – Herinnering van een weg die we niet zijn gegaan”.³¹¹ Het is deze herinnering die als “een bont verschijnen” plots zal opklinken: “nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein”, “het helder herademen na het langverbeid onweer”.³¹²

Met de verzen van Rilke voegt Cacciari geen nieuw hoofdstuk toe aan het libretto van *Prometeo*, maar voorziet hij het wederom van een ander perspectief dat weliswaar een gelijkaardige lezing van de mythe vooropstelt. Voor hem voelt het evenwel alsof hij de laatste ontbrekende puzzelstukken heeft gevonden die het geheel plots doen kloppen. Het zal weliswaar nog tot kerstmis 1982 duren vooraleer het libretto volledig op punt staat, maar voor de filosoof liggen de inhoudelijke krijtlijnen in de nazomer van het jaar 1980 vast en de weg naar *Prometeo* aldus open.

tussen andere notities gemaakt tijdens studiorepetities met Fabbricani in april 1981. Cacciari moet deze tekstcollage met andere woorden hebben gemaakt tussen augustus 1980 (wanneer hij Nono de eerste fragmenten uit *De elegieën van Duino* toestuurt) en deze opnames in april 1981.

³¹⁰ Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, 79. (8^{ste} Elegie)

³¹¹ Cacciari in een brief aan Nono, ongedateerd maar waarschijnlijk als bijlage bij het op 22 juni 1980 gedateerde gedicht *Mnemosyne*, zie ALN 51.07.02. Eigen vertaling, origineel: “Memoria dell’Intemporale - Memoria dell’Invisuto – Memoria di una strada che non abbiamo percorso. [Questa è la Memoria che devi fare ascoltare!]”

³¹² Rilke, *De elegieën van Duino & De sonnetten aan Orpheus*, 170-71 & 72-73. (Sonnet XIV uit het 1^{ste} deel & 7^{de} Elegie)

2. Compositorische genese

2.1. Precompositorische fase

2.1.1. Verzameling van klankmateriaal

Aan het begin van diezelfde zomer is in Bonn Nono's strijkkwartet *Fragmente-Stille, an Diotima* in première gegaan.³¹³ Nu de intense samenwerking met het LaSalle Quartet achter de rug is voelt ook de componist zich klaar om het werk aan *Prometeo* aan te vatten. De nieuwe teksten die Cacciari hem toestuurt tonen bovendien hoe het project inhoudelijk steeds duidelijker vorm krijgt, hetgeen ongetwijfeld ook voor de componist een belangrijke motivatie vormt te starten met de muzikale vormgeving ervan.

Een eerste stap in dit proces vormen de experimenteersessies met Fabbriciani in najaar 1980 (zie hoofdstuk IV.2.1). Samen met de fluitist verzamelt Nono voldoende klankmateriaal om het toonzettingsproces aan te vatten. Begin 1981 start Nono dan ook vol goede moed met de compositie van wat bedoeld is als de proloog tot *Prometeo*.³¹⁴ Daarvoor heeft hij een uitgebreide bezetting voor ogen. Voorbereidende schetsen maken gewag van een koor, piccolo- en basfluit, altviool, trombone, verschillende soorten slagwerk en “de klokken van Freiburg”.³¹⁵ Uiteindelijk zal het bij een compositie voor koor en basfluit blijven en wordt dit nieuwe werk een eerste ‘tussenhalte’ op weg naar *Prometeo* die onder de titel *Das atmende Klarsein* op 30 mei 1981 in première gaat in het Teatro alla Pergola in Firenze.³¹⁶

Wanneer *Prometeo* in september 1984 in Venetië zijn eerste uitvoering kent maakt *Das atmende Klarsein* wel integraal deel uit deze partituur.³¹⁷ Maar in plaats van het werk als een proloog te openen, fungeert het nu als een epiloog, zoals Cacciari de getoonzette tekst

³¹³ *Fragmente-Stille, an Diotima* kent zijn première op 2 juni 1980 op het 30^e Beethovenfest in Bonn, waar het wordt uitgevoerd door het LaSalle Quartet.

³¹⁴ In schetsmateriaal dat dateert uit de vroege ontstaansfase van *Das atmende Klarsein* siert nog vaak de term *Prologo* bovenaan de pagina. Dit is bijvoorbeeld het geval in ALN 45.08.02, de schets waarin Nono de duurwaarden-verzamelingen opzet die aan de basis van gans deze compositie liggen (zie hoofdstuk V.2.1.3).

³¹⁵ Zie ALN 45.04.

³¹⁶ De première van *Das atmende Klarsein* vindt plaats in het kader van het festival Maggio Musicale Fiorentino. De uitvoerders zijn Roberto Fabbriciani, het Ottetto vocale del Maggio Musicale Fiorentino onder leiding van Roberto Gabbiani en de Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg waarbij de klankregie in handen is van Nono en Haller.

³¹⁷ De partituur van *Prometeo* die in 1984 voorlag is niet volledig bewaard geworden, aangezien Nono vrij snel na de première tot een herwerking ervan overgaat en deze ook werkelijk in de ‘oude’ partituur doorvoert (hetgeen eens te meer pleit voor een beschouwing van de tweede, Milanese versie van *Prometeo* als de definitieve versie). Wel kan op basis van schetsmateriaal en quasi-definitieve versies van de aparte delen een reconstructie van deze partituur worden gemaakt.

over Mnemosyne in combinatie met Rilkes *Elegieën* oorspronkelijk in gedachten had. Na de geschiedenis van de Griekse titanenzoon aan een verregaande deconstructie te hebben onderworpen en Prometheus zelf tussen de brokstukken van die geschiedenis naar het Andere te laten zoeken, weerklinkt aan het einde van *Prometeo* de hoop op een plotse openbaring van dat Andere als “das atmende Klarsein”.

Bij de herneming van *Prometeo* in Milaan in 1985 is deze epiloog geschrapt. In plaats daarvan klinken nu tijdens de *Prologo* flarden uit *Das atmende Klarsein* als een verre echo van vergane tijden (zie hoofdstuk X.2.2.8). Of ook: als een verre herinnering van een verloren oorsprong, waaraan in deze proloog met Hesiodos' *Theogonie* expliciet wordt gerefereerd maar dewelke enkel nog toegankelijk is in het ogenblik dat een sprong uit het historische continuüm maakt. Alleszins mag het duidelijk zijn dat *Das atmende Klarsein* een sleutelpositie bekleedt op het pad naar *Prometeo*, en dat beide werken zowel op tekstueel-inhoudelijk als op muzikaal niveau (wat later zal blijken) eng met elkaar verbonden zijn.

Na de repetities met Fabbriciani in Milaan en Freiburg beschikt Nono over verschillende A3-schriften vol met ideeën, voornamelijk aangaande interessante speeltechnieken en elektronische transformatiemogelijkheden. Het startpunt van de compositie die hij nu in de steigers zet situeert zich bijgevolg niet zozeer in het abstracte verlangen muziek te creëren waarin het fysieke klankaspect centraal staat (zoals dit eind de jaren 1950 het geval was), als wel in een aantal heel concrete technieken die hij ter beschikking heeft en die hij wil gebruiken om zowel voor de muzikant als voor de luisteraar een boeiende ontdekkingstocht op touw te zetten. Het enige wat hij thans nodig heeft is muzikaal materiaal dat aan deze technieken blootgesteld kan worden. Kortom, materiaal dat slechts bepaald is wat betreft de primaire parameters toonhoogte en -duur. En opnieuw geldt: hoe eenduidiger dit basismateriaal, hoe verder hij kan gaan in de uitlichting ervan door middel van de voorhanden zijnde technieken. Daarom beslist Nono om terug te grijpen naar selectie- en ordeningsprincipes die uiterst praktisch zijn gebleken om dezelfde compositorische uitdaging het hoofd te bieden in de jaren 1950.

2.1.2. Toonhoogte-organisatie

Allereerst buigt Nono zich over de selectie van toonhoogtemateriaal. Dat hij daarvoor terugvalt op zijn ervaring met seriële principes wordt bevestigd door het feit dat hij in eerste instantie opnieuw de *Allintervallreihe* in overweging neemt. Uit ervaring weet Nono dat hij deze reeks als een baken kan gebruiken van waaruit andere parameters verkend kunnen worden. Dit is dan ook wat in de vierde sectie van *Das atmende Klarsein* zal gebeuren: heel langzaam doorloopt de basfluit één voor één alle noten van de *Allintervallreihe*, waarbij ze zich telkens tot een andere klankvormingswijze richt en

bovendien in dialoog treedt met haar eigen schaduw middels de Delay.³¹⁸ De muzikale interesse van deze sectie ligt met andere woorden uitsluitend in de gevarieerde aard van het klinkende gebeuren, en niet in de specifieke opeenvolging van toonhoogtes, die hier in feite tot louter vehikel gedegradeerd worden. Het is precies de veelzijdigheid van de aangewende productie- en transformatietechnieken die noopt tot een zo eenduidig mogelijk vertrekpunt, dat Nono hier opnieuw vindt in de hem vertrouwde *Allintervallreihe*.

Toch stapt hij al snel af van het idee deze reeks als basis voor de ganse compositie te gebruiken. Maar in plaats van op zoek te gaan naar een nieuwe twaalftoonreeks, wendt hij zich tot een veel uitgebreidere verzameling toonhoogtes met een wel zeer bijzondere intervalinhoud. Tijdens de repetities met Fabbriani maakt de componist namelijk kennis met zogeheten *multiphonics*.³¹⁹ Dit zijn klanken die worden geproduceerd door een in se monofoon instrument, maar waarin twee of in sommige gevallen zelfs meerdere toonhoogtes tegelijk kunnen worden waargenomen.³²⁰ Het gaat daarbij steeds om boventonen die door toepassing van een speciale techniek niet langer op quasi-onhoorbare wijze met de grondtoon versmelten maar als zelfstandige toonhoogtes naar voren treden. Een dergelijk meerstemmig klankresultaat kan op een dwarsfluit geproduceerd worden door een aangepaste blaastechniek of een onconventionele vingerzetting te hanteren.³²¹ In het eerste geval kunnen zowel harmonische als niet-harmonische boventonen uit het spectrum naar voren treden. In het tweede geval gaat het steevast om één of meerdere niet-harmonische boventonen. Meer zelfs, door een welbepaalde alternatieve vingerzetting te kiezen kan een fluitist niet alleen twee of meerdere harmonisch niet-gerelateerde toonhoogtes tegelijkertijd laten klinken, maar zullen ook de additieve en differentiële frequenties die zij genereren zich aan deze samenklank toevoegen.³²²

Op die manier ontstaan toonhoogte-aggregaten die zich ten eerste allesbehalve naar de regels van de klassieke harmonie voegen, maar wat nog veel belangrijker is: die buiten

³¹⁸ Voor een meer gedetailleerde bespreking van deze vierde sectie in *Das atmende Klarsein* zie hoofdstuk V.2.2.3.2.

³¹⁹ De eerste verwijzing naar *suoni multipli* bevindt zich althans in het schetsboek waarin Nono tijdens de studio-repetities in Milaan, die plaatsvinden tijdens de eerste decemberdagen van 1980, notities neemt. Zie ALN 45.05/15.

³²⁰ Murray Campbell, "Multiphonics," in *Oxford Music Online. Grove Music Online* (2001, 20 februari 2018 2001). <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043536>.

³²¹ De aangepaste blaastechniek bestaat erin de druk van de uitstromende lucht te verhogen dan wel te verlagen, eventueel in combinatie met het aannemen van een alternatieve houding van de lippen ten opzichte van het mondstuk.

³²² Howell, *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, 32.

de geijkte paden van de klassiek diatonische en zelfs van de kwarttoonladder treden.³²³ Tenslotte vallen zelfs de harmonische boventonen, met uitzondering van het octaaf, niet exact samen met de toonladderconventies zoals deze gelden binnen de Westerse gelijkzwevende stemming. Bijgevolg kunnen we de toonhoogtes die door toepassing van de *multiphonic*-techniek expliciet tot klinken worden gebracht binnen dit stemmingssysteem enkel een plaats geven als 'microtonale variaties'.

Zoals bekend reikt Nono's interesse in het microtonale bereik ver terug. Aan het begin van de jaren 1960 duiken voor het eerst kwarttonen op in *Canti di vita e d'amore* (1962).³²⁴ De componist gebruikt hen om de klankvelden die hij opzet extra kleur en diepte te geven. Het is een zoveelste stap in zijn expeditie naar de binnenste krochten van het klankgebeuren. Samen met de hernieuwde interesse in het klankfenomeen midden jaren 1970 duikt bijgevolg ook het micro-interval als één van zijn belangrijkste bouwstenen terug op. Toch komt ditmaal de fascinatie hiervoor niet zuiver en alleen uit muzikale hoek. Ook ideologische implicaties spelen nu mee. Nono wil niet langer vasthouden aan vastgeroeste ideeën die het product zijn van een heel andere tijd en mentaliteit. In de microtonaal gealtereerde tooninhoud van *multiphonics* vindt de componist thans een vocabularium dat hem toestaat van meet af aan *out-of-the-scale* te denken.

Het ligt bijgevolg voordehand dat Nono in zijn zoektocht naar geschikt toonhoogtemateriaal besluit zich tot de uitgebreide verzameling *multiphonics* die een dwarsfluit kan produceren te wenden. Ten eerste biedt een dergelijke reeks meerstemmige klanken die in de natuur van een instrument besloten liggen vanzelfsprekend een zee aan compositorische mogelijkheden, althans voor de concrete toonzetting van dit instrument in het bijzonder. Een tweede en nog belangrijker factor ligt evenwel in de bijzondere, vaak microtonaal gealtereerde intervallische structuren die deze *multiphonics* Nono aanreiken. Deze zal Nono namelijk niet alleen aanwenden voor de vormgeving van de fluitpartij, maar eveneens als basis voor de toonzetting van het vocale discours.

Eens de keuze voor deze bijzondere verzameling toonhoogte-aggregaten gemaakt is, dringt een verdere selectie zich op. Tenslotte mag Nono dan wel afzien van een strikte twaalftoonreeks, de bedoeling is wel een even stringente en duidelijk afgebakende

³²³ Dit gegeven brengt meteen een notationale moeilijkheid met zich mee, aangezien de meeste van deze microtonale variaties niet exact kunnen worden weergegeven op een notenbalk maar slechts bij benadering kunnen worden aangeduid middels een pijl naar boven of naar beneden voor de betrokken noot. In *Flûtes au présent* bijvoorbeeld doet Artaud beroep op dit soort pijlen, tenminste in die gevallen waar zelfs een kwarttoonwijzigingsteken niet toereikend is. Om toch enigszins preciezer te kunnen zijn besluit Howell in zijn handboek *The avant-garde flute* het octaaf in 31 toontrappen onder te verdelen, zie Howell, *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, 56. Nono zal het op de pijlen van Artaud houden.

³²⁴ Nono, "Canti di vita e d'amore " 441-42.

basisverzameling te creëren van waaruit de verkenning van diverse klankmogelijkheden haar start kan nemen. Eerst en vooral kiest de componist ervoor om enkel en alleen *multiphonics* voor piccolo en basfluit te gebruiken, aangezien hij enkel voor deze leden van de familie een partij voorziet in *Das atmende Klarsein*. Hiervoor raadpleegt hij Artauds handboek *Flûtes au présent*, waarin voor elk type dwarsfluit een uitgebreide lijst met mogelijke *multiphonics* en de bijhorende alternatieve vingerzetting is opgenomen.³²⁵ Zowel de lijst voor piccolo als die voor basfluit beslaan echter meerdere pagina's en zijn dan ook veel te uitgebreid om als primair toonhoogte-materiaal te hanteren. Ook binnen deze lijsten dringt een verdere schifting zich met andere woorden op.

In een volgend stadium gaat Nono aldus over tot de selectie van een bevattelijk aantal *multiphonics*, en dit op basis van de specifieke intervalinhoud die zij presenteren. Enkel en alleen *multiphonics* die volgende, eventueel microtonaal gealtereerde, intervallen omvatten mogen rekenen op een plaats in de eindselectie: kwart, kwint, tritonus en octaaf omcirkelt Nono het vaakst in beide lijsten, en daarnaast in mindere mate ook de kleine secunde, grote septiem en kleine none. Toch annoteert de componist ook weer niet alle *multiphonics* die specifiek deze intervallen voortbrengen, waardoor het onduidelijk is welke de precieze selectiecriteria zijn die hij hanteert. Bovendien zijn het niet altijd de in de lijsten van Artaud omcirkelde *multiphonics* die hij nadien opneemt tot de definitieve selectie, dewelke hij op een aantal losse A3 vellen notenpapier noteert.³²⁶ In beide definitieve verzamelingen duiken *multiphonics* op die wel één van de genoemde intervallen omvatten maar om een bepaalde reden in eerste instantie onopgemerkt waren gebleven en in de Artaud-lijst niet omcirkeld werden. Mogelijk neemt Nono deze lijsten op een bepaald moment samen met Fabbriciani door en duidt hij de *multiphonics* aan die door de fluitist positief worden beoordeeld of waarvan de klank hem bij beluistering intrigeert. Een tegenindicatie voor deze hypothese is evenwel dat Fabbriciani zelf nooit over de lijsten van Artaud heeft gesproken, en daarentegen altijd heeft volgehouden dat Nono op zijn aanraden net de *multiphonic*-lijsten van Howell zou hebben geraadpleegd.³²⁷

Wat er ook van zij, vaststaat dat Nono's primaire selectie criterium de genoemde intervallen betreft. Opdat beide op die manier ontstane toonhoogte-verzamelingen ook

³²⁵ Artaud en Geay, *Flûtes au présent. Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*. [De lijsten met *multiphonics* voor piccolo bevinden zich op p.45-54, de lijsten met *multiphonics* voor basfluit op p. 95-110.]

³²⁶ ALN 45.08.01/01-03 (eindselectie *multiphonics* voor piccolo) en ALN 45.08.01/04-05 (eindselectie *multiphonics* voor basfluit)

³²⁷ Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 88. Voor de basfluitpartij zou Nono inderdaad in laatste instantie beroep doen op een reeks *multiphonics* die Fabbriciani voor hem heeft opgelijst en die de fluitist rechtstreeks uit Howells handboek heeft overgenomen. Dit belet hem echter geenszins eerst een uitgebreide verzameling vast te leggen met toonhoogtemateriaal dat rechtstreeks gebaseerd is op de *multiphonics* voor basfluit die hij bij Artaud vindt

als eenduidig vertrekpunt kunnen fungeren, brengt de componist meteen een interne ordening aan. Ook deze baseert hij op de intervalinhoud van de afzonderlijke elementen. Hij deelt beide verzamelingen namelijk op in deelverzamelingen (in wat volgt collecties genoemd), waarin *multiphonics* die tot eenzelfde intervalcategorie behoren gebundeld worden. Voor de piccolofluit resulteert dit in zes collecties (weergegeven in Tabel V.1), voor de basfluit in vijf collecties (weergegeven in Tabel V.2).

Tabel V.1 *Genese Das atmende Klarsein* - Zes collecties met *multiphonics* voor piccolo

IV/V ³²⁸	De eerste collectie bevat een selectie van 20 <i>multiphonics</i> die een reine kwart of kwint omvatten.
IV V \updownarrow → T ³²⁹	De tweede collectie bevat een selectie van 4 <i>multiphonics</i> die bestaan uit twee op elkaar gestapelde microtonaal afwijkende kwinten.
IV \updownarrow /V \updownarrow ³³⁰	De derde collectie bevat een selectie van 17 <i>multiphonics</i> die een microtonaal afwijkende kwart of kwint omvatten en dus in feite naar het interval van een tritonus neigen.
T ³³¹	De vierde collectie bevat een selectie van 18 <i>multiphonics</i> die een (mogelijk microtonaal afwijkende) tritonus omvatten.
2/7/9 ³³²	De vijfde collectie bevat een selectie van 34 <i>multiphonics</i> die een (mogelijk microtonaal afwijkende) secunde, septiem of none bevatten.
8 \updownarrow ³³³	De zesde collectie bevat een collectie van 9 <i>multiphonics</i> die een (mogelijk microtonaal afwijkend) octaaf omvatten.

Tabel V.2 *Genese Das atmende Klarsein* - Vijf collecties met *multiphonics* voor basfluit

IV/V ³³⁴	De eerste collectie bevat een selectie van 33 <i>multiphonics</i> die een reine kwart of kwint omvatten.
IV \updownarrow /V \updownarrow ³³⁵	De tweede collectie bevat een selectie van 18 <i>multiphonics</i> die een microtonaal afwijkende kwart of kwint omvatten en dus in feite naar het interval van een tritonus neigen.
T ³³⁶	De derde collectie bevat een selectie van 14 <i>multiphonics</i> die een (mogelijk microtonaal afwijkende) tritonus omvatten.
8 \updownarrow ³³⁷	De vierde collectie bevat een selectie van 6 <i>multiphonics</i> die een (mogelijk microtonaal afwijkend) octaaf omvatten.

³²⁸ ALN 45.08.01/01

³²⁹ ALN 45.08.01/01

³³⁰ ALN 45.08.01/01

³³¹ ALN 45.08.01/03

³³² ALN 45.08.01/03

³³³ ALN 45.08.01/03

³³⁴ ALN 45.08.01/06

³³⁵ ALN 45.08.01/06

³³⁶ ALN 45.08.01/07

³³⁷ ALN 45.08.01/07

Na de inhoud van deze in totaal elf collecties te hebben vastgelegd gaat Nono over tot een interne herschikking van hun elementen. Daarbij rangschikt hij de *multiphonics* van laag naar hoog op basis van hun basnoot en respecteert hij dus niet langer de volgorde waarin zij in het handboek van Artaud verschijnen.³³⁹ Wat hij wel letterlijk van Artaud overneemt is het dynamische bereik zoals dat door de auteur voor elke *multiphonic* werd ingeschat. Aangezien de intensiteit van de ingaande luchtstroom namelijk essentieel is voor het bekomen van een meerstemmig klankresultaat, is deze dynamische spanne geenszins van secundair belang maar maakt ze daarentegen integraal deel uit van de *multiphonic*. In Figuur V.1 worden de zes collecties voor piccolo in hun voorlopig definitieve volgorde weergegeven, in Figuur V.2 die voor basfluit.

³³⁸ ALN 45.08.01/07

³³⁹ Ook de lijsten van Artaud volgen in se een stijgende lijn van de basnoten. Aangezien echter eenzelfde vingerzetting mogelijk meerdere *multiphonics* met een verschillende basnoot kan bewerkstelligen, en deze dan logischerwijze door Artaud gegroepeerd worden, wordt deze stijgende lijn bij momenten onderbroken.

IV | V

mp < f mp < mf mf < f mp < mf mp < f f f ff

V | IV

mp < f p < f f p < f

IV | V | T

p < mp p < mp p < mf p < mf p < mf mp < mf mp < mf mp < mf p < mp p < f mp < f mp < mf

p < mp mf mf < f mf < f mf < f

T

mf < f pp < p pp < p p < mp f pp < mp f p < mp p < mf mp < f mp < mf p < mf mp < mf

p < mf mp < f mp < f p < mf mp < f

2 | 7 | 9

p < mf mp < mf mp < mf mp < mf f mp < mf p < f p < mf p < f p < mf p < mp p < f p < mf mf < f

p < mf p < mf p < f mp < f p < mf mp < mf mp < f mf mf < f mp < f mf < f p < f f

mf < f p < f f p < f p < f p < mf

8 |

p < mf mp < mf f p < f f f mf < f f f

Figuur V.1 *Genese Das atmende Klarsein* - Zes collecties met *multiphonics* voor piccolo [ALN 46.08.01/04-05]

pp mf p < mf mf mf mf mp < mf p < mf p — mf p < mf p < f mp < mf

p < mf mf < f p < mf mf p < mp mf mf p < mf p — mp pp < mf p < f mp < mf

mp < mf mp < mf

IV | V |

p < mf p < mf p < mf mf < f p — mf mf pp < p p < f p < mf p < mp mp < f mp < mf p < mf

p < mf p < mp mf mp < f

T |

mp < mf p < mf mp < mf p < mp p < mf mp < mf mp < mf mp < mf mp < mf mf p < f mp < f

8 |

mp < f f p < mf p < f p < f p < f

2 | 7 | 9 |

p < mp p < mp p < mf mf < f p < mp p < mf p < mf p < mf f p < mp mp < mf pp < mf mp < f p < mf

p < mf mp mp p < f p < mf mp < mf p < mp mf mp p < mf p < f mp < mf p < f p < f

p < f p < mp mp < mf mf < f p < mf p < f p < mp p < f p < mf pp < mf p < mf p < mf

pp < mp p < mp p < mp p < mp p < mp mp < mf mp < mf p < mf p

Figuur V.2 Genese Das atmende Klarsein - Vijf collecties met *multiphonics* voor basfluit [ALN 46.08.01/08-09]

Het is belangrijk op te merken dat Nono zich zowel bij de selectie als bij de ordening van het toonhoogte-materiaal dat hij afleidt uit de *multiphonics* in sterke mate laat leiden door hun intervalinhoud. Dit is een vaststelling die op het eerste zicht lijkt in te druisen tegen het door hem geuite verlangen om ten eerste buiten de conventies van de traditionele toonladder te denken, en ten tweede muziek te creëren waarin het interne klankgebeuren centraal staat. Toch is dit slechts een schijnbare tegenstelling, die

bovendien ook in zijn seriële composities uit de tweede fase kan worden vastgesteld.³⁴⁰ Denken we maar aan de twee aangehaalde voorbeelden uit *Il canto sospeso*. Hoewel Nono in het instrumentale eerste deel inzet op de creatie van ruimtelijke klankvelden waarin de traditionele intervallen onopvallend ten onder gaan, zorgt hij er in het vocale tweede deel voor dat diezelfde intervallen net uitgelicht worden omwille van tekstueel-expressieve redenen. Nono is zich met andere woorden bewust van het dramatische gewicht van elk interval en hanteert hen met veel zorg en een groot inzicht. Enkele jaren later gaat hij voor *Intolleranza 1960* zelfs zover om voor elk personage een karakterreeks op te stellen, samengesteld uit intervallen dewelke een voor diens karakter kenmerkende emotioneel-expressieve lading in zich dragen.³⁴¹

De specifieke intervallen die Nono in de *multiphonic*-lijsten van Artaud selecteert komen dan ook niet zomaar uit de lucht gevallen. Het gaat precies om dezelfde intervallen die het discours in *Fragmente-Stille, an Diotima* domineren.³⁴² Naast het feit dat zij stuk voor stuk een uitgesproken dramatische lading dekken, zijn dit de intervallen waarop Verdi's *scala enigmatica* gestoeld is.³⁴³ Het is bekend dat Nono de mogelijkheden van deze beroemde toonladder opnieuw intensief bestudeert in de jaren 1970. Daarvan getuigen niet alleen verschillende schetsen, maar ook de aanleiding tot deze hernieuwde interesse ligt voor de hand: na het overlijden van Maderna in 1973 voelt Nono een sterke behoefte om hun gezamenlijke studietijd te herdenken.³⁴⁴ Beide componisten experimenteerden destijds met de mogelijkheden van Verdi's raadseltoonladder, die hen door hun toenmalige mentor Hermann Scherchen was aangereikt.³⁴⁵

Het is de intervalstructuur van deze toonladder die Nono intrigeert. In zijn transcriptie markeert hij de vier intervallen die zijns inziens de eigenheid van de *scala enigmatica*

³⁴⁰ Schaller, *Klang und Zahl. Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, 140-43.

³⁴¹ Angela Ida De Benedictis, "Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di *Intolleranza 1960*," in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, uitg. Luca Zoppelli (Bern: Peter Lang, 2008/2009), 367-68.

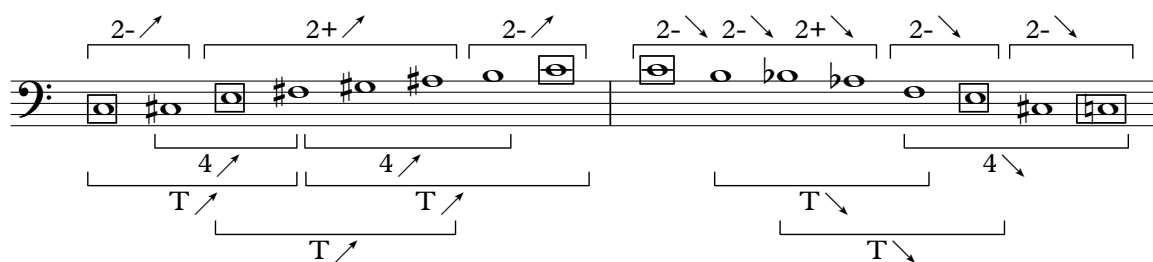
³⁴² Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 152-90.

³⁴³ Tekenend in deze context is dat Nono voor de opbouw van zijn 'karakterreeksen' in *Intolleranza 1960* op precies dezelfde intervallen beroep deed – met uitzondering van het octaaf, dat in zijn microtonaal gealterde vorm evenwel beter geïnterpreteerd kan worden als een vergrote septiem of een verkleinde none. Enkel in de eerste reeks van de sopraan ("la compagna") integreerde hij tevens een kleine terts.

³⁴⁴ Bekend in dit verband is vooral het "Malor me bat" citaat dat Nono in *Fragmente-Stille, an Diotima* integreerde en dat een directe verwijzing vormt naar de vele uren die Nono en Maderna samen in de Biblioteca Marciana doorbrachten, waar ze in het bijzonder de Franco-Vlaamse polyfonie aan een diepgaande studie onderwierpen. Zie Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 487-89.

³⁴⁵ Alessandra Carlotta Pellegrini, "Musica o diritto? La nascita di un compositore" (Luigi Nono. Musica e impegno politico nel secondo Novecento, Fondazione Giorgio Cini Venetië 2004). Online publicatie (2006): <http://static.luiginono.it/atti-convegno-2004/convegno04.html> 21 februari 2018.

bepalen: kleine en grote secunde, kwart en tritonus (zie Figuur V.3).³⁴⁶ Daarnaast maakt hij ook reeds vermelding van hun omkeringen: “2- 2+ = 7 | 9”, en verderop “e la V anche”.



Figuur V.3 *Genese Das atmende Klarsein* - Intervallische studie van de *scala enigmatica* [ALN 51.21.02/05-06]

Aangevuld met het octaaf zijn dit precies de intervallen die Nono in de lange lijsten met *multiphonics* van Artaud gaat zoeken. Ditmaal raadpleegt hij de *scala enigmatica* dan ook niet in haar hoedanigheid als toonladder, die de componist een basis-voorraad toonhoogtes aanreikt van waaruit hij rechtstreeks en naar believen kan putten. In de plaats daarvan treedt de *scala* nu op als een filter die hij toepast op een reeds bestaande voorraad toonhoogtes. Hoewel het toonhoogtemateriaal voor *Das atmende Klarsein* dus volledig is afgeleid uit een externe bron, heeft Nono wat betreft de intervalinhoud ervan alle touwtjes zelf strak in handen.

Aan het einde van heel deze selectieprocedure beschikt Nono over elf verzamelingen met daarin een steeds variërend aantal twee- en drieklanken die per verzameling gekenmerkt worden door dezelfde intervalverhoudingen. Anders dan voor zijn seriële werken vertrekt hij anno 1980 niet langer vanuit een strikte twaalftoonreeks, maar stelt hij meer omvattende verzamelingen met toonhoogtes samen die eveneens een stringente logica aan de dag leggen wat betreft intervalinhoud. Een tweede belangrijk verschil met 25 jaar eerder is dat de componist thans niet één maar verschillende toonhoogteverzamelingen voorziet. Toch vinden we ook hiervan reeds een voorafspiegeling in *Intolleranza 1960*, waar Nono zoals gezegd voor elk personage een andere basisreeks voorziet die is opgebouwd uit twee voor hem/haar typerende intervallen. Naar deze latent dramaturgische praktijk grijpt Nono opnieuw terug voor *Das atmende Klarsein*. Ook hier zal hij voor de opbouw van het discours enkel en alleen beroep doen op origineel (i.e. niet getransponeerd) materiaal dat rechtstreeks uit één van de verzamelingen afkomstig is, waarbij hij bovendien de interne ordening grotendeels respecteert. Maar Nono is wel vrij om te beslissen welke verzameling(en) hij voor elk specifiek deel aanspreekt. Dit geeft hem de mogelijkheid een ontzettend belangrijk aspect van het discours zelf te bepalen, namelijk de intervalinhoud die allesbepalend is voor de expressieve lading van de muziek.

³⁴⁶ ALN 45.08.01/03

2.1.3. Toonduur-organisatie

Na het vastleggen van voorgaande verzamelingen die voorzien in toonhoogtemateriaal gaat Nono over tot de organisatie van de parameter toonduur. Ook voor deze primaire parameter wil hij vertrekken vanuit een aantal basisverzamelingen. Zelf spreekt hij van “base ritmiche”, die hij nadien wil combineren met de reeds vastgelegde toonhoogteverzamelingen.³⁴⁷ Voor de concrete invulling van deze basen grijpt Nono opnieuw terug naar zijn seriële compositiepraxis.

Twee jaar eerder heeft hij reeds een soortgelijke oefening gemaakt. In 1979 krijgt Nono namelijk de opdracht een stuk te schrijven voor de slagwerkers van de Scala. Deze specifieke bezetting noopt tot een aanpak waarin de ritmische organisatie centraal staat. De uiteindelijke compositie, *Con Luigi Dallapiccola* (1979), kent bijgevolg haar vertrekpunt in twee duurwaarden-verzamelingen. Voor de compositie van *Das atmende Klarsein* grijpt Nono terug naar deze beide reeds bestaande verzamelingen en creëert hij daarnaast vier nieuwe verzamelingen die op dezelfde leest geschoeid zijn. Een studie van de duurwaarden-organisatie in *Das atmende Klarsein* begint daarom bij de genese van de primaire verzamelingen die in de schoot van *Con Luigi Dallapiccola* ontstonden. Deze zullen overigens in het merendeel van Nono's composities uit de jaren 1980 terugkeren.³⁴⁸

Vorbereidende studies tot deze twee verzamelingen tonen hoe Nono aanvankelijk heel klassieke ritmische reeksen in gedachten heeft.³⁴⁹ Hij ontwerpt daarvoor acht uit elkaar afgeleide getal-reeksen, die door vermenigvuldiging met één en dezelfde basisduurwaarde (waarbij hij uitgaat van een zestiende noot) in acht verschillende duurwaarden-reeksen resulteren. Opnieuw werkt hij dus met zogenaamde veelvoudsreeksen, die hij ook in zijn seriële composities hanteerde.

De basis-veelvoudsreeks A luidt als volgt: 1 2 3 5 6 10 12. Daaruit leidt hij een tweede reeks B af door elk paar opeenvolgende reekselementen bij elkaar op te tellen (1 3 [1+2] 5 [2+3] etc.). Een derde reeks A” vormt hij door meerdere van de oorspronkelijke reekselementen bij elkaar op te tellen, waarbij telkens één element wordt toegevoegd: 1 3 [1+2] 6 [1+2+3] 11 [1+2+3+5] etc. Naar analogie met B leidt Nono ook uit A” een B”-reeks af door meerdere van zijn elementen op te tellen (1 4 [1+3] 9 [3+6] 17 [6+11] etc.). Ten slotte bouwt de componist nog vier extra reeksen (A', B', A''' en B''') door van elk van de vier bestaande reeksen de elementen te verdubbelen. Tabel V.3 biedt een overzicht van de acht dusdanig tot stand gebrachte numerieke reeksen.

³⁴⁷ ALN 45.08.01/03: “A BASE CON BASI RITMICHE”

³⁴⁸ Met name in *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980), *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Prometeo* (1984/85), *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984), *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986) en *1° Caminantes.....Ayacucho* (1987).

³⁴⁹ ALN 43.03.02/01

Tabel V.3 Genese *Das atmende Klarsein* - veelvoudsreeksen voor organisatie toonduur

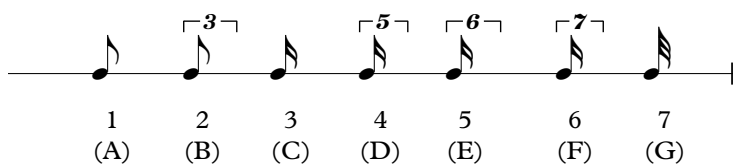
A	1 2 3 5 6 10 12	A'	2 4 6 10 12 20 24
B	1 3 5 8 11 16 22	B'	2 6 10 16 22 32 44
A''	1 3 6 11 17 27 39	A'''	2 6 12 22 34 54 78
B''	1 4 9 17 28 44 66	B'''	2 8 18 34 56 88 132

Wanneer nu deze acht veelvoudsreeksen met één en dezelfde basis-duurwaarde ingevuld worden laat het resultaat zich al snel raden. Ten eerste zal er binnen elke duurwaarden-reeks een steeds groeiende discrepantie bestaan tussen de verschillende elementen. Het meest extreme voorbeeld daarvan bevindt zich in de duurwaardenreeks die resulteert uit B''', waarin het verschil tussen de kortste en de langste duurwaarde bijna 33 kwartnoten (of 131 zestiende noten) bedraagt. Maar zelfs binnen verzameling A is er een aanzienlijk verschil tussen de eerste (en kortste) en de laatste (en langste) duurwaarde van de resulterende reeks. Dat dit soort ritmische reeksen bovendien allesbehalve garant staat voor een onderlinge gelijkwaardigheid van de verschillende elementen is een bekend probleem dat midden jaren 1950 voor het eerst door Stockhausen werd aangekaart.³⁵⁰ Anders dan zijn collega's wist Nono dit destijds te omzeilen door een dynamische structuur op te zetten waarbinnen de verschillende veelvouden telkens in dialoog treden met een andere basiseenheid en er met andere woorden geen sprake is van een starre duurwaardenreeks (zie hoofdstuk IV.4.3.3).

Twee decennia later besluit de componist daarom hetzelfde te doen en de basisduurwaarde te gaan variëren.³⁵¹ Ditmaal werkt hij daarvoor niet langer met een meerstemmige structuur waarbinnen elke stem een andere basisduurwaarde vertegenwoordigt. In plaats daarvan construeert hij naast de veelvoudsreeks een tweede reeks die bestaat uit zeven verschillende basisduurwaarden (zie Figuur V.4). Het achterliggende principe blijft met andere woorden hetzelfde, maar de toepassing ervan wordt vereenvoudigd en ook niet langer onmiddellijk aan de organisatie van het toonhoogtemateriaal gekoppeld. Het belangrijkste verschil is evenwel dat de verschillende basisduurwaarden niet langer simultaan maar na elkaar (als een reeks) worden aangesproken. Het is pas in tweede instantie, door een aantal concrete duurwaardenreeksen onder elkaar te plaatsen, dat een meerstemmig geheel ontstaat. Opvallend is wel dat Nono opnieuw hetzelfde principe hanteert om de basisduurwaarden te bepalen, namelijk de opdeling van een kwartnoot in 2 tot in dit geval zelfs 8 delen.

³⁵⁰ Karlheinz Stockhausen, "... wie die Zeit vergeht...", in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles*, uitg. Dieter Schnebel, DuMont Dokumente (Keulen: DuMont Schauberg, 1964). Voor een uitgebreidere bespreking van deze problematiek, zie Pascal Decroupet, "Stockhausen: Die neue Morphologie der musikalischen Zeit und der neue Instrumentalstil," in *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, uitg. Gianmario Borio en Hermann Danuser, Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997).

³⁵¹ ALN 43.03.02/02



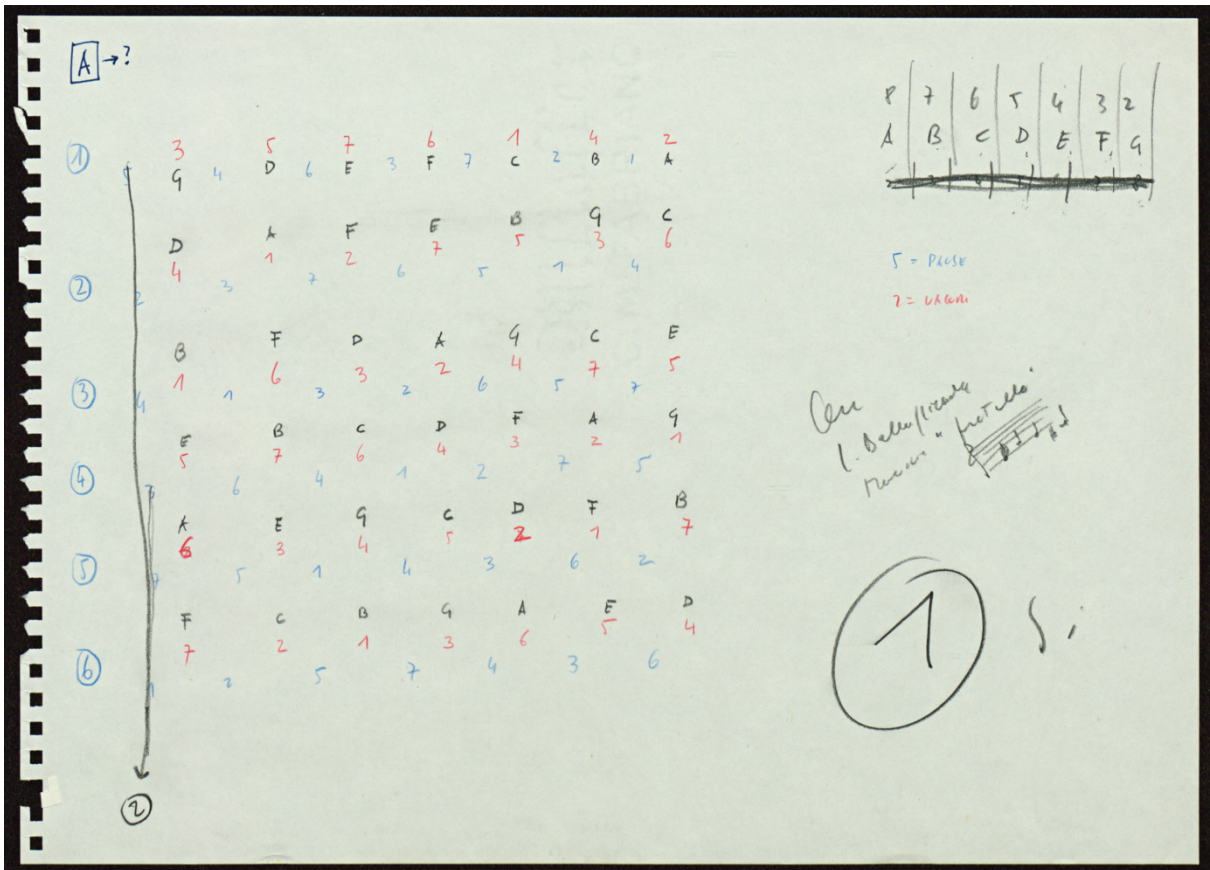
Figuur V.4 *Genese Das atmende Klarsein* – organisatie toonduur: reeks met basisduurwaarden (I)

Uit de combinatie van beide reeksen, waarbij elk van de zeven duurwaarden vermenigvuldigd wordt met één van de zeven veelvouden, ontstaat een (tegenover de initiële geplande duurwaardenreeksen) veel interessantere want minder voorspelbare en minder statische opeenvolging van duurwaarden. Bovendien levert een permutatie van de veelvoudsreeks nu niet zomaar een andere volgorde van dezelfde reekselementen op, maar een volledig nieuwe inhoud, aangezien elk veelvoud van toepassing is op een andere basisduurwaarde. Maar ook binnen de reeks met basisduurwaarden kunnen elementen gepermuteerd worden, wat opnieuw in een andere eindreeks resulteert.

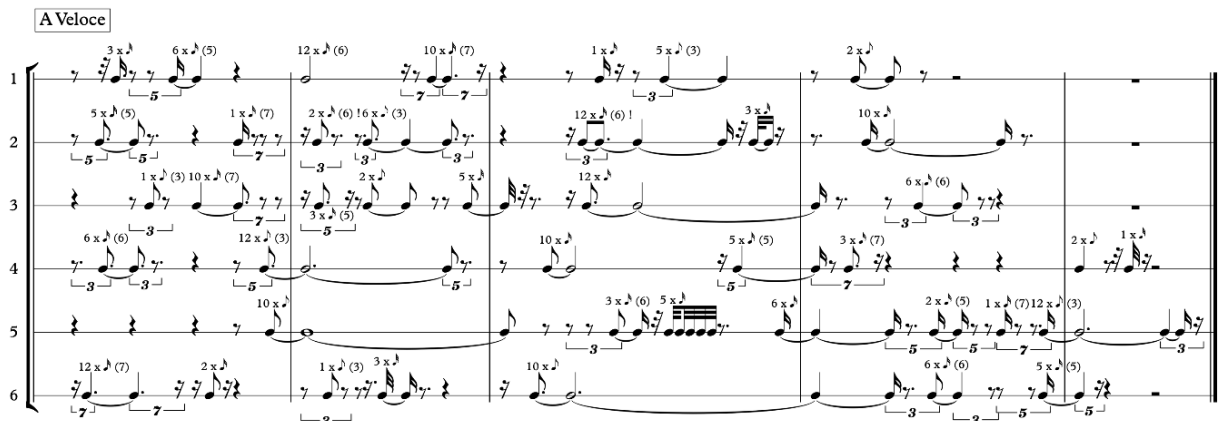
Op die manier kan Nono een eerste uitgebreide verzameling duurwaarden opbouwen middels een steeds andere combinatie van slechts twee reeksen: de initiële veelvoudsreeks (1 2 3 5 6 10 12) en de nieuwgevormde basisduurwaardenreeks. Beide reeksen zal hij nu zesmaal telkens in een andere volgorde met elkaar combineren. Het plan dat hij daarbij volgt vinden we op de schets met nummer ALN 43.03.02/04r (zie Figuur V.5). Daarop tekent Nono een magisch kwadraat uit waarvan de laatste rij is weggevallen: zes verschillende presentaties van de zevendelige veelvoudsreeks worden in rij-vorm onder elkaar gepresenteerd (met rode stift), waarbij de verticale kolommen die op die manier ontstaan nooit tweemaal hetzelfde reekselement bevatten.³⁵² Daarnaast vult de componist het kwadraat aan met een zevendelige letterreeks (in zwarte stift), die eveneens zesmaal in een andere volgorde gepresenteerd wordt en waarvan elke letter voor een andere basisduurwaarde staat (zie opnieuw Figuur V.4). Uit de ontmoeting van beide reeksen wordt een *base* (verzameling) van 42 duurwaarden geboren die Nono *A Veloce* doopt en die in Figuur V.6 wordt weergegeven.³⁵³

³⁵² In Nono's magisch kwadraat leveren enkel de rijen en kolommen een zelfde totaal som op, niet de diagonalen.

³⁵³ ALN 43.03.02/06



Figuur V.5 *Genese Das atemde Klarsein* – organisatie toonduur: schets met magisch kwadraat. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono



Figuur V.6 *Genese Das atemde Klarsein* – organisatie toonduur: base A Veloce [ALN 43.03.02/06]

Wat opvalt is dat de op die manier ontstane verzameling niet alleen uit 42 (positief ingevulde) duurwaarden bestaat, maar dat er zich daartussen ook 42 rusten met weliswaar een andere maar niettemin even specifieke duurwaarde bevinden. Nono doet namelijk opnieuw beroep op de (gepermuteerde) veelvoudsreeks voor de bepaling van de aan elke noot voorafgaande rust. In de matrix zien we dezelfde veelvoudsreeks dan ook een tweede keer verschijnen, ditmaal genoteerd met blauwe stift en *tussen* de verschillende kolommen. Elke basisduurwaarde wordt met andere woorden aan twee

vermenigvuldigingsprocessen onderworpen: een eerste keer met een veelvoud uit de 'blauwe reeks' waaruit een rust met een bepaalde duurwaarde ontstaat, en een tweede keer met een veelvoud uit de 'rode reeks' waaruit een concrete duurwaarde ontstaat.

Op die manier installeert Nono verschuivingen die hun stempel drukken op de metrische profilering van de afzonderlijke duurwaarden en brengt hij reliëf aan binnen het meerstemmige geheel. Daarbij ziet hij er nauwlettend op toe dat een rust en de daaropvolgende klank weliswaar in een bepaalde verhouding ten opzichte van elkaar staan (ten gevolge van hun gemeenschappelijke basisduurwaarde) maar geenszins gelijk aan elkaar zijn. "Rapporto tra suoni e silenzi NON MECCANICO [stesso valore] ma su 2 piani scelto" schreef hij in dat verband op één van de schetsen.³⁵⁴ Hierin herkennen we duidelijk het objectief dat ook achter de reeds beschreven +/- procedure schuilt, zoals hij dat zelf enkele jaren later zou beschrijven³⁵⁵: "Op die manier ontstond een spel met verschuivingen van de duurwaarden van de klanken waardoor inzet en einde van de klanken elke mogelijke seriële mechaniceit in duigen deden vallen."³⁵⁶ Het is precies deze speling die Nono meer dan twee decennia later wil bewerkstelligen. Wel dient opgemerkt te worden dat hij deze procedure niet al te strikt volgt. In het begin respecteert hij de door de reeks gedicteerde veelvouden nog, maar al vrij snel grijpt hij ook zelf op vrije basis in en zet hij de rusten naar zijn hand om een betere spreiding binnen het meerstemmige geheel te garanderen.

Het uiteindelijke resultaat is een voorraad met daarin 42 duurwaarden die worden voorafgegaan door 42 rusten. Elk van deze elementen is gekaderd binnen een overkoepelende, meerstemmige structuur die zich uitstrekt over vijf maten. Hierdoor ontstaat de mogelijkheid om deze structuur niet alleen horizontaal te lezen (in rij-vorm³⁵⁷), maar hem ook verticaal aan te wenden (wat concreet betekent dat meerdere duurwaarden simultaan worden aangesproken).

Na het opstellen van *A Veloce* bouwt Nono op exact dezelfde wijze een tweede verzameling, die de naam *B Calmo* krijgt.³⁵⁸ Deze ontstaat uit een ontmoeting van dezelfde basisduurwaardenreeks met veelvoudsreeks A': 2 4 6 10 12 20 24. De invoeging van rusten gebeurt ditmaal op volledig vrije basis, waarbij Nono duidelijk zeer pragmatisch te werk gaat en de rusten in die zin voornamelijk inzet om het profiel van de duurwaarden

³⁵⁴ ALN 43.03.02/02. Eigen vertaling: "verhouding tussen klank en stilte is NIET MECHANISCH (zelfde waarde), maar op 2 niveaus gekozen."

³⁵⁵ Zie hoofdstuk IV.4.3.3.

³⁵⁶ Nono, "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (1987)," 510. Eigen vertaling, origineel: "Veniva a crearsi un gioco di spostamento dei valori dei suoni per cui gli attacchi e la fine dei suoni mandavano all'aria ogni possibile meccanicità seriale."

³⁵⁷ In wat volgt zal steeds de term 'rij' gehanteerd worden om specifiek naar de zes concrete duurwaardenreeksen binnen een dergelijke base te verwijzen.

³⁵⁸ ALN 43.03.02/07

maximaal ruimte te geven. Het resultaat is een verzameling die bestaat uit 42 langere duurwaarden die elk een plaats hebben binnen een zesstemmige structuur die zich ditmaal uitstrekt over acht maten (zie Figuur V.7).

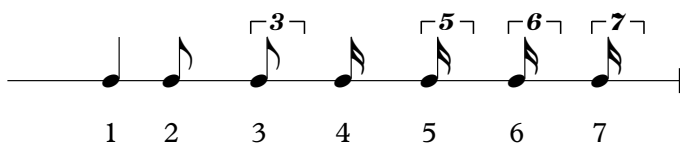
B Calmo

The image shows a musical score for 'B Calmo' consisting of two systems of six staves each. The notation is highly complex, featuring multi-measure rests with various multipliers and durations (e.g., 12x, 24x, 20x, 6x, 4x, 2x) and note values. The score is organized into two systems of four measures each. The notation includes various note values, rests, and multi-measure rests with multipliers and durations. The score is organized into two systems of four measures each.

Figuur V.7 *Genese Das atmende Klarsein* – organisatie toonduur: base *B Calmo* [ALN 43.03.02/07]

Zowel *A Veloce* als *B Calmo* worden voor de compositie van *Das atmende Klarsein* terug opgediept. Om echter een uitgebreider gamma aan duurwaarden ter beschikking te hebben bouwt Nono daarnaast ook een aantal nieuwe verzamelingen volgens dezelfde principes. In totaal richt hij vier nieuwe basen op, die hij achtereenvolgens IA, IB, II en III doopt.³⁵⁹ Alle vier zijn opgebouwd volgens het inmiddels bekende principe waarin twee vooraf opgezette structuren elkaar ontmoeten. Alleen zijn beide uitgangsstructuren nu lichtelijk anders vormgegeven. De veelvoudsreeks bestaat nog steeds uit zeven elementen, maar omvat thans de getallen 3 tot 9 in stijgende volgorde. In de basisduurwaardenreeks vervangt Nono de 32^e noot door een kwartnoot (zie Figuur V.8).

³⁵⁹ ALN 45.08.02/01-02 [IA], ALN 45.08.02/03-04 [IB], ALN 45.08.02/05-06 [II] en ALN 45.08.02/07 [III].



Figuur V.8 Genese *Das atmende Klarsein* – organisatie toonduur: reeks met basisduurwaarden (II)

Deze laatste wijziging voert hij waarschijnlijk door uit praktische overwegingen. De geselecteerde *multiphonics* zijn meer dan zuiver een leverancier van toonhoogtemateriaal: het is wel degelijk de bedoeling de techniek zelf te incorporeren in de twee fluitpartijen. Een *multiphonic* produceren vraagt echter tijd, de meesten onder hen slaan slechts langzaam aan.³⁶⁰ Zelfs wanneer een 32^e noot vermenigvuldigd wordt met het grootst mogelijke veelvoud uit de reeks (9) biedt zij bijgevolg onvoldoende ruimte aan de fluitist om een helder meerstemmig resultaat tot klinken te brengen.

Verder besluit de componist voor elke verzameling beide reeksen niet langer zes maar wel zeven keer op verschillende wijze met elkaar te combineren, wat resulteert in uitgebreidere verzamelingen met in totaal 49 duurwaarden. Aan de basis van de vier nieuwe basen liggen bijgevolg telkens dezelfde twee reeksen, die in steeds wisselende gedaante met elkaar in interactie treden. In Figuur V.9 t.e.m. Figuur V.12 worden zij alle vier weergegeven.

³⁶⁰ Howell, *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, 31.

Base IA

Figuur V.9 *Genese Das atmende Klarsein* - organisatie toonduur: base IA [ALN 45.08.02/01-02]

Base IB

Figuur V.10 *Genese Das atmende Klarsein* - organisatie toonduur: base IB [45.08.02/03-04]

Base II

1
2
3
4
5
6
7

1
2
3
4
5
6
7

Figuur V.11 *Genesis Das atmende Klarsein* - organisatie toonduur: base II [ALN 45.08.02/05-06]

Base III

1
2
3
4
5
6
7

1
2
3
4
5
6
7

Figuur V.12 *Genesis Das atmende Klarsein* - organisatie toonduur: base III [ALN 45.08.02/07-08]

Het permutatiepatroon dat beide reeksen binnen de vier basen volgen is moeilijk in kaart te brengen. Aangezien Nono hier duidelijk niet langer een magisch kwadraat volgt (vaak komen binnen één kolom dezelfde reekselementen meerdere keren voor) lijkt het er sterk op dat hij de volgorde telkens ad hoc bepaalt. In het overgeleverde schetsmateriaal bevinden zich alleszins geen andere matrixen dan diegene die voor *A Veloce* werd opgesteld.

Naast de inhoudelijke aanpassingen die Nono in beide uitgangsstructuren doorvoert, hanteert hij in de nieuwe basen ook een ander systeem voor de inschakeling van rusten. Wat betreft basen IA en IB lijkt het er zelfs sterk op dat de componist helemaal niet terugvalt op *een* bepaald systeem maar op vrije en dus eerder pragmatische basis rusten inschuift waar nodig, net zoals hij dat voor *B Calmo* deed. Dit vermoeden wordt versterkt doordat Nono tussen bepaalde duurwaarden helemaal geen rust invoegt, hetgeen onmogelijk zou zijn mocht er een bepaalde systematiek (in de vorm van een reeks) achter de bepaling van rusten verscholen liggen. Het beoogde effect van de ingevoegde rusten lijkt een maximale spreiding van de zeven duurwaarden over een lengte van in totaal tien maten, zodat een meerstemmige structuur ontstaat die zowel in horizontale als in verticale zin interessant is want gevarieerd in densiteit.

Wat betreft de andere twee verzamelingen, basen II en III, is het gevolgde principe voor de inschakeling van rusten heel duidelijk. Binnen beide verzamelingen wordt elke duurwaarde namelijk meteen gevolgd door een negatieve invulling van zichzelf, dat wil zeggen, als rust. Op die manier komt elk reekselement dus in feite tweemaal vlak na elkaar voor, eerst als een noot en vervolgens als een rust. Dit principe vinden we bovenaan beide verzamelingen samengevat in de formule "+/- ". Hiermee geeft Nono expliciet aan terug te grijpen naar het systeem voor de inschakeling van rusten dat hij ook in de jaren 1950 aanwendde. Hij lijkt zich hier echter te vergissen in die zin dat het systeem dat hij in basen *A Veloce* en *B Calmo* inzet veel dichter aansluit bij het +/- systeem uit de jaren 1950. Hoe dan ook blijft het een feit dat de systematische invoeging van rusten opnieuw zorgt voor een spreiding van de duurwaarden die op die manier een zowel horizontaal als verticaal interessant geheel gaan vormen.

Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat binnen elk van de zes verzamelingen mogelijk dezelfde duurwaarden kunnen voorkomen. Deze zijn dan ofwel het resultaat van een basisduurwaarde die per toeval opnieuw met hetzelfde veelvoud in interactie treedt (in base II bijvoorbeeld zijn de laatste duurwaarden van rij 5 en rij 7 het resultaat van eenzelfde vermenigvuldiging), ofwel van twee verschillende vermenigvuldigingen die evenwel dezelfde uitkomst opleveren (wederom in base II zijn binnen reeks 7 duurwaarden 2 en 4 gelijk hoewel ze het resultaat zijn van een andere uitgangsfactoren). Elke duurwaarde is evenwel uniek door zowel haar horizontale (i.e. metrische) als haar verticale positionering binnen het geheel. Overigens kunnen twee elementen dezelfde lengte hebben maar een afwijkende interne invulling. Nono kan bovendien zelf ingrijpen in deze invulling en een duurwaarde bijvoorbeeld opsplitsen in kleinere eenheden (wat

hij reeds in Base IA op zeer expliciete wijze doet door de opgesplitste deeleenheden zelfs van een accent te voorzien).

Hoewel Nono voor de bepaling en organisatie van duurwaarden duidelijk teruggrijpt naar het systeem dat hij hiervoor in de jaren 1950 heeft uitgedacht, is de manier waarop hij dit systeem twee decennia later hanteert heel anders. Het grootste verschil betreft de koppeling aan de parameter toonhoogte, die in de jaren 1980 pas in een later stadium plaatsvindt. Het gevolg is dat het dwingende karakter van dit systeem komt te vervallen. De dynamische generator van steeds veranderende duurwaarden die de toonhoogtereeks onverbiddeijk in beweging zet heeft nu plaatsgemaakt voor een handige manier om uitgebreide voorraden met duurwaarden op te zetten, waaruit de componist in principe vrij kan putten.

Toch wordt in een volgend stadium deze vrije beschikbaarheid van de aparte duurwaarden opnieuw beknot. Het is namelijk, zoals reeds gezegd, de bedoeling deze ritmische basen te gaan combineren met de genoemde toonhoogte-collecties, waarbij aan elk toonhoogte-aggregaat één specifieke duurwaarde zal worden gekoppeld. Op die manier plant Nono een aantal ‘overkoepelende’ verzamelingen op te stellen die beschikken over toonmateriaal dat zowel wat betreft toonhoogte als wat betreft duurwaarde bepaald is.

2.1.4. Combinatie van toonhoogte- en duurwaardenmateriaal

Concreet bestaat Nono's plan erin een heel aantal verschillende verzamelingen op te bouwen waarin de bestaande toonhoogte-collecties in telkens wisselende combinaties worden samengevoegd met één van de zes duurwaardenbasen. Dit is althans wat het initiële schema voorziet.³⁶¹ Al snel stelt Nono dit plan bij en uiteindelijk realiseert hij nog slechts zeven verzamelingen. Vier daarvan gelden als basis voor de piccolopartij, de overige drie zijn weggelegd voor die van de basfluit.

Als basis voor de piccolopartij stelt Nono vier definitieve verzamelingen samen, waarin elk element bepaald is wat betreft de primaire parameters toonhoogte en toonduur. Alle vier krijgen ze de titel *OTTAVINO*, waarna vanaf de tweede verzameling een Romeins cijfer volgt (I tot III). Om op een eenduidige wijze naar elk van deze vier verzamelingen te kunnen verwijzen zonder af te wijken van de in de schetsen gehanteerde nummering zal daarom naar de eerste verzameling als *OTTAVINO 0* verwezen worden.

Deze eerste verzameling, *OTTAVINO 0*, bevat alle *multiphonics* van de oorspronkelijke collecties 1, 2 en 3. Het gaat hier met andere woorden om toonhoogte-aggregaten die opgebouwd zijn volgens kwart/kwint-verhoudingen. Ongeveer de helft daarvan bestaat

³⁶¹ ALN 45.09.01/01

uit reine kwarten of kwinten (afkomstig uit collectie 1), de andere helft uit microtonaal gealtereerde kwarten of kwinten (afkomstig uit collecties 2 en 3). Elk van hen wordt nu door Nono gekoppeld aan een bepaalde duurwaarde uit base IA. Deze koppeling gebeurt op volledig willekeurige basis: terwijl de componist rij per rij alle duurwaarden van base IA stelselmatig afgaat, laat hij de keuze voor een bijpassend toonhoogte-aggregaat aan het toeval over. Aangezien echter het totale aantal duurwaarden (49) niet overeenkomt met het totale aantal toonhoogte-aggregaten (41), besluit Nono aan acht *multiphonics* twee verschillende duurwaarden toe te wijzen zodat ook base IA volledig benut wordt. In Figuur V.13 wordt *OTTAVINO O* integraal weergegeven.³⁶²

³⁶² ALN 45.09.01/02

OTTAVINO O

The musical score for Ottavino O consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is marked with dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *ff*, along with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7) and slurs. The second staff continues with dynamics like *f*, *p*, *mf*, *mp*, and *f*. The third staff features dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The fourth staff includes dynamics *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. The fifth staff has dynamics *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *f*, *ff*, and *p*. The sixth staff includes dynamics *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, and *mp*. The seventh staff features dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *mp*. The eighth staff includes dynamics *mf*, *p*, *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *mp*. The ninth staff has dynamics *mf*, *p*, *mp*, *mp*, *p*, *mp*, *ff*, and *p*. The tenth staff concludes with dynamics *mf*, *p*, *mp*, *mp*, *p*, *mp*, *ff*, and *p*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes various musical notations such as accents and breath marks.

Figuur V.13 Genesis Das atmende Klarsein - OTTAVINO 0 [ALN 45.09.01/02]

OTTAVINO 0 behelst aldus een losse opeenvolging van elementen, elk voorzien van een bepaalde lengte en een tooninhoud die wordt gekenmerkt door specifieke intervalverhoudingen. De oorspronkelijke duurwaarden uit base IA zijn met andere woorden niet alleen uit de overkoepelende structuur gelicht, maar worden ook niet langer stelselmatig voorafgegaan door een rust met een welbepaalde lengte. Om evenwel de metrische profilering³⁶³ van elk element te kunnen behouden maakt Nono waar nodig gebruik van een rust tussen twee elementen. Het dynamische bereik van de oorspronkelijke *multiphonics* neemt hij wel mee over, aangezien het natuurlijk de bedoeling is deze toonhoogte-aggregaten ook daadwerkelijk middels deze techniek door de piccolo tot klinken te laten brengen, hetgeen kennis van de daarvoor noodzakelijke lucht-intensiteit vergt.

In de tweede verzameling, *OTTAVINO I*, wordt elk van de 18 tritoni uit collectie 4 gekoppeld aan een welbepaalde duurwaarde uit base IA (zie Figuur V.14).³⁶⁴ Nono kiest daarvoor de duurwaarden die het resultaat zijn van een vermenigvuldiging met één van de drie hoogste veelvouden uit de reeks, namelijk 7, 8 of 9. Op die manier legt hij reeds bij voorbaat een belangrijke rol weg voor het tritonusinterval binnen het toekomstige discours van de piccolo, aangezien het steeds over een langere duurwaarde zal beschikken. Verder zijn dezelfde constructieve principes van kracht als in de eerste verzameling. De verbinding van toonhoogte-aggregaten met duurwaarden berust op toevalsfactoren. Binnen de verzameling houden de geselecteerde duurwaarden de volgorde aan waarin ze ook in base IA verschenen, terwijl de volgorde van collectie 4 volledig is omgegooid. Opnieuw bestaat er een incongruentie tussen het beschikbare aantal duurwaarden (21) en toonhoogte-aggregaten (18). Ditmaal beslist Nono echter af te zien van een meervoudige inzet van bepaalde *multiphonics* en laat hij eenvoudigweg de drie duurwaarden die binnen rij zeven het resultaat waren van de hoogste veelvouden wegvallen. De invoeging van rusten gebeurt op pragmatische basis, en het dynamische bereik is wederom per *multiphonic* behouden.

³⁶³ Deze betreft louter en alleen de aanzet van de duurwaarde t.o.v. de maateenheid en houdt geen rekening met de plaatsing ervan binnen het grotere geheel van de maat.

³⁶⁴ ALN 45.09.01/03

OTTAVINO I

The image shows a musical score for Ottavino I, consisting of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 8, with dynamic markings $p < mp$, $mp < mf$, $p < mp$, $mp < f$, $pp < mp$, f , p , mf , and f . The second staff contains measures 9 through 15, with dynamic markings p , mf , $p < mf$, $mp < f$, $mp < mf$, $p < mf$, $mp < f$, and mf . The third staff contains measures 16 through 18, with dynamic markings $pp < p$, pp , p , and $mp < f$. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic hairpins.

Figuur V.14 Genese *Das atmende Klarsein* - OTTAVINO I [ALN 51.09.01/03]

OTTAVINO II, de derde verzameling die als basis voor de piccolopartij moet dienen, brengt collecties 5 en 6 samen met de duurwaarden van base IA (zie Figuur V.15).³⁶⁵ Aangezien er een beduidend verschil bestaat tussen de omvang van beide collecties (met respectievelijk 9 tegenover 34 elementen), beslist Nono om vijf *multiphonics* uit collectie 5 tweemaal te gebruiken en acht *multiphonics* uit collectie 6 te schrappen. Op die manier garandeert hij een beter evenwicht tussen twee collecties die ook inhoudelijk reeds toenadering tot elkaar lijken te zoeken: het microtonaal gealtereerde octaaf uit collectie 5 schurkt namelijk ofwel tegen de grote septiem ofwel tegen de kleine none van collectie 6 aan. De in totaal 40 *multiphonics* worden vervolgens in een nieuwe – naar alle waarschijnlijkheid door toeval bepaalde – volgorde toegewezen aan de duurwaarden van base IA, waarvan zodoende enkel de zes eerste rijen moeten worden aangesproken. In plaats van bij de gebruikelijke eerste rij te beginnen, start Nono zijn lezing ditmaal bij de vierde rij en volgt ook nadien een alternatief rijenparcours: 4 1 5 2 6 3. Aan de interne volgorde van elke rij raakt hij niet. Alleen in de zesde rij koppelt hij drie oorspronkelijk aparte duurwaarden aan elkaar, wat het totaal op 40 duurwaarden brengt – precies gelijk aan het aantal beschikbare toonhoogte-aggregaten. Uitzonderlijk is dat Nono voor deze verzameling ook de rusten uit base IA overneemt, naast – zoals steeds reeds het geval was – het dynamische bereik van elke *multiphonic*.

³⁶⁵ ALN 45.09.01/04

OTTAVINO II

The musical score for Ottavino II consists of ten staves of music. Each staff contains a series of notes with various dynamics and fingerings indicated by numbers in orange boxes. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The fingerings include 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, and 41. The music is written in a single treble clef and includes various articulations such as slurs and accents.

Staff 1: *mp* < *f* *mp* < *f* *mp* *mf* *mf* < *f*

Staff 2: *mp* < *mf* *mf* < *f* *mf* < *f* *f*

Staff 3: *mf* < *f* *p* < *mf* *mp* < *mf* *p* < *mf* *p* < *f* *p* < *f* *f*

Staff 4: *p* < *mf* *p* < *mf* *p* < *f* *f*

Staff 5: *p* < *mf* *p* < *mp* *f* *f* *mp* < *mf*

Staff 6: *p* < *mf* *f* *p* < *f* *f*

Staff 7: *f* *p* < *f*

Staff 8: *p* < *f* *f* *mp* < *mf*

Staff 9: *mf* *p* < *mf* *mf* *mp* < *mf* *f*

Figuur V.15 Genesis Das atmende Klarsein - OTTAVINO II [ALN 45.09.01/04]

De vierde en laatste verzameling, *OTTAVINO III*, brengt de *multiphonics* uit alle zes de collecties samen en combineert hen ditmaal met duurwaarden uit *A Veloce*.³⁶⁶ Aangezien deze base slechts uit 42 elementen bestaat en hij maar liefst 102 toonhoogte-aggregaten van een bepaalde lengte moet voorzien, besluit Nono een verdubbeling van het aantal duurwaarden door te voeren: hij citeert elke rij meteen tweemaal, waarvan één keer met inbegrip van de oorspronkelijke, tussenliggende rusten, en één keer zonder. Op die manier blijven de afzonderlijke duurwaarden weliswaar ongewijzigd, maar is er sprake van een metrische verschuiving waarmee Nono naar alle waarschijnlijkheid rekening zal houden wanneer hij elementen uit deze verzameling aanspreekt. Vervolgens dient elke duurwaarde te worden voorzien van een bepaald toonhoogte-aggregaat. In plaats van daarvoor alle zes de collecties door elkaar aan te spreken, kiest Nono ervoor hen paarsgewijs te combineren, waarbij hij telkens een veeleer consonante collectie in dialoog laat treden met een meer dissonante collectie.³⁶⁷ Collecties 1 en 5 bijten de spits af en worden met elkaar vermengd bovenop de duurwaarden van de eerste twee (dubbel gepresenteerde) rijen. Zij worden gevolgd door collecties 3 en 6, vermengd en gecombineerd met duurwaarden van rij 3 tot en met 6 (geciteerd tot halverwege haar tweede verschijning). Als laatste is het de beurt aan collecties 2 en 4, waarvoor evenwel nog slechts vier duurwaarden resten: de vier laatste elementen van rij 6. Daarom wijst Nono elk van de vier overblijvende duurwaarden vier verschillende *multiphonics* toe en laat hij de laatste zes *multiphonics* gewoon wegvallen.

De bijzondere combinatie van telkens twee collecties maakt dat *OTTAVINO III* gekenmerkt wordt door een stelselmatige toename van dissonantie, of anders gezegd, met een gradueel verlies van helderheid. Het begin van deze verzameling wordt gedomineerd door reine kwarten en kwinten, die van tijd tot tijd opgaan in het overkoepelende octaafinterval dat wel reeds wordt aangetast door microtonale alteraties. Deze aanvankelijke reinheid wordt in een volgend stadium verder bezoedeld doordat nu ook de initieel reine kwarten en kwinten microtonaal verwrongen worden (collectie 3), en secunde, septiem en none vastberaden zijn om het octaaf definitief van de troon te stoten. Met de in het laatste stadium alomtegenwoordige tritonus wordt het verval in de duisternis definitief beklonken.

Tabel V.4 biedt een overzicht van de vier verzamelingen opgesteld voor de piccolopartij met hun respectievelijke herkomst en inhoud.

³⁶⁶ ALN 45.09.01/05. Van deze verzameling is geen afbeelding opgenomen aangezien Nono haar uiteindelijk niet zal gebruiken.

³⁶⁷ Opnieuw berust de volgorde waarin de toonhoogte-aggregaten binnen deze combinaties worden aangehaald volledig op het toeval.

Tabel V.4 Genese *Das atmende Klarsein* - overzicht OTTAVINO-verzamelingen met vermelding herkomst

Verzameling	Herkomst tooninhoud	Intervalinhoud	Aantal elementen	Herkomst duurwaarden	Aantal elementen
OTTAVINO 0	Coll. 1 (20) Coll. 2 (4) Coll. 3 (17)	IV/V IV↓/V↑ IV↓ V↑	41 + 8	Base IA	49
OTTAVINO I	Coll. 4 (18)	T↑	18	Base IA Veelvouden 7-9 Rij 1-6	18
OTTAVINO II	Coll. 5 (9) Coll. 6 (34)	8↑ 2/7/9↑	43 → 40	Base IA Rij 1-6	42 → 40
OTTAVINO III	Coll. 1 (20) Coll. 5 (9) Coll. 2 (4) Coll. 3 (17) Coll. 4 (18) Coll. 6 (34)	IV/V 8↑ IV↓/V↑ IV↓ V↑ T↑ 2/7/9↑	102	<i>A Veloce</i> 1x met rusten 1x zonder rusten	84 (2 x 42) + 12 (3 x 4)

Op precies dezelfde wijze zet Nono de verzamelingen op van waaruit de basfluit-partij vorm zal nemen. In totaal gaat het daarbij om drie verzamelingen, die de componist niet van een titel voorziet maar die in wat volgt *FLAUTO BASSO I, II* en *III* zullen worden genoemd – naar analogie met de verzamelingen voor piccolo. De eerste daarvan combineert collecties 1 en 2 (bestaande uit zowel reine als microtonaal gealtereerde kwarten en kwinten) met de duurwaarden van *B Calmo*.³⁶⁸ Aangezien deze duurwaardenverzameling, die in haar originele volgorde wordt geciteerd, slechts 42 elementen omvat beslist Nono zes *multiphonics* te schrappen. Ditmaal neemt Nono verrassend genoeg de oorspronkelijke rusten uit *B Calmo* over en laat hij het dynamische bereik van de oorspronkelijke *multiphonics* daarentegen voor wat het is.

FLAUTO BASSO II verbindt de toonhoogte-aggregaten uit de meest omvangrijke collectie, zijnde de dissonante collectie 5 (met onder haar hoede intervalcategorie 2/7/9↑), met bepaalde duurwaarden uit base IB.³⁶⁹ Het gaat daarbij om de duurwaarden die het resultaat zijn van een vermenigvuldiging met de ‘kleinere’ veelvouden 3, 4, 5 en 6. Per rij filtert Nono deze vier duurwaarden eruit om hen vervolgens tweemaal meteen na elkaar in te zetten: één keer met inbegrip van de oorspronkelijk voorziene, voorafgaande rust, en één keer zonder. Bijgevolg heeft hij slechts de eerste zes rijen nodig

³⁶⁸ ALN 45.15.03/01-06, “Fl. Basso su CALMO B”. Aangezien de drie verzamelingen voor basfluit uiteindelijk niet zullen worden gebruikt in *Das atmende Klarsein*, werd ervan afgezien hiervan afbeeldingen op te nemen in deze dissertatie.

³⁶⁹ ALN 45.15.03/07-12, “Fl. BASSO su BASE IB”

om een totaal van 48 duurwaarden te bekomen, wat op één na overeenkomt met de inhoud van collectie 5 die bestaat uit 49 *multiphonics*. Ten slotte is er dan ook één *multiphonic* die moet wijken. Dynamisch bereik wordt ook binnen deze verzameling niet langer vermeld.

De derde en laatste verzameling voor basfluit, *FLAUTO BASSO III*, omvat de toonhoogte-aggregaten van collecties 3 en 4. Deze worden nu gekoppeld aan de resterende duurwaarden uit Base IB, dat wil zeggen, de duurwaarden die het resultaat zijn van een vermenigvuldiging met de ‘grotere’ veelvouden 7, 8 en 9. Aangezien er slechts 19 toonhoogte-aggregaten zijn worden deze specifieke duurwaarden enkel binnen de eerste zes rijen aangesproken, plus de eerste van de zevende rij.³⁷⁰ De oorspronkelijk voorziene rusten worden niet mee overgenomen, net zomin als de dynamische indicaties. Wel voegt Nono waar nodig zelf een rust in om het metrische profiel van de aparte duurwaarden te vrijwaren.

Tabel V.5 biedt een overzicht van de drie *FLAUTO BASSO* verzamelingen met hun respectievelijke herkomst en inhoud.

Tabel V.5 *Genese Das atmende Klarsein* - overzicht *FLAUTO BASSO* verzamelingen met vermelding herkomst

Verzamelin g	Herkomst tooninhoud	Intervalinhoud	Aantal elementen	Herkomst duurwaarden	Aantal elementen
[I]	Coll. 1 (30) Coll. 2 (18)	IV/V IV↓/V↑	48 → 42	<i>B Calmo</i>	42
[II]	Coll. 5 (49)	2/7/9 ↓	49	Base IB Veelvouden 3-6 Rij 1-6	48
[III]	Coll. 3 (13) Coll. 4 (6)	T ↓ 8 ↓	19	Base IB Veelvoud 7-9 Rij 1-6 + 1 waarde > rij 7	19

Samengevat beschikt Nono nu over zeven verzamelingen. De inhoud daarvan bestaat uit elementen die bepaald zijn wat betreft tooninhoud (met steeds twee of drie toonhoogtes per element), toonduur en in het geval van de vier verzamelingen voor piccolofluit ook wat betreft dynamisch bereik. Het totale aantal elementen verschilt per verzameling. Elke verzameling heeft een duidelijk omliggende interval-inhoud, wat de expressieve inzet ervan faciliteert. Wat betreft duurwaarden heerst er binnen elke verzameling tegelijk coherentie en divergentie, aangezien zij het resultaat zijn van steeds dezelfde factoren die in variabele combinaties met elkaar in interactie treden. Binnen sommige verzamelingen zet Nono bewust in op een grotere ritmische coherentie door

³⁷⁰ ALN 45.15.03/13-14, “Fl. BASSO su BASE IB”

het aantal veelvoudigen te verkleinen. Deze zeven verzamelingen vormen het vertrekpunt van waaruit het compositieproces dat in eerste instantie naar *Das atmende Klarsein* en in laatste instantie naar *Prometeo* leidt zijn start zal nemen. Anders gezegd, alle composities die ‘op weg naar’ Nono’s *tragedia dell’ascolto* ontstaan kunnen teruggebracht worden tot één of meerdere van deze verzamelingen.

2.2. Concrete toonzetting

2.2.1. Opbouw

Nu hij over voldoende basismateriaal beschikt kan Nono overgaan tot de concrete toonzetting daarvan. Vanuit de rudimentaire grondlaag gevormd door de zeven verschillende eindverzamelingen kan hij beginnen aan de verkenningstocht die hij van bij aanvang voor ogen had. Centrale ambitie is deze grondlaag op steeds andere manieren te belichten. Daarvoor zal hij niet alleen de hulp invoeren van bijzondere speeltechnieken en elektronische transformatiemogelijkheden, die nochtans de eigenlijk aanleiding tot deze compositie hebben gevormd. Nono begint zijn expeditie bij het onderzoeken van de verschillende gedaantes die de grondstructuur zelf kan aannemen.

Het begrip ‘toonzetting’ kan hier dan ook heel letterlijk worden genomen. In de nu volgende fase zal de componist de tonen van de grondstructuur een plaats geven in de muzikale ruimte door hen aan een bepaald octaafregister en tevens aan een bepaalde stem of klankkleur toe te wijzen. Opnieuw grijpt de componist met andere woorden terug naar zijn seriële praxis, waarin hij binnen een vooraf gevormde meerstemmige structuur reliëf aanbrengt door beroep te doen op de secundaire parameters.

Nono’s initiële plan bestaat erin het voorgevormde basismateriaal afwisselend door twee instrumentengroepen te laten verkennen. De grote vorm van *Das atmende Klarsein* wordt bijgevolg bepaald door een opeenvolging van delen met een wisselende bezetting. Daarbij zijn de hoofdrollen weggelegd voor de twee fluiten. De piccolo voert de eerste groep aan, met daarin twee solistische sopranen, slagwerk en gemengd koor. Deze groep neemt ook de delen waarin de tekst verankerd ligt voor zijn rekening. Voor de vormgeving van deze partijen voorziet de componist het materiaal dat opgeslagen ligt in de vier *OTTAVINO*-verzamelingen.

De tweede laag is voorbehouden voor een duo van basfluit en trombone, wier partijen volledig gebaseerd zullen worden op de drie verzamelingen *FLAUTO BASSO*. Bijgevolg zullen de verschillende delen niet louter qua bezetting met elkaar contrasteren, maar ook wat betreft het basismateriaal waaruit ze opgetrokken zijn. Hoewel dit basismateriaal weliswaar op dezelfde leest geschoeid is (de toonhoogte-aggregaten zijn afgeleid uit gelijkaardig materiaal waarbij bovendien dezelfde intervallen als selectiecriteria werden gehanteerd, en de duurwaarden zijn het resultaat van een zelfde interactie tussen twee

structuren), is de exacte inhoud ervan namelijk toch verschillend.³⁷¹ Aan deze alternerende opbouw houdt Nono tot op het einde vast, alleen zullen enkel het koor en de basfluit overblijven als respectievelijke vertegenwoordigers van beide lagen.

2.2.2. Koordelen

Nono vat het compositieproces aan met de delen voorzien voor piccolo, twee sopranen, slagwerk en koor. De alternerende opbouw die de macrostructuur typeert weerspiegelt zich in de voorziene microstructuur van deze delen. Ook hierbinnen plant de componist een afwisseling tussen a capella koorpassages, waarin de tekst getoonzet wordt, en zuiver instrumentale secties (waarin de twee solistische sopranen een louter gevocaliseerde rol wordt toegemeten). Aangezien beide soorten secties zullen worden opgetrokken uit hetzelfde basismateriaal is een grote affiniteit tussen hen wel bij voorbaat gegarandeerd. Bovendien voorziet Nono bij elke overgang naar een nieuwe sectie een korte overlapping van beide bezettingsgroepen. De idee is duidelijk een vloeiend, continu discours te creëren dat op geen enkel moment onderbroken wordt, noch door een bruuske wisseling van bezetting, noch door een plotse verandering van basismateriaal.

Achter het spel van wisselende bezettingen dat zich aan de oppervlakte afspeelt schuilt een intelligent opgezette basisstructuur, die wordt gekenmerkt door een graduele toename van dissonantie. Deze is het resultaat van een weloverwogen inzet van de basisverzamelingen in functie van hun specifieke intervalinhoud. In het openingsdiscours regeren louter reine kwarten en kwinten afkomstig uit *OTTAVINO 0*, maar gaandeweg zullen zij plaats moeten ruimen voor de intrede van meer en meer dissonante elementen uit de andere *OTTAVINO*-verzamelingen. Het geleidelijke verlies van helderheid dat zich op deze manier aftekent doorheen de koordelen van *Das atmende Klarsein* wordt ingegeven door de tekst, waarin een oorspronkelijke maar verloren eenheid herdacht wordt.³⁷²

³⁷¹ Hier schiet de analyse van Christina Dollinger tekort door op basis van de affiniteit tussen de koorpartij en de basfluitpartij te stellen dat beide hun oorsprong vinden in hetzelfde basismateriaal. Zie Christina Dollinger, *Unendlicher Raum - zeitloser Augenblick. Luigi Nono: "Das atmende Klarsein" und "1° Caminantes ... Ayacucho"* (Saarbrücken: PFAU, 2012), 60-61. Hierbij gaat ze voorbij aan het feit dat beide partijen inderdaad uit structureel zeer gelijkend maar niettemin slechts zelden identiek materiaal zijn opgebouwd.

³⁷² Carola Nielinger-Vakil komt tot een gelijkaardige conclusie in haar analyse van *Das atmende Klarsein*, waarbij ze welihaar vertrekt vanuit de definitieve partituur van het werk en niet zoals in deze thesis vanuit de compositorische genese ervan. Zie Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 215.

2.2.2.1. Deel I voor koor

2.2.2.1.1. Opzet van de basisstructuur

Om de compositie te openen spreekt Nono de eerste verzameling, *OTTAVINO 0*, aan. Hij kiest er met andere woorden heel bewust voor het stuk in te zetten met welluidende kwart- en kwintharmonieën. In plaats van deze verzameling als een vrije voorraad te raadplegen, stippelt de componist vooraf een te volgen parcours uit: hij herschikt de verschillende toonhoogte-aggregaten op basis van de veelvoudsfactoren die aan hun toonduur ten grondslag liggen. Eerst lijst hij al diegenen op met een toonduur die het resultaat is van een vermenigvuldiging met veelvoud 4 of 5³⁷³, daarna volgen diegenen ontstaan uit een vermenigvuldiging met veelvoud 3 of 6³⁷⁴, en ten slotte maakt hij drie aparte lijsten met lengtes die een veelvoud zijn van respectievelijk 7³⁷⁵, 8³⁷⁶ en 9³⁷⁷.

Daarbij valt één grote inhoudelijke wijziging op: in de lijst met 7-veelvouden verandert Nono de tooninhoud van twee elementen, het vijfde en het zesde in rij. Het vijfde betreft element 35 uit *Ottavino 0* dat weliswaar zijn oorspronkelijke toonduur (een veelvoud van 7, zijnde het selectie criterium voor deze lijst) behoudt maar het toonhoogte-aggregaat van element 20 (c"-g"-d'") uit *Ottavino 0* overneemt. Het zesde element betreft element 37 uit *Ottavino 0* dat opnieuw zijn toonduur behoudt maar de tooninhoud van oorspronkelijk element 28 (cis"-gis"-dis'") overneemt. (Elementen 20 en 28 uit *Ottavino 0* behouden tevens hun duurlengte maar krijgen respectievelijk de tooninhoud van elementen 35 en 37 toegewezen, er vindt met andere woorden een zuivere uitwisseling van tooninhouden plaats.) Op deze manier kiest Nono er heel bewust voor twee van de drie meest uitgesproken toonhoogte-aggregaten binnen *Ottavino 0* (want samenklanken met een dissonerende none-spanning) ten eerste in eenzelfde subverzameling op te nemen en ten tweede een langere toonduur dan voorzien toe te meten. Het gaat bovendien tweemaal om een toonduur die intern is opgedeeld in zeven met een accent benadrukte eenheden, kortom, met een opvallende ritmische profilering. Duidelijk is dat Nono reeds in dit in feite nog precompositorische stadium probeert de verschillende materiaalverzamelingen elk een profiel te geven, waar hij later dankbaar gebruik van zal kunnen maken.

In een volgend stadium gooit hij de volgorde van de vijf resulterende lijsten intern nogmaals om door beroep te doen op toevalsfactoren (wat blijkt uit de notitie "Josquin"

³⁷³ ALN 45.10.01/01

³⁷⁴ ALN 45.10.01/02

³⁷⁵ ALN 45.10.01/03r

³⁷⁶ ALN 45.10.01/04

³⁷⁷ ALN 45.10.01/05

³⁷⁸).³⁷⁹ Het eindresultaat is een nieuwe aaneenschakeling van de 49 samenklanken van *OTTAVINO 0* die is onderverdeeld in vijf subgroepen. Elke subgroep is ritmisch in evenwicht, in die zin dat al te grote lengteverschillen tussen de elementen vermeden werden doordat ze allen teruggaan op eenzelfde veelvoud. Zo worden de eerste twee subgroepen (veelvouden van 3 & 6, en 4 & 5) overwegend bevolkt door elementen met een relatief korte tot gemiddelde toonduur terwijl de laatste subgroep duidelijk de elementen met de langste toonduur bevat. De vijf subgroepen hebben wel hetzelfde harmonisch profiel, op de derde subgroep na waarin de dissonerende samenklanken te meer gezien hun opvallende ritmische profilering de toon zetten.

Binnen deze subgroepen maakt Nono vervolgens opnieuw een selectie van welbepaalde tweeklanken.³⁸⁰ Ditmaal selecteert hij niet op basis van toonduur, maar wel op basis van tooninhoud. Elk opeenvolgend paar tweeklanken moet namelijk steeds door middel van een gemeenschappelijke noot of mits een secundestap verbonden kunnen worden. Op die manier creëert Nono een aaneenschakeling van reine kwarten en kwinten die als het ware ‘in elkaar kunnen haken’ (ook al gebeurt dat strikt genomen op dit moment nog niet aangezien de meesten nog door rusten van elkaar gescheiden worden). Hiervoor moet hij wel verschillende octaafwisselingen doorvoeren. Bovendien laat hij de microtonale variaties inherent aan een groot deel van het oorspronkelijke toonhoogtemateriaal voor wat ze zijn.³⁸¹ Opvallend is ook dat Nono geen enkele van de drieklanken selecteert.³⁸² Op die manier weert hij de toonhoogte-aggregaten met een dissonante aanleg en kan hij de zuiverheid die hij voor deze openingsmaten ambieert vrijwaren.

Dit selectieproces resulteert in vijf tweestemmige toonkettingen (op dit moment weliswaar meestal nog intern verknijpt door rusten) die ten eerste een consonante harmonie uitdragen (opgetrokken uit enkel kwinten/kwarten) en ten tweede ritmisch gekenmerkt wordt door een zachte uitdeining van de duurlengtes. Figuur V.16 bevat een

³⁷⁸ ALN 45.10.01/01

³⁷⁹ Meteen voert Nono ook een aantal detailwijzigingen door. Ten eerste sleutelt hij aan de toonduur van sommige elementen. Dit gebeurt meestal in functie van een vlottere opeenvolging van de elementen, die daarom aan eenzelfde opdeling van de kwartnoot (als centrale teleenheid) onderworpen worden. Het is echter niet uit te sluiten dat een aantal alteraties simpelweg het gevolg is van een schrijffout. Ten tweede voert de componist in sommige elementen reeds een wisseling van octaafregister door.

³⁸⁰ ALN 45.12.01/01

³⁸¹ Het zal aan de Harmonizer zijn om dit microtonale veld terug tot leven te wekken, en dit op een meer consistente manier (zie hoofdstuk V.2.2.2.4).

³⁸² Merk op dat de term ‘drieklank’ hier wordt begrepen als de gelijktijdige zetting van drie verschillende toonhoogtes die samen één klank vormen maar niet noodzakelijk tot een tertsopeenstapeling kunnen worden teruggebracht.

transcriptie van deze eerste fase, waarbij de getallen onder elke tweeklank verwijzen naar zijn oorspronkelijke plaats binnen *OTTAVINO 0*.³⁸³

ALN 45.12.01/01 (a)

4
(8va)

12
(8va)

30

49

18
(ritm.alt.)

32

24
(8va + ritm.alt.)

34
(ritm.alt.)

15

43
(8va)

41

29

46

33
(Sva)

48
(8va)

11

3
(Sva)

5
(ritm.alt.)

34
(ritm.alt.)

27

21

13
(Sva)

1

8

28
(mult.alt.)

31

Figuur V.16 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel I - selectie en schikking toonmateriaal voor basisstructuur I (fase 2a) [ALN 45.12.01/0]

Vanuit deze basis zal Nono nu een vierstemmig vocaal discours uitvouwen. Tussen de statische opeenvolging van tweeklanken en het polyfone discours dat daaruit zal voortkomen ligt echter nog een lange weg, die mooi gedocumenteerd is in het overgeleverde schetsmateriaal.

³⁸³ ALN 45.12.01/01 (linkerhelft bladzijde)

2.2.2.1.2. Horizontaal georiënteerde toonzetting van de basisstructuur

In een eerste stadium kadert de componist de vijf tweestemmige toonkettingen binnen een overkoepelende 4/4-maatstructuur, wat resulteert in 17 maten voorgevormd toonmateriaal (zie Figuur V.17).³⁸⁴ Hier wordt meteen duidelijk dat de voorliggende basisstructuur niet alleen het harmonisch profiel (de intervalinhoud) van het toekomstige koordeel bepaalt, maar ook een duidelijke stempel drukt op zijn metrische voortgang. Want hoewel het Nono uiteraard vrij staat de vastgelegde toonduur van elk element in een volgend stadium intern te variëren en op te delen, is het haast onmogelijk hen in de pas van een regelmatig metrum te laten lopen: op enkele uitzonderingen na zetten alle elementen in na de tel en het merendeel bestaat uit overgebonden eenheden. Kortom, door beroep te doen op zijn bijzondere duurwaarden-basen kiest de componist doelbewust voor de creatie van een discours dat metrisch buiten de lijntjes kleurt, of beter, het metrum simpelweg opheft.

ALN 45.12.01/01 (b)

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The first staff, labeled '5-4', contains measures 1-4. It features a sequence of notes with various rhythmic groupings: a triplet of eighth notes, a triplet of quarter notes, a triplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes. The second staff, labeled '6-3', contains measures 5-6. It includes a septuplet of eighth notes, a triplet of quarter notes, a triplet of eighth notes, and a triplet of quarter notes. The third staff, labeled '7', contains measure 7, which is a single long note. The fourth staff, labeled '8', contains measures 8-9. It features a septuplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, a septuplet of eighth notes, and a quintuplet of eighth notes. The fifth staff, labeled '9', contains measure 9, which includes a triplet of quarter notes and a septuplet of eighth notes.

Figuur V.17 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel I – herschikking toonmateriaal voor basisstructuur I (fase 2b) [ALN 45.12.01/01]

³⁸⁴ ALN 45.12.01/01. Figuur V.17 omvat een transcriptie van de rechterhelft van deze schets.

Vervolgens herschrijft Nono deze 17 maten nogmaals, maar ditmaal doet hij daarvoor beroep op twee notenbalken: de ene voorzien van een klassieke vioolsleutel en de andere van een bassleutel (zie Figuur V.18).³⁸⁵ Het merendeel van de oorspronkelijke toonhoogtes wordt in dit stadium meteen één of in sommige gevallen zelfs meerdere octaven lager getransponeerd. Deze transposities volgen in eerste instantie uit zuiver praktische overwegingen aangezien het toonhoogtemateriaal is afgeleid uit *multiphonics* voor de piccolofluit, die natuurlijk een hoger bereik kent dan de sopraan- en de altstem, en al zeker dan tenor- en basstem. Toch transponeert Nono de tweeklanken niet zonder meer tot binnen het vocale bereik maar ziet hij er ook op toe dat de gemeenschappelijke of naburige tonen die de brug vormen tussen op elkaar volgende tweeklanken altijd in hetzelfde register en dus werkelijk naast elkaar komen te liggen.³⁸⁶

Nono behoudt daarnaast het volledige ritmische skelet zoals dat gedicteerd wordt door de toonduur die elk toonhoogte-aggregaat heeft meegekregen. Ook de om zuiver pragmatische redenen ingeschoven rusten tussen hen neemt hij mee over. Om een vloeiend discours te garanderen worden deze rusten echter slechts ten dele gerespecteerd. In de praktijk wordt hun plaats meestal bezet door de noot die als (eenstemmige) brug naar de volgende tweeklank fungeert. Op die manier creëert Nono een elegante overgang tussen tweeklanken zonder daarbij aan de interval-inhoud van het oorspronkelijke discours te raken. Ook de ritmische contouren van de structuur blijven fundamenteel ongewijzigd, met dien verstande dat de rustwaarden weliswaar gerespecteerd worden maar een positieve invulling krijgen. Deze waarden blijven met andere woorden overeind maar worden ingelijfd door één van de aanpalende toonhoogte-aggregaten.

³⁸⁵ ALN 45.12.01/02

³⁸⁶ Tot driemaal toe maakt Nono daarop een uitzondering en vindt een sprong die groter is dan een grote secunde plaats hoewel deze 'vermeden' had kunnen worden door een octaaftranspositie. Dit gebeurt in de maten 3, 4 en 8. Niet toevallig zal hij in een volgend stadium drie tweeklanken in m. 3-4 schrappen om zo een vlottere verbinding tussen de laatste tweeklank van maat 3 en de laatste van maat 4 te installeren. In maat 8 zal hij later beslissen eenvoudigweg een nieuwe sectie te starten.

ALN 45.12.01/02

Figuur V.18 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel I –basisstructuur I (fase 3a) [ALN 45.12.01/02]

Het voorlopige resultaat is een doorgaand (dat wil zeggen niet langer door rusten opgehouden) tweestemmig discours dat zich uitstrekt over een lengte van 17 maten, melodisch gezien (hetgeen nieuw is) kleine intervalstappen bevoordeelt maar harmonisch uit louter kwinten en kwarten bestaat, en zich aan elke metrische regelmaat onttrekt. De belangrijkste vernieuwing betreft zonder meer de bezetting van rusten door brugnoten die ervoor zorgt dat zich een continu spel van (ont)sluiting vormt: telkens wanneer één van beide stemmen wordt aangehouden terwijl de andere uitvalt (en op die manier de oorspronkelijke rust respecteert) wordt de open, welluidende harmonie die zich tussen beide manifesteerde als het ware gesloten.

De twee stemmen die in hun interactie dit spel van openen en sluiten bewerkstelligen worden op dit moment nog niet verder gespecificeerd. Soms houden beide zich op in de baslijn, soms situeren ze zich beide op de bovenste notenbalk, en op weer andere momenten gaan ze elk hun eigen weg op aparte notenbalken. Naar het einde toe beslist Nono steeds vaker een tweeklank te verdubbelen en in twee verschillende registers te laten spelen, waardoor het discours vierstemmig wordt. Op deze plaatsen lijken de vier koorstemmen bijgevolg reeds vooraf gespiegeld te worden. Toch gaat het voor Nono nog louter en alleen om een abstract skelet van waaruit het vocale discours zich op tal van manieren kan ontvouwen, zoals zal blijken uit wat volgt.

In een volgend stadium gaat Nono over tot de concrete toonzetting. Hiervoor brengt hij een cruciaal element binnen: de tekst. Uit wat volgt zal namelijk blijken dat de uitwerking van de structuur die nu voorligt gestuurd wordt vanuit een zo optimaal mogelijke inbedding en uitdrukking daarvan. Nono neemt om te beginnen het eerste vers, afkomstig uit Rilkes *Zevende Elegie van Duino*, uit Cacciari's libretto ter hand. Het gaat om "nach spätem Gewitter... das atmende Klarsein...", een vers waarin gans de thematiek (evenals de titel) van *Das atmende Klarsein* besloten ligt. Dit vers plaatst hij onderaan een nieuwe uitwerking van de voorliggende structuur, waarvan hij slechts de eerste acht maten benodigt om alle woorden een plaats toe te kunnen kennen (zie Figuur V.19).³⁸⁷

³⁸⁷ ALN 45.12.03/01. Binnen deze eerste acht maten schrapt Nono bijna een volledige maat, met name m. 3³-4³, waardoor alsnog een kleine terts (a'-fis') binnenglipt als melodische stap tussen twee ietwat verder van elkaar gelegen buurnoten. Op deze manier vermijdt Nono evenwel de herhaling van een aantal noten en zelfs van een volledige tweeklank (B-e) zoals deze in de oorspronkelijke structuur voorzien was, maar wat binnen een dergelijk kort fragment de toonzettingsmogelijkheden beperkte.

ALN 45.12.03/01 (a)

Nach spä - tem - Ge-wi- tter das -

Atmende - Klar - sein -

Figuur V.19 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel I - eerste toonzetting basisstructuur (fase 3b) [ALN 45.12.03/01]

In deze eerste concrete toonzetting van zowel de tekst als de voorgevormde basisstructuur (m. 1-8), die hier voor het eerst samenkomen, vallen onmiddellijk twee zaken op. Ten eerste zet Nono tegen de in de voorgaande schets (ALN 45.12.01/02) voordehand liggende verbindingen in nieuwe melodische lijnen uit tussen de noten. Ten tweede laat het fragment dat nu voorligt, hoewel uitgeschreven op twee notenbalken, zich het best omschrijven als één doorgaande lijn die weliswaar door twee stemmen gedragen wordt.

Het uitzetten van nieuwe melodielijnen gebeurt uiteraard in functie van de tekst. Nono gaat op zoek naar het melodisch-expressieve potentieel dat in de basisstructuur besloten ligt om een zo adequaat mogelijke uitdrukking van de tekst tot stand te kunnen brengen. De harmonische grondlaag ligt natuurlijk reeds vast en is trouwens eveneens bepaald geworden door de tekst, zij het dan de tekst als geheel. In de basisstructuur die aan dit fragment ten grondslag ligt houdt zich namelijk “das atmende Klarsein” zelf verborgen. In het huidige stadium neemt Nono twee cruciale beslissingen aangaande de toonzetting van deze basisstructuur: ten eerste waar precies het tot een ontsluiting van de helderheid die in haar besloten ligt komt, en ten tweede welke intervallen deze helderheid naar buiten brengen. Zijn aandacht ligt nu met andere woorden bij het uittekenen van de definitieve contouren.

In het algemeen kan duidelijk gesteld worden dat kleine intervalstappen Nono's voorkeur wegdragen voor de melodievorming in dit fragment. De met kleine secundepassen voortschrijdende stemmen ondersteunen in de eerste plaats de zoetgevooisde harmonie die aan hun samenspel ten grondslag ligt. Toch springen ook een aantal grotere melodische sprongen in het oog die enkel verklaard kunnen worden vanuit tekst-expressieve hoek. Ten eerste is er de stijgende kwintsprong die het discours opent

(fis'-cis"). Deze ligt weliswaar verspreid over twee stemmen maar de minimale overlapping tussen beide zorgt ervoor dat zich tussen hen een doorgaande melodische lijn manifesteert. Op deze manier wordt de helderheid die muzikaal besloten ligt in de reine kwintharmonie bij aanvang meteen melodisch gethematiseerd zonder ook al daadwerkelijk plaats te vinden. Onmiddellijk na deze aankondiging vindt een waarachtige (want harmonische) openbaring van diezelfde helderheid plaats. Dit gebeurt binnen de harmonische constellatie d"-a", die haast onopvallend via een zachte kleine secunde-stijging vanuit cis" wordt bereikt. Op graduele wijze opent zich zo *das atmende Klarsein*, letterlijk (als compositie) en figuurlijk (als muzikale glimp op een voor altijd verloren Eenheid).

In de tweede maat volgt een nieuwe melodisch stijgende sprong die ditmaal binnen één stem plaatsgrijpt en de afstand van een kleine septiem overbrugt (gis'-fis"). Dit onheilspellende interval wordt gebruikt voor de toonzetting van het woord "Gewitter" en verbeeldt zo de toestand van absolute duisternis vlak voor de helderheid plots zijn intrede doet. Nog opvallender is de melodische sprong tussen es en a in de vijfde maat, die een tritonus omvat. Dit is des te opmerkelijker aangezien hier in beide stemmen de mogelijkheid voorlag middels een kleine secunde naar de volgende tonen te schrijden: vanuit es naar d(') of vanuit as naar a. Nono kiest er evenwel bewust voor de benedenstem een tritonussprong te laten afleggen zodat het *Klarsein* (dat zich zowel letterlijk als muzikaal in de samenklank op a presenteert) opnieuw vanuit de duisternis zijn intrede doet en op die manier ook extra in de verf wordt gezet.

De laatste melodisch stijgende sprong vinden we ten slotte in de laatste maat, tussen b en fis', ook al vormt zich tussen beide niet alleen een melodische kwintsprong maar blijft deze hangen in een open kwintharmonie. Nono's melodische uitwerking van dit laatste toonhoogte-aggregaat (waarvan beide elementen in de voorgaande schets nog precies even lang werden aangehouden) is echter zeer betekenisvol. Door namelijk b vroeger in te zetten en fis' langer aan te houden creëert de componist net zoals bij de opening eerst een (melodische) aankondiging en pas daarna de echte (harmonische) intrede van een moment van helderheid, dat uiteindelijk gesloten wordt, of beter, 'toe klap't in de eenstemmig aangehouden fis'. Zo manifesteert zich precies op de tweede en laatste lettergreep van het woord "Klarsein", de absolute kern van dit vers en van gans de tekst en bovendien de centrale idee die zich schuilhoudt in de basisstructuur van dit fragment, een laatste momentane opflakking van diezelfde helderheid.³⁸⁸

³⁸⁸ Overigens dient erop gewezen te worden dat deze tweede lettergreep ook als zelfstandig werkwoord "sein" een absoluut centrale plaats bekleedt binnen de thematiek van *Das atmende Klarsein*. Het zijn wordt hier begrepen als een waarachtige overgave aan het ogenblik dat vervuld is van potentiëel maar geen eenduidige richting kent en waarin verleden, heden en toekomst samenkomen in een betekenisvolle maar open constellatie waarin zich de verloren Eenheid als een plotse helderheid manifesteert. Het is een *Vollsein*, een *Hiersein*, zoals het ook verder in de tekst zal worden benoemd.

Verder tekenen zich nog een aantal dalende melodische sprongen af, zoals g"-d" in m. 1, gis'-cis' in m. 3 en b-e in m. 4. Hierbij is het meteen duidelijk dat deze plotse daling, die evenwel nooit het interval van een kwint overschrijdt, steevast de muzikale articulatie vormt van een woord dat wordt neergelegd (respectievelijk "spätem", "das" en "Atmende"). Precies het omgekeerde gebeurt in de reeds besproken toonzetting van het eerste en laatste woord van dit fragment: deze worden 'neergelegd' met een stijgende kwintsprong, hetgeen de hoop uitdrukt op een definitieve ontsluiting van "das Atmende Klarsein".

Overigens dient ook te worden opgemerkt dat Nono bij het uitzetten van deze nieuwe melodische lijnen verschillende registerwisselingen van enkelvoudige noten doorvoert. Op die manier sleutelt hij niet alleen aan de intonatie van de aparte woorden maar zet hij ook een overkoepelende zinsstructuur op. Deze wordt gekenmerkt door een boogvorm: na de met grote sprongen en snel stijgende openingsbeweging zet een gestaag dalende tendens in die in de laatste maten opnieuw wordt omgekeerd om uiteindelijk te eindigen in het middenregister (op de grens tussen het klein en het eengestreept octaaf).

Het tweede onmiddellijk in het oog springende kenmerk van deze eerste concrete toonzetting is zoals gezegd het feit dat beide stemmen duidelijk samen aan iets bouwen eerder dan elk hun eigen weg te willen gaan. Samen vormen zij één doorgaande lijn terwijl elk apart wel degelijk meermaals door rusten onderbroken wordt. Ook de enkelvoudige tekstzetting onderaan bevestigt deze lezing.

De horizontale oriëntatie van deze toonzetting is in eerste instantie het resultaat van een nieuwe, veel sterker gedifferentieerde ritmische invulling van de oorspronkelijke basisstructuur. Want hoewel de ritmische contouren van deze structuur intact blijven springt Nono voor het eerst vrij om met de interne invulling ervan. De tweeklanken worden niet langer systematisch als een verticaal harmonisch gegeven gerespecteerd, maar de twee componenten ervan kunnen nu ook na elkaar, als een melodische sprong uitgeschreven worden. Deze sprong dient dan weliswaar plaats te vinden binnen de tijdsgrenzen uitgezet door de oorspronkelijk aan de tweeklank toegewezen toonduur, maar de toonduur van de twee componenten afzonderlijk kan worden ingekort. Dit wordt meteen geïllustreerd door de openingstweeklank fis'-cis", waarvan de laagste noot in de basstem blijft liggen terwijl de hoogste met vertraging inzet in de bovenstem en op die manier een melodische kwintsprong gecreëerd wordt. Maar ook kleinere alteraties, zoals de inkorting van de toonduur van d" (m. 1⁴-2¹) die daardoor niet langer tezamen met g" inzet maar pas iets later volgt en op die manier een melodisch dalende kwartsprong tekent, hebben eenzelfde linearisering tot resultaat. De nieuwe ritmische invulling werkt bijgevolg mee aan de vormgeving van de reeds besproken nieuw uitgezette melodische lijnen.

Wanneer er toch sprake is van een gelijktijdige inzet van een tweeklank (zoals bijvoorbeeld op "spä(-tem)" in m. 1) gaat het steeds om een dergelijk welluidende

samenklank dat de twee stemmen ook in dit geval als een eenheid worden ervaren, te meer aangezien deze samenklank natuurlijk bereikt wordt vanuit een schijnbaar eenstemmige lijn die zich plots lijkt open te vouwen.

De gehele toonzetting is er met andere woorden op gericht een zo vloeiend mogelijke muzikale stroom op te zetten waarin het gethematiseerde *Klarsein* telkens even boven komt drijven om nadien weer kopje onder te gaan. Met dit doel voor ogen heeft Nono binnen de voorliggende basisstructuur zowel een eenduidige weg voor als een expressieve uitdrukking van de tekst uitgestippeld middels het opzetten van nieuwe melodische lijnen. Ondanks de duidelijk horizontale oriëntatie van deze lijnen zijn zij het die de harmonische welluidendheid en dus de helderheid die besloten ligt in hun oorsprong achtereenvolgens onthullen en opnieuw versluieren.

Dat Nono niet zozeer bekommerd is om de schildering van de aparte woorden maar eerder uitdrukking wil verlenen aan het volledige vers en de daarin centraal liggende idee van het *Klarsein* wordt bevestigd door een tekstverplaatsing die hij quasi onmiddellijk en nog binnen deze eerste toonzetting doorvoert. Met een roos potlood voorziet hij een nieuwe, meer evenwichtige verdeling van de tekst over de uitgestippelde weg, of anders gezegd, over de thans voorliggende horizontaal georiënteerde structuur (zie Figuur V.20, opnieuw een transcriptie van ALN 45.12.03/01 maar ditmaal met later toegevoegde aantekeningen, zoals onder meer een gewijzigde tekstzetting). Zo is bijvoorbeeld het tweede woord, “spätem”, naar voren verschoven en kan het reeds inzetten op de melodische kwintsprong naar cis”. Hierdoor krijgt het derde, meer centrale woord binnen dit vers, “Gewitter”, op zijn beurt meer ruimte zonder het hem kenmerkende interval van de kleine septiem te moeten opgeven, en zal hierrond een aparte klankgestalte uitgewerkt kunnen worden (zie verder).

ALN 45.12.03/01 (b)

spä - tem_ wi - tter_

Nach Ge - tter_ das_

A - - 3_ tme - nde_ Klar - sein_

Figuur V.20 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel I – tweede toonzetting basisstructuur (fase 3c) [ALN 45.12.03/01]

2.2.2.1.3. Ruimtelijke toonzetting van de basisstructuur: vorming van klankgestaltes

Nu de tekst definitief is opgehangen binnen de vooraf bepaalde structuur, dewelke op deze manier tegelijkertijd een nieuwe vorm heeft aangenomen, kan Nono overgaan tot de finale en meest concrete stap van de toonzetting.³⁸⁹ Hiervoor vertrekt hij steeds vanuit één woord of in sommige gevallen vanuit een groep van twee tot drie woorden. Met het specifieke toonmateriaal dat aan dit woord (of deze groep van woorden) is toegewezen geworden via de voorgaande tekstzetting gaat hij nu aan de slag om een klankgestalte op te bouwen. Elk van deze klankgestaltes is bijgevolg primair de drager van een tekstuele eenheid, die haar zowel wat betreft lengte bepaalt alsook een inhoudelijke lading meegeeft. Toch zal zo'n klankgestalte uiteindelijk in de eerste plaats worden waargenomen als een klinkende, dat wil zeggen zuiver muzikale, gebeurtenis.

Dit laatste is het gevolg van de specifieke wijze van toonzetting, waarbij Nono heel veel aandacht besteedt aan de uitwerking van de secundaire parameters. De ambitie is duidelijk het veelzijdige potentieel dat besloten ligt in het vastgelegde (en overigens zeer beperkte) basismateriaal te ontginnen en tot klinken te brengen. Daarvoor wordt in de koorden zelfs geen beroep gedaan op bijzondere zangtechnieken en slechts in zeer geringe mate op elektronische klanktransformaties. Nono's expeditie binnenin de klankstructuur start, net zoals midden jaren 1950, bij de secundaire parameters.

³⁸⁹ Uitgevoerd en dus gedocumenteerd in ALN 45.13.01.

Vanaf de bespreking van dit stadium in het compositieproces is het raadzaam de definitieve partituur bij de hand te nemen. In de overgeleverde schetsen bewaard in het Archivio Luigi Nono kan geen tussenstap worden teruggevonden tussen het voorgaande stadium en de finale versie van dit koorfragment, dat met zijn zeven maten het volledige eerste koordeel van *Das atmende Klarsein* omvat. Dit betekent dat Nono naar alle waarschijnlijkheid de vorming van de klankgestaltes middels aanwending van de secundaire parameters in één stap op poten zet (m.u.v. de stemvoering, zie verder), hetgeen doet vermoeden dat de uitwerking van de verschillende parameters per klankgestalte telkens door eenzelfde vormgevend principe geleid wordt.

Het eerste wat de componist doet is de weg die binnen de voorliggende structuur voor elk woord is uitgestippeld geworden over de vier koorstemmen herverdelen. Dit doet hij al meteen in de schets waar de tekst voor het eerst is uitgezet geworden: bij elke noot (of groep van noten) noteert hij één of twee koorstemmen (aangeduid met S[opraan), A[lt], T[enor] en B[as], zie opnieuw Figuur V.20).³⁹⁰ Hierdoor ontstaat een ruimtelijke fragmentatie van de getoonzette tekst, die mogelijk de verstaanbaarheid ervan bemoeilijkt maar aan de feitelijke toonzetting weinig tot niets verandert.

Hoewel het op deze manier natuurlijk lijkt alsof de componist nogmaals nieuwe melodische lijnen uitzet – lijnen die overigens ook in de finale partituur door de verschillende stemmen gehanteerd en dus bevestigd worden – gaat het in wezen slechts om een verruimtelijking van nog steeds dezelfde tweestemmige structuur, waarop de tekst geënt is geworden. Wat Nono doet is binnen deze structuur kleur en reliëf aanbrenge door een uitgekiende stemvoering. Op die manier maakt hij van elke klankgestalte een meerdimensionaal gegeven dat zich in de ruimte ontplooit.

Wanneer aandacht wordt gegeven aan de precieze texturale vormgeving van de verschillende klankgestaltes, tekent zich een duidelijk patroon af: het aantal stemmen neemt telkens geleidelijk af of groeit geleidelijk aan. Deze respectievelijke uitdunning en aandikking van de textuur volgt bovendien de richting van de melodie. Wanneer een melodische stijging plaatsvindt, zoals in de eerste maat, wordt weliswaar ingezet in drie stemmen (S, A, T) maar maakt de laagste stem de eerste sprong al niet meer mee, blijft nog even liggen alvorens te verdwijnen. In de derde maat vindt precies de omgekeerde beweging plaats, met een aandikkende textuur in de richting van de tenor. Hetzelfde gebeurt in de vierde maat maar ditmaal wordt zelfs de bas uiteindelijk betrokken. In maat 5 tot 7 ten slotte grijpt opnieuw een opwaartse beweging plaats, ditmaal evenwel met een aandikkende textuur en aldus logischerwijze een laatste inzet voor de sopraan. De evoluerende textuur articuleert bijgevolg de inherente beweging van elke klankgestalte die met de tekstzetting reeds is vastgelegd geworden.

³⁹⁰ ALN 45.12.03/01

Nono voert met andere woorden in dit stadium geen registerwisselingen meer door, de melodierichting staat vast en wordt nu enkel nog sterker gearticuleerd door de stemvoering. Ook ritmisch gezien verloopt alles zoals werd vastgelegd met de eerste tekstzetting.

Ten slotte besteedt Nono veel aandacht aan het dynamische profiel van elke klankgestalte.³⁹¹ Hoewel gans dit koordeel zich in een permanent *pianissimo*-bereik ophoudt schrijft de componist wel voor quasi elke noot een andere gradatie daarbinnen voor. Opvallend is dat de dynamiek in alle betrokken stemmen een parallel verloop kent. Overeenkomstig met bovengenoemde texturale patronen van aandikking en uitdunning hanteert Nono voor de dynamische vormgeving van de klankgestaltes in de eerste plaats een subtiele overgangsdynamiek. Zo wordt de eerste klankgestalte (“Nacht spätem”) gekenmerkt door een aanzwellende (*crescendo*) en nadien terug afnemende intensiteit (*diminuendo*), hoe subtiel ook binnen de grenzen van *p* en *ppp*. Op deze manier tracht Nono ook middels de intensiteitsparameter de klankgestaltes van het nodige reliëf te voorzien en hen vooral als een in zich besloten fragment in de muzikale ruimte te positioneren.

Hetgeen opvalt in het vocale discours dat op deze manier vorm aanneemt is de grote eensgezindheid, of beter gelijklopendheid van de verschillende stemmen daarbinnen. Op geen enkel moment krijgt de luisteraar de indruk dat er vier stemmen aan het woord zijn. Van meet af aan profileren zij zich als één stem, als één veelzijdig en uiterst flexibel klanklichaam.

Dit is ten eerste het gevolg van de tweestemmige structuur die aan de basis ligt en waarvan het definitieve discours slechts een gefragmenteerde verruimteling vormt. Bovendien waren de twee stemmen in de oorspronkelijke structuur reeds nauw op elkaar betrokken, in die mate zelfs dat zeker de eerste maten als één lijn meanderend over twee notenbalken kon worden omschreven. Ook de enkelvoudige tekstzetting die uit deze structuur werd overgenomen maakt dat zelfs wanneer alle vier de stemmen aan zet zijn, zij allemaal dezelfde tekst aanhouden. Er is met andere woorden sprake van een continue parallelle tekstzetting. Daarnaast dragen ook de secundaire parameters bij tot de profilering van het koor als één stem. Ten eerste kent de dynamiek stevast een parallel verloop in de verschillende stemmen. Ten tweede is er ook in de textuur steeds sprake van een duidelijke en vooral graduele op- of afbouw die de algemene melodische beweging van deze klankgestalte volgt en deze als dusdanig articuleert.

In deze eerste zeven maten van *Das atmende Klarsein* profileert het koor zich bijgevolg als één klanklichaam, waarbinnen de verschillende stemmen afwisselend op eenzelfde

³⁹¹ Aangezien het hier gaat om een toonzetting voor koor en niet voor de piccolofluit hoeft Nono geen rekening te houden met het dynamische bereik zoals dat nog in de OTTAVINO-verzameling voorzien is voor het geval met dit toonmateriaal een *multiphonic* wordt opgezet.

toonhoogte met elkaar versmelten en terug uit elkaar wijken om samen een harmonisch welluidende constellatie te vormen. Het melodische spel van de vocale stemmen lijkt derhalve louter en alleen gericht op een – soms plots, soms gestaag – openen en sluiten van de helderheid die besloten ligt in hun samenklank. Zo wordt de luisteraar in deze openingsmaten telkens een glimp op “das atmende Klarsein” gegund.

De openbaring van deze helderheid benodigt evenwel een stilzetting van de tijd. Zij kan zich alleen manifesteren in het ogenblik, als een monade waarin verleden, heden en toekomst kristalliseren en een open waaijer van zuivere mogelijkheden zich kond doet. Elke klankgestalte wordt daarom door Nono vormgegeven als een in zich besloten fragment, als een ogenblik vol muzikaal zijns potentieel dat zich niet in de tijd maar in de ruimte ontplooit. Hieraan draagt zowel de uitgekiende hantering van de secundaire parameters, die elke klankgestalte als een meerdimensionaal gegeven in de ruimte uitzetten, als de aan de basisstructuur inherente tendens tot opheffing van het metrum (als gevolg van de bijzondere opbouw van de individuele duurlengtes) bij. Het resultaat is een opeenvolging van singuliere ogenblikken die eerder in de ruimte plaatsvinden dan dat ze door een metrisch regelmatige duurtijd gearticuleerd worden.

Om het potentieel dat in elk van deze ogenblikken besloten ligt maximale ruimte tot ontplooiing te geven voegt Nono bovendien tal van *fermate* in. Deze zorgen niet alleen voor een stopzetting van de tijd als een lineair continuüm, maar bieden elke klankgestalte als een meerdimensionaal gegeven de kans in al zijn veelzijdigheid te worden waargenomen. Het statische effect dat deze *fermate* bewerkstelligen wordt bovendien nog versterkt doordat zij op twee uitzonderingen na telkens plaatsgrijpen op open klinkerklanken, dewelke onmiddellijk de volledige ruimte vullen.³⁹²

Het vocale discours houdt bijgevolg verschillende malen halt in het midden van een woord en legt op die manier de nadruk op het zuiver fonetische, inherent muzikale aspect ervan, terwijl de semantiek naar de achtergrond lijkt te treden. Ook de verspreiding van de aparte lettergrepen, zelfs van afzonderlijke letters, van een woord over verschillende stemmen – die hier evenwel nog slechts een enkele keer voorkomt, namelijk bij “Gewitter” – bemoeilijkt de tekstverstaanbaarheid. Toch geldt net zoals in de jaren 1950 dat de betekenis van de tekst hier geenszins wordt uitgedreven maar een zuiver muzikale en dus meer universele staat van uitdrukking bereikt.³⁹³

³⁹² De eerste uitzondering betreft de “m” van “spätem” in maat 1, waarop een *fermate* van ca. 4” voorzien is tijdens de welke de sopraan “stelselmatig de lippen sluit”, zie Luigi Nono, “Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico,” uitg. André Richard en Marco Mazzolini (2, Milaan: Casa Ricordi, 2005), 1. De tweede uitzondering betreft de “n” van “Klarsein” in maat 7. In beide gevallen gaat het met andere woorden om het einde van een klankgestalte en is het open, stilstaande karakter van een lang aangehouden klinker minder wenselijk.

³⁹³ Nono, “Text - Musik - Gesang (1960).”

2.2.2.1.4. Een tekst-georiënteerd compositieproces in vier fasen

Het door Nono afgelegde compositieproces dat leidt naar het eerste koordeel van *Das atmende Klarsein* kan in wezen worden teruggevoerd tot vier stadia.

1. Precompositie: bepaling van het (expressief) pallet.

Allereerst stelt Nono een selectie met muzikaal basismateriaal op, i.e., materiaal dat bepaald is wat betreft de primaire parameters toonhoogte en toonduur. Hoewel op het eerste zicht van ondergeschikt belang, zijn de keuzes die hij hier maakt bepalend voor een aantal belangrijke eigenschappen van het toekomstige discours.

Ten eerste is er zijn beslissing om wat betreft de parameter toonhoogte niet met enkelvoudige elementen te werken, maar met toonhoogte-aggregaten. Op deze manier legt hij het intervallische potentieel van het latere discours reeds vast. Meer zelfs, door binnen de gemaakte selectie een onderverdeling op basis van intervalinhoud aan te brengen stelt de componist als het ware een dramatisch kleuren pallet samen waaruit hij zal kunnen kiezen voor de toonzetting, lees: schildering, van de voorliggende tekst.

Ten tweede zorgt de vermenigvuldigingformule die aan de duurwaarden ten grondslag ligt voor een verzameling van elementen die als geheel wordt gekenmerkt door een verregerende metrische irregulariteit – een eigenschap die ook het finale discours zal kenmerken en daar heel toepasselijk uitdrukking geeft aan het tijdloze karakter van de Oorsprong die in de tekst centraal staat. De elementen *an sich* zijn zeer uiteenlopend maar kunnen op een eenvoudige manier (middels de veelvoudsfactor) in groepen worden ondergebracht waarin overwegend kortere dan wel langere duurwaarden aanwezig zijn, hetgeen de compositorische hantering in functie van een bepaalde tekstzetting op microniveau of dramatische beweging op macroniveau faciliteert.

2. Opzetten van de basisstructuur per tekstdeel.

In een tweede fase zet Nono voor (een selectie van) het voorgevormde basismateriaal een opeenvolging uit, dewelke de zogenaamde basisstructuur vormt. Deze biedt het raamwerk voor de toonzetting van een specifiek tekstdeel. Op basis van zowel de inhoud van de te toonzetten tekst (a) als de plaats ervan in het dramatische geheel (b) maakt Nono een keuze welke van de vooraf samengestelde verzamelingen hij hiervoor zal aanspreken. In het geval van het eerste koordeel betreft dit (a) een vers dat naar het hart van de *das atmende Klarsein* thematiek grijpt en (b) de openingsmaten. Bijgevolg kiest Nono er heel bewust voor een basisstructuur op te zetten met louter en alleen elementen uit *Ottavino 0*, een verzameling die alle toonhoogte-aggregaten opgebouwd uit een reine kwart of kwint bundelt. Op deze manier voorziet hij voor deze openingsmaten en -tekst een discours dat geregeerd wordt door niets dan welluidende samenklanken. Kortom, een discours dat blaakt van reinheid.

Wat daarnaast opvalt in de vormgeving van de basisstructuur is dat de componist ten eerste een nieuwe en duidelijk weloverwogen volgorde uitstippelt voor de elementen uit *Ottavino 0* en ten tweede een heel deel van de oorspronkelijke elementen links laat liggen. De specifieke volgorde van verschijning die Nono de elementen oplegt wordt gekenmerkt door een stelselmatige, bijna onmerkbare uitbreiding van de duurlengten. Op die manier installeert hij als het ware een graduele vertraging die zich onder de oppervlakte van het uiteindelijke discours ophoudt en de tijdloze indruk daarvan versterkt.

Het feit dat slechts een beperkt aantal van de oorspronkelijke toonhoogte-aggregaten uit *Ottavino 0* het tot de definitieve selectie haalt heeft dan weer te maken met het faciliteren van een zo vloeiend mogelijke overgang tussen de verschillende elementen. De geselecteerde elementen kunnen steeds aan elkaar gebonden worden via een gemeenschappelijke dan wel dichtbijgelegen toonhoogte. In deze selectie manifesteert zich met andere woorden een eerste aanzet tot melodievorming, erop gericht een zo vloeiend mogelijk discours te laten gedijen dat opnieuw de gethematiseerde helderheid tot uitdrukking brengt.

3. Tekstzetting.

In het daaropvolgende stadium gaat Nono over tot de ophanging van de tekst binnen de voorliggende structuur. Hierbij voert hij meteen een heel aantal registerwissels door, die de definitieve richting van de melodie bepalen en zo het fragment als geheel een coherente agogische vorm verlenen. In dit stadium is de componist echter vooral bezig het melodisch-expressieve (lees: intervallische) potentieel van de voorliggende structuur te exploreren en dit naar de hand van de tekst te zetten. Voor het eerst vervoegen bijgevolg andere intervallen dan kwint en kwart het discours. Ook al komen zij enkel voor in lineair-melodische richting, ontegensprekelijk genieten zij een belangrijke dramatische functie die zich ten dienste stelt van de tekst.

Eveneens belangrijk is dat deze toonzetting als één geheel, in feite als één doorgaande lijn wordt ervaren. In dat opzicht splitst Nono meerdere duurlengten in kleinere eenheden op om hen op die manier tot een eenstemmige lineaire sprong te maken waar zij voordien een tweestemmige samenklank vormden. Op deze manier stippelt de componist binnen de voorliggende structuur een tegelijkertijd eenduidige en expressief adequate weg uit voor de tekst.

4. De vorming van klankgestaltes met behulp van de secundaire parameters.

Ten slotte besteedt Nono in het laatste stadium veel aandacht aan de uitwerking van de aparte woorden, die door de tekstzetting in de vorige stap zijn vastgeklonken aan een specifieke melodische progressie en harmonische inhoud. Het potentieel dat hierin besloten ligt wordt nu verder geëxploreerd middels secundaire parameters als stemvoering, textuur en dynamiek. Op deze manier vormt Nono woord-klankgestaltes

vanuit het voorliggende en inmiddels doorheen verschillende stadia bewerkte basismateriaal. Pas nu bereikt de tekst (hoewel het leidende principe achter alle voorgaand genoemde bewerkingen) een finale want zuiver muzikale uitdrukking, in die zin dat elke klankgestalte kan worden begrepen als *een* unieke belichting van een oorsprong, zoals deze in *Das atmende Klarsein* gethematiseerd wordt.

Precies om zowel zichzelf, de zangers als de luisteraars de tijd en ruimte te geven de veelzijdigheid van deze woord-klankgestaltes te ontdekken en verder te exploreren voegt Nono in overvloedige mate *fermate* toe. Op deze manier ontpopt elk woord-klankgestalte zich tot een ogenblik boordevol muzikale levenskracht en enkel gesitueerd in het hier en nu. Pas in dit laatste stadium komt Nono met andere woorden toe aan de eigenlijke exploratie van het klankobject zoals vooropgesteld.

Ook de totstandkoming van de volgende koordelen volgt telkens deze vier stadia, al benodigt Nono duidelijk steeds minder tussenstappen hetgeen hem toestaat zich meer en meer te focussen op de laatste en voor hem cruciale stap.

2.2.2.2. Deel II voor koor

2.2.2.2.1. Verdere uitwerking van de resterende basisstructuur

Aangezien het eerste tekstvers slechts zeven en een halve maat van de basisstructuur die Nono met tweeklanken uit *OTTAVINO 0* heeft opgezet in beslag neemt, blijven meer dan negen onbenutte maten over. Deze worden nu aangesproken voor de toonzetting van de drie volgende versdelen die Nono uit Cacciari's tekstvoorstel selecteert: "KPHNA", "Anche NOI" en "EIN REINES FRUCHTLANDS". Alle drie zijn ze afkomstig uit de tweede tekstalinea, waarin *Orfische fragmenten* met verzen uit de *Zevende Elegie van Duino* gecombineerd worden. De herinnering aan een oorspronkelijke (in de Orfische cultus goddelijke) Eenheid wordt op die manier verknoopt met Rilkes *Flucht ins Freie*. Cacciari zorgt voor een versmelting van (de thematiek van) beide tekstbronnen door deze tweede alinea op te bouwen in drie kolommen: in de zijkolommen brengt hij respectievelijk de oorspronkelijke Oudgriekse (*Orfische fragmenten*) en Duitse (*Elegieën van Duino*) tekst onder, maar in de middelste kolom voert hij een nieuwe samenstelling van beide in een Italiaanse vertaling door. "Ook wij zullen de bron [van de herinnering] vinden", lezen we hier.

Zoals Hella Melkert opmerkt dragen de woorden die Nono uit Cacciari's tekstsamenstelling voor *Das atmende Klarsein* selecteert een opvallend positieve connotatie, te meer gezien de sombere toon die zowel de *Elegieën van Duino* als de *Orfische*

fragmenten in het algemeen aanslaan.³⁹⁴ Dit geldt zeker ook voor de hier geselecteerde woorden “KPHNA” (“bron” in het Oudgrieks), “Anche NOI” (een Italiaanse vertaling van een vers uit Rilkes *Zevende Elegie*) en “EIN REINES FRUCHTLANDS”. Door deze woorden uit de door Cacciari geschapen betekenisvolle context van het geheel te tillen lijkt elk van hen een geheime boodschap in zich te dragen. Nono’s bijzondere toonzetting zal er bovendien voor zorgen dat deze boodschap volledig in de gecodeerde taal van de muziek overgaat en daar als het ware een utopische dimensie aanneemt.

Met deze drie tekstfragmenten in de hand wendt Nono zich tot de resterende helft van de basisstructuur. Net zoals voor de toonzetting van het eerste vers schrapte hij binnen deze structuur een aantal van de oorspronkelijke tweeklanken, meer zelfs, ditmaal verschuift hij een aantal onder hen. In Figuur V.21 wordt de oorspronkelijke basisstructuur nogmaals weergegeven, waarbij reeds melding wordt gemaakt van de opdelingen en wijzigingen die Nono thans zal doorvoeren. (Hier geldt met andere woorden dat deze aantekeningen geen deel uitmaken van de oorspronkelijke schets [ALN 45.12.01] maar slechts aangeven hoe Nono deze schets op een later tijdstip, met name in het compositiestadium gedocumenteerd in ALN 45.13.01, zal herlezen.)

³⁹⁴ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. Luigi Nono: *Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 18.

The image displays a musical score for 'Das atmende Klarsein', divided into two systems. The first system consists of three systems of music, and the second system consists of two systems. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic figures, including triplets, quintuplets, and septuplets. A dotted line indicates a structural connection between the end of the first system and the beginning of the second system.

Figuur V.21 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel II - opdeling en alteratie (2^{de} helft) basisstructuur I (fase 3a)

De eerste zetting van het tweede en derde fragment uit deze basisstructuur valt opnieuw samen met de intrede van de tekst.³⁹⁵ Aangezien deze schets nagenoeg volledig overeenkomt met de definitieve partituur, waarin alleen de interne volgorde van de verschillende fragmenten soms nog veranderd is geworden maar de fragmenten op zichzelf ongewijzigd zijn gebleven, wordt voor de bespreking van dit compositiestadium meteen verwezen naar de partituur van *Das atmende Klarsein*.

Maten 7³ tot 14 van de basisstructuur worden gebruikt voor de toonzetting van “KPHNA” en “Anche NOI” (in de definitieve partituur terug te vinden in het tweede koordeel, m. 1-5), een selectie uit de tweede tekstkolom waarbij Nono de Italiaanse vertaling van het woord “bron” opnieuw door het Oudgriekse origineel vervangt. Meteen beslist hij een aantal tweeklanken ofwel gewoon te laten vallen ofwel naar het derde fragment te verhuizen, en voert hij eveneens een interne verschuiving door waardoor de laatste tweeklank in het midden komt te liggen (zie Figuur V.21). Door deze ingrepen vermijdt hij een aantal directe toonherhalingen zoals deze in de basisstructuur voorlagen, en vergroot hij bijgevolg het melodische potentieel van dit fragment. Door daarenboven de laatste twee toonhoogte-aggregaten elk een octaaf lager te transponeren tekent zich doorheen het ganse fragment een dalende lijn af.

Wat betreft de melodische ontplooiing van de tweestemmige structuur zijn een aantal zaken opmerkelijk. In eerste instantie behoudt Nono het tweestemmige en homoritmische profiel. Voor de toonzetting van het woord “KPHNA” laat hij sopraan en contra-alt de oorspronkelijke tweeklank c”-f” tezamen inzetten en ook volledig afmaken. Voor de tweede lettergreep laat hij hen samenkomen op d”. Hierdoor tekenen zich een dalende kleine terts en een stijgende grote secunde af waardoor het woord op duidelijke doch zachte wijze wordt neergelegd.

De eenstemmige d” is op zijn beurt het gevolg van een omvorming van de oorspronkelijke tweeklank g’-d” tot een melodisch dalende kwintsprong d”-g’. Deze sprong zet het begin van een nieuw woord in de verf, want op g’ heffen sopraan en contra-alt samen “Anche” aan. De toonzetting van dit tweede vers verloopt allesbehalve homoritmisch. Al snel daalt de sopraan af naar fis’ om de tweede lettergreep van “Anche” in te zetten. Hoewel fis’ afkomstig is uit de tweeklank b-fis’ is er van deze b nog geen sprake, maar wordt daarentegen g’ uit de voorgaande tweeklank uitzonderlijk aangehouden in de contra-alt. Nono overschrijdt met andere woorden voor het eerst de ritmische contouren van de basisstructuur. Op die manier ontstaat vanuit een korte unisono (g’) onverwacht een dissonante frictie, die geenszins in de oorspronkelijke basisstructuur voorzien was. Vervolgens komt alsnog b binnen (in de tenor, die het laatste woord “noi” aanzet) en ontstaat voor het eerst zelfs een drieklank met dissonerende spanning. Deze lijkt te zullen oplossen wanneer de contra-alt uiteindelijk toch g’ loslaat

³⁹⁵ ALN 45.13.01

en een kleine terts naar beneden afdaalt naar e' (behorend tot de laatste tweeklank b-e'), en daarop de laatste klinker van "noi" intoneert. Ook de welluidende kwartharmonie die zich tussen contra-alt en tenor manifesteert wordt echter bezoedeld door de aangehouden fis' (behorend tot de voorgaande tweeklank dewelke de hem oorspronkelijk toegewezen lengte aldus overschrijdt) in de sopraan.

Het resultaat is een geleidelijk dalende en aanzwellende klankstroom waarin voor het eerst een ontluisterende tendens kan worden waargenomen. Het fragment opent met een welluidende en lang aangehouden kwartharmonie die pas op het einde van de tweede maat in elkaar gevouwen wordt. (Merk op dat het hier al niet meer om een open kwintharmonie gaat, waartoe Nono evenzeer de keuze had door een eenvoudige octaaftranspositie van één van beide tonen.) Waar vervolgens opnieuw een opening van een welluidende harmonie en aldus een nieuwe manifestatie van helderheid wordt verwacht ontplooit zich vanuit g' plots een dissonante samenklank. Eerst gaat het om een kleine secunde (fis'-g'), die in plaats van op te lossen uiteindelijk zal overgaan in een grote secunde (e'-fis'). De melodische contouren van deze klankstroom zijn duidelijk van secundair belang en bijgevolg opgebouwd uit kleine intervalstappen. Het echte drama speelt zich af binnenin.

Doorheen de toonzetting van dit tweede fragment voltrekt zich namelijk een proces van harmonische 'verontreiniging', en dit nochtans binnen de met louter kwinten en kwarten opgezette basisstructuur. Bovendien zorgen niet alleen de harmonische constellaties voor wrijving, maar ook de asynchrone tekstzetting doet zijn duit in het zakje. In de derde maat klinken eerst twee en op het einde zelfs drie klinkers door elkaar, waarvan evenwel nog het merendeel open klinkers. In de laatste twee maten klinken maar liefst drie verschillende en op één uitzondering na gesloten klinkers door elkaar: [anch]e (sopraan), [no]i (contra-alt) en [n]o[i] (tenor). De afdwaling van de oorspronkelijke helderheid wordt met dit fragment duidelijk ingezet.

Hetgeen daarnaast opvalt is dat deze eerste zetting meteen uitmondt in de definitieve toonzetting. Nono maakt met andere woorden niet zoals bij de toonzetting van het eerste vers gebruik van meerdere tussenstappen. De uitzetting van de melodische lijnen die de tekst schragen gebeurt hier tegelijkertijd met de verdeling van deze lijnen over de verschillende stemmen. Bijgevolg leidt de gekozen bezetting ditmaal in mindere mate tot een ruimtelijke fragmentatie van de tekst, maar ondersteunt zij veel meer de algemene melodische en harmonische evolutie van dit fragment, kortom de dalende en vertroebelende lijn.

De dynamiek is ook in dit tweede fragment wederom uiterst precies bepaald, met vaak meerdere gradaties per noot en een parallel verloop in alle stemmen. Enkel in de laatste maten, wanneer de dissonantie haar intrede heeft gedaan, wordt deze nog in de verf gezet door een alleen in de sopraan voorkomende *crescendo* op fis'. Daarop volgt een langzaam uitdovende dynamische lijn die zich spreidt over de laatste twee maten en achtereenvolgens in tenor, alt en sopraan inzet zodat de laagste noot (b in tenor) als

eerste uitvalt en de hoogste noot (fis' in sopraan) als laatste. Op die manier wordt de naar beneden aandikkende textuur die dit fragment kenmerkt op het allerlaatste moment en op nauwelijks merkbare wijze terug omgedraaid. De algemene ambitie is duidelijk nog steeds elk woord (of hier in het tweede geval, elk paar woorden) als een coherente en in zichzelf besloten klankgestalte te presenteren, ook al vertoont de tweede klankgestalte (opgebouwd rond "Anche NOI") reeds een aantal subtiele barstjes.

Nono voegt bovendien verschillende *fermate* in. Dat deze niet in eenzelfde hoeveelheid aanwezig zijn als in het eerste fragment heeft vooral te maken met het feit dat dit fragment reeds over een aantal lange duurlengtes beschikt (een logisch gevolg van de allereerste herschikking op basis van veelvoud en binnen *Ottavino 0*). Opvallend is wel de *fermate* boven het ademhalingsteken tussen "KPHNA" en "Anche NOI" die ervoor zorgt dat beide werkelijk als twee aparte woord-klankgestalten worden waargenomen.

Tot slot resten nog de laatste drie maten van de basisstructuur, m. 15-17, die Nono inzet als muzikale drager voor het geselecteerde tekstvers uit de derde kolom: "EIN REINES FRUCHTLANDS".³⁹⁶ Ditmaal verlegt hij de eerste tweeklanken naar een lager octaafregister zodat dit fragment in tegenstelling tot het voorgaande een opwaartse beweging maakt. Deze voltrekt zich met grote, rase schreden: tenor en bas zetten in de diepte in unisono in op es ("ein"), alwaar de bas blijft liggen terwijl de tenor een kwintsprong naar bes maakt (en daarin op de allerlaatste hen toebedeelde achtste noot toch nog gevolgd wordt door de bas). Vervolgens stijgen beide een kleine secunde naar b en worden daar vervoegd door de contra-alt, die op haar beurt een kwartsprong naar e' maakt en daar de sopraan ontmoet. Tot slot gaan alleen beide vrouwenstemmen door. Zij trekken het discours achtereenvolgens met een kleine sext (e'-c") en twee reine kwinten (f'-c" en d"-a") naar een finaal hoogtepunt.

De in de laatste drie maten van de basisstructuur aanwezige opeenvolging van tweeklanken (allemaal open kwinten op een kleine secunde afstand van elkaar) bood een dankbare gelegenheid voor de uitwerking van een dergelijke klimbeweging. Deze wordt zelfs nog verdergezet door de oorspronkelijk voorziene terugkeer naar de eerste tweeklank te vervangen door de invoeging van d"-a"³⁹⁷ (afkomstig uit m. 11⁴-12² maar onbenut in het tweede fragment) – een open kwint die zich op een grote secunde afstand van de voorlaatste tweeklank bevindt. Op die manier installeert Nono een soort trappenpatroon, waarin twee stemmen telkens in unisono inzetten, één van hen vervolgens een kwint- of kwartsprong naar boven maakt terwijl de andere blijft liggen en zich zo een harmonische constellatie vormt, dewelke ten slotte gesloten wordt doordat

³⁹⁶ In de partituur kan dit fragment worden teruggevonden in het tweede koordeel, m. 7-9.

³⁹⁷ In de basisstructuur wordt de tweeklank d"-a" nog vergezeld door g', een restant van de vorige tweeklank. Dat het hier hoogstwaarschijnlijk om een per vergissing mee overgenomen noot gaat bewijst het feit dat Nono deze g' links laat liggen bij de uiteindelijke toonzetting van de tweeklank in het derde fragment.

de achtergebleven stem de andere in de hoogte vervoegt en ze opnieuw in unisono eindigen. Vanuit de nieuw bereikte unisono vindt vervolgens een secundestap naar boven plaats en start gans dit proces opnieuw. Het resultaat is een opwaartse klankstroom waarin een continu openen en sluiten van een harmonische welluidendheid als de herinnering aan een oorspronkelijke Eenheid plaatsvindt. Deze stroom komt tot stilstand op de open kwint tussen d² en a² die maar liefst 11² wordt aangehouden en geheel niet meer gesloten wordt.

Deze stijgende lijn weerspiegelt zich logischerwijze in het texturale patroon, waarin een graduele overgang van de lage naar de hoge stemmen plaatsvindt. Ook de dynamiek beschrijft één grote *diminuendo*-beweging over alle stemmen heen. De enige uitzondering hierop vormt verrassend genoeg de inzet van het woord “reines” in de tenor, waarop een *crescendo* plaatsvindt. Opvallend in dit verband is ook de tekstzetting op hetzelfde moment in de basstem, die uitzonderlijk vroeg de eindmedeklinker van “ein” gaat intoneren waardoor een timbraal contrast ontstaat tussen twee stemmen die zich nochtans hadden kunnen verzoenen in de hen gemeenschappelijke halfopen klinkerklank “[r]ei[n]”. Deze subtiele wrijving wordt met andere woorden bewust geïnstalleerd door Nono, die hierdoor precies op de benoeming van de helderheid in de tekst diezelfde helderheid muzikaal in vraag stelt. Toch verraadt de opwaartse beweging van dit fragment eindigend in een open kwintharmonie een hoopvolle verwachting.

Voor het eerst zien we ook een vertraging van het tempo, van ♩ = 54 ca. naar ♩ = 44 ca., binnen één en hetzelfde fragment. Deze verandering treedt in de laatste maat, dewelke door een ademhalingsteken (voorzien van een *fermata*) van de andere twee maten gescheiden wordt. Het laatste woord “Fruchtlands” verwordt op die manier tot een aparte woord-klankgestalte, die door het vertraagde tempo en de uitzonderlijk lang aangehouden *fermata* op de open kwintharmonie aan het einde een volledige opheffing van de tijd lijkt in te leiden.

2.2.2.2. Instrumentale tussenspelen omgevormd tot vocale fragmenten (a)

De vijftien maten koormuziek die thans voorliggen, uitgewerkt als drie in zich besloten vocale fragmenten, zullen nu worden afgewisseld met korte instrumentale tussenspelen. Voor de toonzetting van deze laatste doet Nono beroep op grotendeels hetzelfde basismateriaal, zodat een doorgaande structuur gegarandeerd blijft ondanks de bezettingswissel. Hij wendt zich dus opnieuw tot *OTTAVINO O*, meer zelfs, tot dezelfde herschikking van deze verzameling op basis van onderliggende veelvouden.³⁹⁸ Ditmaal start hij zijn lezing evenwel achteraan, bij de grootste veelvouden. De elementen die het resultaat zijn van kleinere veelvouden (en aldus ondergebracht werden in de eerste rijen)

³⁹⁸ ALN 45.10.01/01-05

zal hij ten slotte zelfs volledig buiten beschouwing laten. Voor de instrumentale partijen, en dan in het bijzonder de piccolopartij, is het namelijk interessant langere duurwaarden ter beschikking te hebben, aangezien het tot stand brengen van een *multiphonic* enige tijd vergt en deze techniek hier vaak zal worden ingezet.

Omdat hij binnen deze instrumentale secties een eerste element van frictie wil introduceren doet Nono eveneens beroep op *OTTAVINO I* en *II*. Daaruit plukt hij losse elementen die de welluidende opeenvolging van kwarten en kwinten moeten binnendringen. Opnieuw selecteert hij precies die elementen waaraan één van de grotere veelvouden (met name 7 tot 9) ten grondslag ligt. Op die manier ontstaat een opeenvolging van elementen die wat betreft duurwaarde een weliswaar veelzijdig maar relatief coherent geheel vormen (met overwegend langere duurwaarden), en wat betreft tooninhoud alle mogelijke interval-combinaties die Nono uit het *multiphonic*-arsenaal selecteerde presenteren: kwarten, kwinten en tritoni zijn daarbij in de meerderheid, maar ook secunde, septiem, none en octaaf kunnen niet langer over het hoofd worden gezien.³⁹⁹

Met deze opeenvolging van in totaal 56 *multiphonics* werkt hij een eerste aanzet voor de instrumentale partijen uit. In een volgende schets zien we hoe Nono de opeenvolging *multiphonics* letterlijk overneemt voor de piccolopartij, die met andere woorden uit niets anders dan samenklanken bestaat.⁴⁰⁰ Daarnaast voorziet hij een partij voor twee (geïncorporaliseerde) solistische sopranen, die op gezette tijden één toon uit de piccolopartij overnemen om deze vervolgens gedurende lange tijd aan te houden. De meest uitgewerkte partij is die voor slagwerk (voorlopig bezet door crotales, celesta en klokkenspel). Het betreft een eenstemmige, gemelodiseerde versie van de piccolopartij, waarvan de samenklanken zijn rechtgetrokken in één doorgaande lijn die ritmisch zeer levendig is maar wel trouw blijft aan de door de oorspronkelijke duurlengtes uitgezette grenzen.

Wanneer hij ten slotte de instrumentale partijen samenbrengt met het koor laat hij de vorige aanzet voor wat hij is, en maakt hij een nieuwe selectie binnen de oorspronkelijke opeenvolging *multiphonics* (dat wil zeggen, binnen ALN 45.11.03).⁴⁰¹ Nu komen nog slechts 35 *multiphonics* in aanmerking voor de opbouw van de piccolopartij. Zij worden opgesomd in Figuur V.22 (de getallen bovenaan elk toonhoogte-aggregaat brengen de herkomst

³⁹⁹ ALN 45.11.03

⁴⁰⁰ ALN 45.11.04

⁴⁰¹ ALN 45.13.01. Dat de piccolopartij in deze schets niet teruggaat op de eerste uitgewerkte versie van de instrumentale partijen in ALN 45.11.04, maar wel op de daarvoor opgestelde basisverzameling ALN 45.11.03, valt af te leiden uit verschillende kleine schrijffouten die Nono maakt (meestal met betrekking tot microtonale alteraties, dewelke later sowieso niet zullen worden meegenomen) die wel in ALN 45.11.04 voorkomen maar niet in 45.11.03, of (zij het in mindere mate) omgekeerd.

ervan in beeld: de kleur verwijst naar de verzameling – rood = *Ottavino 0*, groen = *Ottavino I*, oranje = *Ottavino II* – en het getal naar de plaats binnen deze verzameling).

Wat opvalt is dat de componist heel vaak een kleine wijziging aan de oorspronkelijke toonduur doorvoert (hetgeen in Figuur V.22 wordt aangegeven middels een uitroepteken). In de meeste gevallen gaat het hierbij om een aanpassing van de laatste duurwaarde, dit ofwel om een vlottere aaneenschakeling met de volgende duurlengte te bewerkstelligen, ofwel ten gevolge van een vermoedelijke schrijffout. Aan de kenmerkende opbouw van elke toonduur, waarbij zowel inzet als einde doorgaans vlak voor of na de tel vallen, raakt hij evenwel niet. Op die manier blijft het aan elk metrum ontsnappende, en op die manier tijdloze karakter van deze opeenvolging gegarandeerd.

In een aantal gevallen kiest Nono er heel bewust voor een bepaalde (meestal opvallend lange) toonduur aan een andere tooninhoud te koppelen. Daarbij opteert hij stevast voor een toonhoogte-aggregaat uit dezelfde verzameling, maar één met meer mogelijkheden, dat wil zeggen, voor een drieklank waar er oorspronkelijk slechts een tweeklank was voorzien. In Figuur V.22 wordt dit aangegeven door een dubbele getal-vermelding bij de herkomst: het bovenste getal verwijst naar de oorspronkelijke duurlengte, het onderste naar het oorspronkelijke toonhoogte-aggregaat. Op die manier verrijkt Nono de basisstructuur met extra mogelijkheden voor zowel de melodische als de harmonische uitwerking ervan. Net zoals in de jaren 1950 legt Nono het basismateriaal op voorhand strikt vast om er vervolgens, zelfs reeds tijdens de herschikking ervan, zeer vrij mee om te springen. Deze flexibele hantering in functie van de dramatisch-expressieve vormgeving van het geheel zal enkel groter worden tijdens de concrete toonzetting.

The image displays five systems of musical notation for an instrumental interlude. Each system is marked with a number in a box (1-5) and contains numbered measures with various musical notations like triplets, slurs, and accents.

- System 1:** Measures 1-7. Includes a triplet of eighth notes (measures 4-5) and another triplet (measures 6-7).
- System 2:** Measures 8-12. Includes a quintuplet of eighth notes (measures 9-10) and a triplet of eighth notes (measures 11-12).
- System 3:** Measures 13-20. Includes a septuplet of eighth notes (measures 14-15) and a quintuplet of eighth notes (measures 16-17).
- System 4:** Measures 21-26. Includes a quintuplet of eighth notes (measures 21-22) and a septuplet of eighth notes (measures 25-26).
- System 5:** Measures 27-35. Includes a quintuplet of eighth notes (measures 27-28) and a triplet of eighth notes (measures 33-35).

Figuur V.22 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel II - basisstructuur II (instrumentale tussenspelen) [ALN 45.11.04]

Deze opeenvolging vormt op zijn beurt de basisstructuur voor de instrumentale secties. Aangezien deze met de vocale fragmenten zullen alterneren verknipt Nono de basisstructuur meteen in kortere eenheden met een wisselend aantal elementen per eenheid, variërend van vier tot twaalf. Beide groepen ontmoeten elkaar voor het eerst in de schets met nummer ALN 45.13.01. De stippellijnen in Figuur V.22 geven de tussenkomst van een vocaal fragment aan.

Terwijl de vocale fragmenten – waarvan de eerste drie hierboven reeds in detail werden besproken – tot in de puntjes zijn uitgewerkt, bevinden de instrumentale fragmenten zich daarentegen nog in een primair stadium. Voor de piccolopartij komt Nono zelfs niet verder dan per fragment het voorziene basismateriaal te noteren (hoewel dit natuurlijk middels de aan het instrument eigen *multiphonic*-techniek tot klinken kan worden gebracht en bijgevolg niet per definitie verder uitgewerkt hoeft te worden). De twee vocale soli nemen voorlopig op gezette tijden één of twee noten uit het toonmateriaal van de piccolo over en houden deze vervolgens langere tijd aan, waarbij Nono vrij uit te voeren kwarttoonfluctuaties voorziet. De slagwerkpartij wordt gevormd door een melodische zetting van wederom hetzelfde toonmateriaal, waarbij de oorspronkelijke duurlengtes gerespecteerd zijn het intern gedifferentieerd worden.⁴⁰² Aan een verdere uitwerking van deze partijen lijkt Nono momenteel geen tijd te willen besteden (meer zelfs, tot deze uitwerking zal het nooit komen). Wel gebruikt hij het voor deze partijen voorliggende basismateriaal om alvast een aantal nieuwe koorfragmenten op poten te zetten.

De woorden die Nono voor het volgende koorfragment selecteert zijn opnieuw afkomstig uit de tweede tekstalinea. Het gaat om “Εἰς Αἶδαο δομοῦς”, “INS FREIE” en “KPHNA”, kortom, een nieuwe verknoping van de *Orfische fragmenten* met de *Elegieën van Duino*: drinken uit de bron van Mnemosyne (als herinnering aan een tijdloze, goddelijke Oorsprong) betekent een vlucht nemen *ins Freie*.⁴⁰³ Voor dit vierde koorfragment selecteert Nono zes samenklanken uit het onmiddellijk voorafgaande instrumentale fragment (zie Figuur V.23).

⁴⁰² Hoewel de precieze bezetting hier ongedefinieerd blijft maakt Nono in een vroegere schets (met name ALN 45.11.05/01) wel melding van celesta, klokkenspel en crotales, kortom, van hoofdzakelijk melodisch slagwerk.

⁴⁰³ In de partituur van *Das atmende Klarsein* vinden we dit vierde vocale fragment terug in het tweede koordeel, m. 10-16.

Figuur V.23 Genese *Das atmende Klarsein*, koordeel II - toonzetting m. 10-16, fase 2 & 3

De selectie van deze zes samenklanken wordt eerst en vooral geleid door hetzelfde criterium dat bepalend was bij de totstandkoming van de basisstructuur voor de eerste koorfragmenten: elk opeenvolgend paar toonhoogte-aggregaten moet door middel van ofwel een gemeenschappelijke ofwel een naburige noot verbonden kunnen worden. Daarnaast speelt ook de intervalinhoud mee in zijn keuze, want ditmaal laat Nono precies de uit kwarten of kwinten opgebouwde toonhoogte-aggregaten buiten beschouwing. Voor het eerst worden minder welluidende intervallen dan kwart en kwint ingekapseld in de basisstructuur.

Binnen de aldus bekomen opeenvolging van zes twee- en drieklanken gaat de componist opnieuw te werk zoals hij de eerste koorfragmenten gerealiseerd heeft: door te spelen met registers en stemmen stippelt hij tussen de verschillende toonpunten een afwisselend twee- tot vierstemmig parcours uit. Daarbij behoudt hij zoals vanouds de ritmische contouren uitgezet door de oorspronkelijke duurlengtes. Toch springt Nono steeds vrijer om met de gegeven basisstructuur. Zo laat hij meer dan eens een bepaalde toonhoogte langer liggen dan voorzien zodanig dat zij overlapt met het daaropvolgende toonhoogte-aggregaat en er zich een in de basisstructuur onvoorziene samenklank vormt.

Dit wordt meteen geïllustreerd door de eerste klankgestalte, uitgebouwd op het vers “Εις Αἰδαιο δόμουζ”, “aan de huizen van Hades”.⁴⁰⁴ De gemeenschappelijke noot tussen de twee hier aan de basis liggende toonhoogte-aggregaten (**des**”-d” en **cis**”-b”) maakt

⁴⁰⁴ *Das Atmende Klarsein*, Koordeel II, m. 10.

een verregaande verknoping tussen beide in de ogen van Nono meteen interessant. Hierdoor weet hij de oorspronkelijke toonduur van beide te omzeilen, hetgeen in een meer evenwichtige verdeling van de 3,5 tel over de 3 noten resulteert. Opvallend daarbij is vooral de uitzonderlijke verlenging van d' (tenor), die samen met b (contra-alt) de tot nog toe ongehoorde (en bovendien niet in de basisstructuur voorziene) samenklank van een kleine terts vormt, dewelke meteen daarvoor melodisch vooraf gespiegeld werd in de contra-alt en het fragment aldus op zachte wijze inleidt.

Toch is deze verrassende samenklank niet het meest in het oog, en al zeker niet in het oor springende element van deze toonzetting. Opmerkelijk daarin zijn vooral de grote melodiestrongen die zich aftekenen en die meteen ook staande worden gehouden in dissonante samenklanken. Zo wordt een dalende kleine none (d'-cis in de tenor, maar als harmonische samenklank reeds in voege vanaf het begin tussen bas en tenor) meteen gevolgd door twee stijgende kleine septiemen (cis-b, eerst in de bas, vervolgens in de tenor). De drie betrokken stemmen lijken zich hier voor het eerst elk duidelijk te willen profileren en hun eigen weg te gaan. Voor het eerst is ook de tekst in plaats van parallel getoonzet over de verschillende stemmen heen verdeeld geworden: "Αἶδαο" wordt aangeheven in de bas maar maakt vervolgens de overstap naar de contra-alt, en voltrekt op die manier nogmaals een (verdoken) stijgende kleine septiemsprong. "δομουζ", waarvan de inzet benadrukt wordt door de dalende nonesprong, wordt verdeeld over tenor en bas. De dynamische uitwerking, hoewel over de hele lijn in *diminuendo*, articuleert op subtiele wijze de aparte woorden. Een aangekomen "aan de huizen van Hades" glijden we duidelijk steeds verder weg van de oorspronkelijke Eenheid.

"INS FREIE", gebaseerd op één enkel toonhoogte-aggregaat, wordt door Nono duidelijk getoonzet als een vervolg op het derde koorfragment ("EIN REINES FRUCHTLANDS") waarvan het ook in tekstueel opzicht een uitloper is.⁴⁰⁵ Opnieuw vindt door de doorvoering van een aantal octaaftransposities eenzelfde trapsgewijze stijging plaats die vertrekt vanuit de lage mannenstemmen en waarbij gaandeweg de vrouwenstemmen betrokken worden. Ditmaal is er echter geen sprake meer van een welluidende kwart- of kwintharmonie die zich opent en sluit. Integendeel, de opwaartse klankstroom ontvouwt zich vanuit unisono naar een dissonante grote secunde-samenklank (a-bes, bas/tenor/contra-alt) en vervolgens zelfs naar een tritonusharmonie (bes-e', bas/tenor/contra-alt/sopraan). Elke stap die verder wegleidt van de initiële rust wordt benadrukt door een accent of een *portato*.

De tekstzetting is net zoals in de voorgaande woord-klankgestalte verdeeld over de verschillende stemmen, al verloopt ze hier wel synchroon. Enkel de lang aangehouden "i[ns]" in de bas zorgt voor een kleurcontrast. Ook de dynamische lijnen zijn gelijklopend,

⁴⁰⁵ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 11-12³.

met opnieuw een uitzondering voor de bas die tegen de andere stemmen in precies op de genoemde “i” een *crescendo* realiseert. Toch sluit ook hij op het einde aan bij de uitdovende *diminuendo*-lijn, dewelke overigens een tegenhanger vindt in de aandikkende textuur. Ten slotte zorgt de radicale tempowijziging, die met de vorige woordklankgestalte was teruggevallen tot $\downarrow = 30$ ca en nu plots naar het dubbel wordt opgevoerd, aan het begin voor een vlotte en dynamische ontplooiing, die door de vele ingevoegde *fermate* echter al snel wordt tegengehouden.

Ten slotte volgt voor een tweede maal het woord “KPHNA” (de eerste toonzetting hiervan vond plaats aan het begin van het tweede koorfragment, zie boven).⁴⁰⁶ Net zoals bij het eerste statement hanteert Nono een homofone zetting, maar ditmaal bevinden de stemmen zich niet langer op een reine kwart maar wel op tritonus-afstand van elkaar (b-f-cis”, alle drie afkomstig uit hetzelfde toonhoogte-aggregaat dat Nono hier gewoon één octaaf lager transposeert). Voor de verderzetting heeft hij enkel tweeklanken ter beschikking, hetgeen hem doet besluiten er twee samen te trekken om zo meer harmonisch potentieel op de been te brengen. Na een korte tweestemmige maar reeds dissonante aanhef (c'-d”) wordt na een kleine tert-sprong in de contra-alt het geheel driestemmig, met een extra dissonerende spanning tussen een grote none én een grote septiem (c'-b'-d”). Van het oorspronkelijk 24^{ste} toonhoogte-aggregaat uit de (voor de instrumentale secties uitgezette) basisstructuur gebruikt Nono slechts één toonhoogte, en de duurwaarden van het 23^{ste} en 24^{ste} element worden samengetrokken.

De homofone zetting nodigt uit tot een parallel dynamisch verloop in alle stemmen. Enkel de dynamische profilering van de contra-alt wijkt kort af van de rest om haar sprong naar b' en aldus de intrede van een extra dissonantie in de verf te zetten. Gezien het hier gaat om zeer lange duurlengtes, die bovendien simpelweg akkoordisch bezet worden en niet melodisch verlevendigd, is de invoeging van *fermate* overbodig.

Het vijfde (en in deze schets laatste) koorfragment, waarin het woord “εσηρεαζ” getoonzet wordt, herneemt het laatste paar samenklanken uit het instrumentale fragment dat meteen aan haar voorafgaat (zie hiervoor opnieuw Figuur V.24).⁴⁰⁷ Ditmaal neemt Nono evenwel enkel de toonhoogtes (zonder de daaraan gekoppelde toonduur) over en bouwt daarmee een aantal consonante en minder consonante samenklanken die geen specifieke duurlengte worden toegemeten maar wel telkens een *fermata*. Deze statische opeenvolging start nogmaals vanuit een open kwartharmonie (c'-f'). Deze welluidende samenklank wordt vervolgens beoedeld door de reeds uit het volgende toonhoogte-aggregaat infiltrerende e'. Een dalende kwintsprong leidt ten slotte een opeenvolging van reine octaven in, waarvan de laatste twee in elkaar blijven hangen en

⁴⁰⁶ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 12^a-16.

⁴⁰⁷ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 6.

zich onderaan de welluidende octaaf-samenklank een dissonerende none-wrijving manifesteert. De laatste glimp op de Eenheid van de oorsprong wordt op die manier finaal in de kiem gesmoord.

The image shows a musical score for three staves, numbered 33, 34, and 35. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with a fermata over the first measure and a downward arrow indicating a breath mark. The middle and bottom staves are instrumental parts, likely for strings or woodwinds, with treble and bass clefs respectively. They feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'v' (ritardando) and 'f' (forte).

Figuur V.24 *Genese Das atmende Klarsein*, koordeel II – toonzetting m. 6, fase 2 & 3

2.2.2.3. Algemene dramatische opbouw

Aan de basis van deze afwisseling tussen vocale en (weliswaar nog onuitgewerkte) instrumentale fragmenten ligt een harmonisch skelet dat wordt gekenmerkt door een stelselmatige uitbreiding van de intervalinhoud. Nono stelt dit skelet gedeeltelijk pas *en cours de route* samen, zij het steeds met een duidelijk dramatisch opzet voor ogen. Terwijl hij voor de eerste basisstructuur die hij opzet (en die hij zal gebruiken voor de toonzetting van de eerste drie koorfragmenten) enkel en alleen beroep doet op tweeklanken uit *OTTAVINO 0* en zijn expressieve pallet aldus beperkt tot reine kwart- en kwintharmonieën, breidt hij dit pallet voor de vorming van de tweede basisstructuur (initieel enkel bedoeld voor de instrumentale secties maar uiteindelijk ook gebruikt voor het vierde en vijfde koorfragment) substantieel uit en spreekt hij elementen uit maar liefst drie *OTTAVINO*-verzamelingen aan. Op die manier steken steeds meer dissonante intervallen de kop op. Stelselmatig winnen zij terrein op de consonante samenklanken die aan het begin domineren. Deze bezoedeling van het initiële “Klarsein” is aanvankelijk voorbehouden voor de instrumentale fragmenten. Maar vanaf het vierde vocale fragment – dat beroep doet op basismateriaal dat in se voor de instrumentale partijen bedoeld was – wordt ook het koor in deze ontluisterende evolutie betrokken. Om dit proces aanschouwelijker te

maken geeft Tabel V.6 een overzicht van de alternerende fragmenten met hun respectievelijke intervalinhoud.

Tabel V.6 *Genese Das atmende Klarsein*, koordelen I & II - geplande dramatische opbouw

Fragmentnr.	Bezetting	Intervalinhoud	Herkomst	DAK koordeel
1 _a	Koor	IV V (13)	OTT.0 [4 12 30 49 18 32 43 41 29 46 33 48 11]	I, m. 1-7
1 _b	Piccolo e.a.	IV V † (3) T † (3)	OTT.0-I-II [1-8]	/
2 _a	Koor	IV V (4) + 2- (1) 2+ (1)	OTT.0 [3 34 13 21]	II, m. 1-5
2 _b	Piccolo e.a.	IV V † (3) T † (1)	OTT.0-I-II [9-12]	/
3 _a	Koor	IV V (4)	OTT.0 [1 8 28' 27]	II, m. 7-9
3 _b	Piccolo e.a.	IV V † (6) T † (3) 7 9 † (3)	OTT.0-I-II [13-24]	/
4 _a	Koor	T (2) 7 9 (3) + 3- (2)	OTT.0-I-II [14 15 18 19 23 24]	II, m. 10-16
4 _b	Piccolo e.a.	IV V † (5) T † (4) 8 9 † (2)	OTT.0-I-II [25-35]	/
5 _a	Koor	IV V (1) 2 9 (2) 8 (1) + 3+ (1)	OTT.0-I-II [33-35]	II, m. 6

Ondanks de stringente opbouw van deze opeenvolging besluit Nono uiteindelijk toch de instrumentale fragmenten te schrappen en zich tot een zuiver vocaal discours te beperken.⁴⁰⁸ De vijf koorfragmenten komen nu meteen naast elkaar te liggen. Om ook binnen deze opeenvolging een gelijkaardige uitbreiding van de intervalinhoud te bewerkstelligen verplaatst de componist het oorspronkelijk laatste fragment 5_a (waarin zich toch nog redelijk wat consonante intervallen bevinden) en schuift dat tussen het tweede en derde in. Op die manier creëert hij een meer geleidelijke overgang van de strikt consonante openingsharmonie (fragment 1_a) naar de overheersing van dissonante

⁴⁰⁸ Eén van de mogelijke redenen hiervoor is de bevinding dat de piccolofluit niet zo geschikt is om *multiphonics* uit te voeren, dit in tegenstelling tot de basfluit. Hierop wordt Nono onder meer door Fabbriani geweest. Daarnaast lijkt het proces van harmonische 'veronklaring' zich op een meer eenduidige en overtuigende, maar vooral veel subtielere manier te kunnen voltrekken wanneer het slechts aan één klankmedium wordt overgelaten.

elementen in fragment 4_a, thans het slotfragment. Dit is de definitieve volgorde die ook als dusdanig ingang vindt in de partituur, zoals in de laatste kolom van Tabel V.6 wordt aangegeven. Wel wordt daar het eerste fragment als een in zich besloten geheel van de rest gescheiden.

Parallel aan de harmonische evolutie die zich in de basisstructuur aftekent, waarbij steeds meer dissonante samenklanken geïntegreerd worden, verandert ook de toonzetting ervan op subtiele wijze. Waar in het eerste koorfragment alles erop gericht is een zo vloeiend mogelijk discours te bewerkstelligen waarin de verschillende stemmen zich als één klanklichaam manifesteren, sijn pelen vanaf het derde koorfragment niet alleen in de harmonische basis maar ook in de melodische vormgeving daarvan dissonerende elementen binnen die de initiële rust verstoren. De vier koorstemmen maken hier en daar aanstalten een eigen weg te gaan, soms met onverwacht grote intervalsprongen, de tekstzetting verloopt niet langer stelselmatig synchroon, en kleine interne verschuivingen van een dynamische lijn of een klinkerzetting zorgen voor een subtiele onderlinge frictie. Voor het eerst waagt Nono zich op sommige momenten zelfs buiten de lijnen van de oorspronkelijke basisstructuur, waardoor geheel onvoorziene samenklanken het licht zien. Kortom, ook in de toonzetting voltrekt zich een dramatisch beladen evolutie die wegleidt van de aanvankelijke reinheid (“Klarsein”) maar nog wel steeds de herinnering hieraan in zich draagt.

2.2.2.2.4. Instrumentale tussenspelen omgevormd tot vocale fragmenten (b)

Na het schrappen van de instrumentale fragmenten gaat Nono meteen over tot de recyclage van hun toonhoogte- en duurmateriaal voor de verdere opbouw van het vocale discours. Daarin worden zowel nieuwe tekstverzen getoonzet als bepaalde verzen nogmaals binnen een andere muzikale context herhaald. Van de 35 samenklanken waaruit de voorlopige piccolopartij was opgetrokken (zie opnieuw Figuur V.22, dewelke aldus een tweede basisstructuur vormt) zal de componist er uiteindelijk 29 (inclusief de reeds aangehaalde toonhoogte-aggregaten voor het vierde en vijfde koorfragment) gebruiken. Allen vinden zij ingang in het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein*.

Telkens neemt Nono één tot maximum vijf opeenvolgende elementen uit deze nieuwe basisstructuur apart en bouwt daarmee een in zich besloten vocaal fragment dat plaats biedt aan één of meerdere woorden uit de tweede tot vierde tekstalinea.⁴⁰⁹ Daarbij hanteert hij dezelfde werkwijze als voor het vierde en vijfde koorfragment. Ditmaal gebruikt hij zelfs nog minder tussenstappen. Aangezien het vocale discours op dit moment toch reeds is aangekomen in een woelig, steeds dissonanter vaarwater, acht Nono het niet langer zinvol een selectie te maken van samenklanken die in elkaar haken

⁴⁰⁹ ALN 45.13.02

en dus in een vloeiende lijn met elkaar kunnen worden verbonden. Integendeel, dit effect is niet langer wenselijk. Daarom besluit hij simpelweg opeenvolgende samenklanken te nemen, ook al liggen deze vaak ver uiteen en is er sprake van een continue afwisseling tussen twee- en drieklanken – twee eigenschappen waarin Nono in dit stadium eerder een dramatische opportuniteit dan een tekortkoming ziet. Het gevolg is tevens dat de opmaak van een ‘gelineariseerde’ versie van deze basisstructuur geheel overbodig wordt en fases 2 en 3 steeds duidelijker tot één fase versmelten.

De volgende tabel geeft een overzicht van het uit de piccolopartij gerecycleerde basismateriaal en de plaats die dit materiaal uiteindelijk toegewezen wordt in het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein*. De in eerste instantie los van elkaar (en hoogstwaarschijnlijk de volgorde van de oorspronkelijke piccolopartij respecterend) uitgewerkte fragmenten zijn naderhand door Nono uitgeknipt geworden en in een andere, waarschijnlijk door toeval bepaalde, volgorde aan elkaar geplakt op een nieuw vel papier.⁴¹⁰ Bijgevolg manifesteert zich niet langer een duidelijke dramatische opbouw doorheen deze opeenvolging. We zijn terechtgekomen in een donkere klankstroom waarin soms, geheel onverwachts een opflakking van de oorspronkelijke helderheid plaatsvindt.

Tabel V.7 Genese *Das atmende Klarsein*, koordeel II - dramatische opbouw

Fragmentnr. [nieuwe plaats]	Herkomst: basisstructuur II ⁴¹¹	Intervalinhoud	Tekst	DAK, koordeel II
1 [3]	1 2	T (2)	Μναμοσυναζ	m. 24-26
2 [4]	3	IV T 9 (1)	Reines Fruchtlands	m. 27-29'
3 [1]	(5) 6 7	T (2)	Es waere ein Platz	m. 17-19
4 [7]	25 26 27	V (1) T (2)	Aus Lust ins Freie Siehe ειπειν	m. 35-38
5 [10]	31 32 33 34 35	IV V (4) 8 (1)	ΚΡΗΝΑ λευκα προρεον	m. 43-46
6 [8]	21 22	V (1)	ευρησειζ	m. 39-40'

⁴¹⁰ ALN 45.13.02. Aangezien Nono letterlijk met de schaar te werk gaat is de toonzetting van de aparte fragmenten enkel te raadplegen in het stadium waarin zij reeds uitgeknipt en in een nieuwe volgorde aan elkaar geplakt zijn. Deze twee achtereenvolgende compositiestadia zijn bijgevolg gedocumenteerd aan de hand van dezelfde schets.

⁴¹¹ Zie Figuur V.22 (opgetrokken uit *OTTAVINO 0, I en II*)

		T (1)	(die Liebenden) ⁴¹²	
7 [9]	19 20	V (1) T (1)	Ascolta	m. 40"-42
8 [6]	18	V T 7 (1)	Die Liebenden	m. 32-34
9 [5]	15 16 17	V (2) 7 (1)	Ihre Türme (ευρησειζ) ⁴¹³	m. 29"-31
10 [2]	9 10 11 12	V (3) IV T 9 (1)	υξρον υδορ προρεον	m. 20-23

Voor de concrete toonzetting van deze fragmenten hanteert Nono gelijkaardige principes als in de laatst besproken koorfragmenten (m.u.v. 5a), die hun oorsprong vinden in dezelfde basisstructuur. De verschillende stemmen bewegen zich overwegend samen, in eenzelfde melodische richting en met eenzelfde ritmische tred. Van subtiele wijvingen is in de nieuwe fragmenten zelfs weinig sprake, het koor lijkt opnieuw als één klanklichaam naar buiten te willen treden. De spanning bevindt zich eerder onderhuids, met name in de harmonische basisstructuur.

De aanwezigheid van verschillende toonhoogte-aggregaten met meer dan twee elementen verhoogt niet alleen de harmonische spanning, maar ook de melodische toonzettingsmogelijkheden. Zo stippelt Nono binnen één toonhoogte-aggregaat met weliswaar een uitzonderlijke toonduur (nr. 18) een zacht dalende melodische beweging uit, die zich voltrekt in de dramatisch smachtende intervallen van kleine secunde en kwart.⁴¹⁴ Door deze dalende beweging in elk van de betrokken stemmen een ander temporeel verloop toe te kennen zet hij een klankgestalte op die in unisono vertrekt en daar ook weer aankomt (zij het een tritonus lager) en zich enkel in het midden als dissonant klankbed blootgeeft. Dit is het miniatuurdrama van "die Liebenden".

Ook tweeklanken worden vaak door Nono op verregaande wijze gelineariseerd zodanig dat hun harmonische potentieel onbenut blijft. Voor de toonzetting van "Ihre Türme" bijvoorbeeld trekt Nono eerst de septiemharmonie cis"-b" uit elkaar en vormt daarmee een op- en neergaande secundeprogressie, en vervolgens doet hij hetzelfde met de kwintharmonie g"-d" wat resulteert in grotere melodische sprongen.⁴¹⁵ Op die manier werkt hij als het ware een open-waaier-figuur uit, die vertrekt in de tenor maar gaandeweg uitbreidt naar bas en contra-alt. De eenstemmige wisselfiguur ontpopt zich

⁴¹² Tekst zoals voorzien in schets ALN 45.13.02 wijkt af van definitief toegewezen tekst.

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 32-34.

⁴¹⁵ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 29³-31.

uiteindelijk tot een rijke kwintharmonie, waarbij Nono de oorspronkelijke duurgrenzen overigens ruimschoots overschrijdt.

Bij het uitzetten van melodische lijnen binnen de statische opeenvolging van twee- en drieklanken zijn er bijgevolg steeds twee constanten: ten eerste verandert Nono altijd bepaalde noten van octaaflijging, ten tweede deelt hij de oorspronkelijke duurlengte op in kleinere eenheden. In deze ritmische differentiëring kan hij alle kanten uit, maar meestal kiest Nono er wel voor om één bepaald ritmisch kenmerk van het oorspronkelijke element verder uit te werken. Zo is de ritmische vormgeving van de open-waaierbeweging op “Ihre Türme” gebaseerd op de quintool-opdeling die voorkomt in twee van de aan deze passage ten grondslag liggende elementen.

Bijzonder is vooral de ritmische uitwerking van het vierde fragment (“Aus Lust ins Freie | Siehe | εἰπεῖν”).⁴¹⁶ Hier krijgt Nono te maken met een oorspronkelijke toonduur (nr. 25) die reeds intern gedifferentieerd is: deze bestaat niet uit overgebonden duurwaarden maar uit zestiende septolen die in een vast patroon aan elkaar hangen. Voor de concrete toonzetting van dit toonhoogte-aggregaat stapt Nono weliswaar af van dit zeer specifieke ritmische profiel en hanteert hij een quintolen-patroon ontleend aan een volgend element (nr. 27, die eveneens deel uitmaakt van dit fragment), maar behoudt hij wel het algemene, sterk gefragmenteerde karakter ervan. Meer zelfs, hij versterkt dit door voor het eerst binnenin een klankgestalte rusten in te schuiven. Door elke noot te laten afwisselen met een pauze ontstaat een rusteloos effect, dat nog wordt benadrukt door accenten en versterkt door de grote dynamische verschillen tussen de noten onderling. Hier is het dan ook duidelijk de toonzetting, en niet de harmonische onderlaag, die voor ophef zorgt, ook al is dit slechts de voorbode van een uiterst dissonant onheil dat zich in de volgende maat voltrekt.

Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat Nono in functie van de dramatische lading van bepaalde fragmenten zichzelf kleine afwijkingen van de basisstructuur toestaat. Zo last hij voor de toonzetting van “Μνημοσύνη” (Mnemosyne) een extra gepunte halve noot in en verdubbelt hij aldus de lengte van het eerste toonhoogte-aggregaat (nr. 1).⁴¹⁷ Hierdoor schept hij ruimte in het midden van het fragment om beide tweeklanken waarop dit fragment gestoeld is met elkaar te laten overlappen, en creëert hij een onvoorziene dissonantie (es'-f') waar enkel een opeenvolging van twee reine kwinten gegeven was. Opnieuw ontstaat eenzelfde fragment als enkele maten verder (zie bespreking fragment 8 [6], “Die Liebenden”): vanuit unisono ontpopt zich stelselmatig een dissonante samenklank, die vervolgens weer in elkaar gevouwen wordt om opnieuw in unisono uit

⁴¹⁶ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 35-38.

⁴¹⁷ *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 24-26.

te komen. Ditmaal treedt de daling echter met veel rassere schreden op, en eindigen we op een unisono een octaaf lager. Mnemosyne draagt duidelijk een groter bewustzijn van het existentiële verlies dat het menselijk bestaan kenmerkt.

Maar ook het omgekeerde komt voor. Voor de toonzetting van het laatste geselecteerde vers, en dit tevens op de laatste elementen van de basisstructuur, valt Nono als bij geluk op een aaneenschakeling van reine kwinten. Alleen het allerlaatste toonhoogte-aggregaat bestaat uit een drieklank met een dissonante wortel: c"-d"-d'" (nr. 35). Nono beslist evenwel deze c" te schrappen en zo niet alleen dit fragment, maar meteen ook het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein* in unisono op d" te laten eindigen.

Net zoals in de voordien reeds besproken koorfragmenten geldt ook hier telkens dat Nono de secundaire parameters textuur en dynamiek tot in het kleinste detail uitwerkt. Steevast treden zij op als een ruimtelijke articulatie van de uitgezette melodische lijnen en zorgen er op die manier voor dat meerdimensionale klankgestaltes ontstaan.

In het algemeen valt op dat Nono in het tweede koordeel veel tijd tussen de verschillende fragmenten laat. Met uitzondering van de eerste fragmenten begint of eindigt zo goed als elk fragment met één of meerdere rusten. Van een doorgaand discours is er met andere woorden zeker geen sprake. Elk fragment, elke klankgestalte komt tot stilstand in de ruimte.

2.2.2.3. Delen III en IV voor koor

2.2.2.3.1. Een nieuwe basisstructuur

Thans resten nog de drie laatste tekstalineas. Hieruit maakt Nono een zeer beperkte selectie, waarin bovendien nog relatief veel woorden uit de vierde tekstalineas herhaald worden. Opnieuw komt zo een bonte combinatie van Griekse, Italiaanse en Duitse woorden tot stand, die geheimzinniger dan ooit aandoet maar nog steeds in wezen de openbaring van *das atmende Klarsein* thematiseert.

Voor de toonzetting van deze selectie woorden moet Nono op zoek naar nieuw basismateriaal. In plaats van dit te gaan zoeken in de nog ongebruikte elementen uit de *OTTAVINO*-verzamelingen, onderwerpt hij het reeds gebruikte basismateriaal aan een nieuwe belichting. Sterker nog, hij wendt zich niet tot dit materiaal in zijn oorspronkelijke vorm, maar herneemt de daarop getoonzette fragmenten (inclusief nieuwgevormde harmonische constellaties) als uitgangspunt. Daartoe splitst hij de vijftien fragmenten van de twee reeds gecomponeerde koordelen op in 50 korte cellen, zonder rekening te houden met semantische eenheden of het doorgaande karakter van

melodische lijnen.⁴¹⁸ Deze cellen herschikt hij vervolgens in een nieuwe – waarschijnlijk door toeval bepaalde – volgorde.⁴¹⁹ Op die manier ontstaat nogmaals een nieuwe basisstructuur (III), die afwisselend twee-, drie- en vierstemmig is opgebouwd en die in contrast met de twee voorgaande basisstructuren (waaruit deze op zijn beurt nochtans onrechtstreeks is afgeleid) reeds tal van lineaire, melodische gestes in zich draagt.

Van bij het begin zijn er drie passages uit het tweede koordeel die Nono buiten beschouwing laat, met name m. 10-12⁴, m. 17¹⁻³ en m. 18²-20². Wanneer hij overgaat tot een herschikking van de fragmenten zijn er opnieuw drie die hij daarin niet opneemt (ook hier gaat het om korte fragmenten uit het tweede koordeel, met name m. 1-2³, m. 6³ en m. 31). Nog eens drie andere neemt hij wel op maar worden in laatste instantie toch geschrappt (koordeel II, m. 6-7, m. 34 en m. 37¹⁻²). Van de 53 maten die samen het eerste en tweede koordeel vormen zijn er bijgevolg 14 die Nono niet herneemt. Met de overige 39 maten bouwt hij koordelen III en IV.

Een duidelijke reden waarom bepaalde cellen niet en andere wel worden herbruikt komt niet meteen uit de schetsen naar voren. Vermoedelijk blijven een aantal cellen onaangeroerd omdat Nono simpelweg voldoende heeft aan 39 maten om de geselecteerde tekst van een muzikale drager te voorzien. Enkel het achterwege laten van de openingsmaat (koordeel I, m. 1-2³) lijkt een bewuste keuze: de reinheid die zich hier vanuit een opgaande kwintbeweging manifesteert kan zich nooit meer als dusdanig herhalen. Heel het verdere verloop van *Das atmende Klarsein* wordt gekenmerkt door een stelselmatige afdwaling van deze Oorsprong.

2.2.2.3.2. Toonzetting van de basisstructuur

Wat volgt na het opzetten van de nieuwe basisstructuur is een intussen bekend procédé. Allereerst brengt Nono de tekst binnen, die als leidraad geldt voor de concrete toonzetting.⁴²⁰ Allereerst zorgt deze tekst voor een fragmentering van de voorliggende basisstructuur. Vervolgens zet Nono binnen elk van deze fragmenten nieuwe melodische lijnen uit die zich naar deze tekst plooiën. Vaak verandert hij daarvoor bepaalde noten van octaafregister, zodat de richting van de melodie wijzigt, of verplaatst hij bepaalde noten naar een andere stem zodat zich daar een nieuwe melodische lijn vormt. Het is

⁴¹⁸ De schets van koordelen I en II waarin Nono deze opsplitsing doorvoert is helaas verloren gegaan, al werd hij in de ALN-catalogoog nog voorzien van het nummer ALN 45.13.04. Mogelijk bevatte deze schets een verklaring voor het feit dat Nono drie passages uit het oorspronkelijke koordiscours buiten beschouwing laat. Aanvankelijk betrof het een opdeling in 45 fragmenten, maar aangezien Nono in een later stadium fragmenten 3, 6, 7, 8 en 29 in twee delen opsplijst beschikt hij uiteindelijk over een totaal van 50 fragmenten.

⁴¹⁹ ALN 45.14.02

⁴²⁰ Opnieuw wordt voor de bespreking van deze concrete toonzetting verwezen naar de definitieve partituur van *Das atmende Klarsein*, koordelen III en IV, die zich in bijlage bevindt.

opmerkelijk hoezeer Nono wel steeds trouw blijft aan de toonduur van de individuele noten. Op die manier blijft de intervalinhoud – hoewel natuurlijk volledig door elkaar geschud – volledig gehandhaafd. Door de herschikking vinden overigens tal van metrische verschuivingen plaats. Aangezien de oorspronkelijke fragmenten sowieso reeds in een tijdsvacuüm leken te opereren zijn deze verschuivingen eigenlijk van geen betekenis.

Opvallend is vooral de tekstzetting. Van een homofone zetting is enkel in de allerlaatste maat van het derde koordeel nog sprake. Het merendeel van de tekst is verdeeld over de verschillende stemmen, waarbij ofwel elke stem een ander woord voor zijn rekening neemt maar deze wel gelijktijdig geïntoneerd worden (bvb. in m. 1-2 van het derde koordeel, waar de sopraan “Ascolta” zingt en de contra-alt tegelijkertijd “siehe”), ofwel de verschillende lettergrepen van een woord over meerdere stemmen verspreid liggen (bvb. in m. 3-4 van het derde koordeel, waarin opnieuw “Ascolta” klinkt maar in verkapte vorm: terwijl de bas de openingsklinker intoneert zet de tenor reeds de tweede lettergreep in en maakt op het einde de sprong naar de laatste lettergreep). Het is derhalve moeilijk nog langer van “woord-klankgestaltes” te spreken, gezien deze klankgestaltes drager zijn van een vaak zeer heterogene tekstuele lading. Desondanks worden zij muzikaal als een coherent geheel gearticuleerd doordat de verschillende stemmen binnenin gekenmerkt worden door eenzelfde melodische richting, een vaak homoritmisch verloop en een parallelle dynamische zetting.

Deze klankgestaltes worden ook niet langer van elkaar gescheiden door dubbele maatstrepen, zoals in de eerste twee koordelen wel het geval was. Een snelle blik op de partituur toont een doorgaand, schijnbaar veel dynamischer discours waarin de klankgestaltes elkaar veel sneller opvolgen en soms zelfs in elkaar overgaan, of sterker nog, met elkaar overlappen (zoals bvb. in m. 7-8 van het derde koordeel). Daarbij is het ook opmerkelijk dat hoewel de meeste klankgestaltes de facto nog wel van elkaar gescheiden worden door een rust of ademhalingsteken, of ten minste een duidelijk eindpunt bereiken in een lang aangehouden *fermata*, het merendeel als deel van een groter geheel kan worden beschouwd dat gekenmerkt wordt door een eenduidige agogiek en texturale vormgeving (zoals bijvoorbeeld een vanuit de hoogte langzaam graviterende en aandikkende textuur in m. 5-9 van het derde koordeel, of een omgekeerde beweging in de daaropvolgende maten). De (verticale) vervlechting van verschillende tekstlagen vormt duidelijk een aanleiding ook de klankgestaltes (horizontaal) meer op elkaar te betrekken.

Het tempo van zowel koordeel III als IV ligt in het algemeen extreem laag, en verandert daarenboven in het derde koordeel om de paar maten of zelfs om de maat. Bovendien voert Nono misschien niet meer *fermate* in dan in de voorgaande koordelen, maar wel beduidend langere: maar liefst de helft van hen bewerkt een stilstand van 9” of meer bedraagt. De beweeglijkheid van deze twee koordelen moet bijgevolg ook niet overschat worden, de algemene voortgang is zeer langzaam. Het zijn vooral de uitzonderlijk lange

fermate die, ondanks het langzame tempo, er toch voor zorgen dat in de niet opgehouden melodische bewegingen als bij contrast een lichte deining ontstaat.

Hoewel het koordiscours in beide laatste delen aldus homogener lijkt vormgegeven houdt Nono een aantal middelen achter de hand om ervoor te zorgen dat het gestage proces van afdwaling van de oorspronkelijke Eenheid ook hier kan worden verdergezet, en zelfs naar een nieuw niveau worden getild. Ten eerste verhoogt hij voor het eerst het harmonisch ritme. Dit kan hij doen doordat hij de eerste twee koordelen in korte cellen opknipt, waarbij hij de scheidingslijn niet altijd op de grens tussen twee (oorspronkelijke OTTAVINO-) elementen laat vallen maar soms precies doorheen een element laat snijden. Op die manier zien ten eerste nieuwe melodische opportuniteiten het licht en worden ten tweede de oorspronkelijke duurlengtes gehalveerd, of toch tenminste in twee kleinere eenheden opgesplitst die elk een andere bestemming zullen krijgen en dus uit elkaar worden gehaald. Bijgevolg installeert zich bijna als vanzelf een versnelling van het harmonisch ritme, dewelke Nono vervolgens middels zijn toonzetting in de hand werkt. De samenklanken die het hardst onder deze versnelling lijden zijn uiteraard de consonante kwart- en kwintharmonieën, die tijd vragen om de in hen besloten helderheid te ontvouwen. Ten tweede installeert Nono een haast continue timbrale frictie door de verschillende stemmen stelselmatig andere woorden toe te wijzen.

Ook doorheen de laatste twee koordelen manifesteert zich bijgevolg een verdere afdwaling van de initiële helderheid. Opnieuw wordt dit proces zowel vanuit de basisstructuur, die ditmaal lichtelijk anders werd vormgegeven, als vanuit de toonzetting, die op haar beurt ook weer is aangepast, gestuurd. Kortom, het is een dramatisch proces dat zich zowel onderhuids als aan de oppervlakte afspeelt. Bij momenten brengt Nono dit drama zelfs op heel ostentatieve wijze naar voren. Zo spreken de twee melodische pieken in het derde koordeel boekdelen.

De eerste daarvan wordt bereikt in m. 12 op het woord “cielo”. Twee reine kwinten (f'-c" en d"-a") verbonden door een grote secunde ontvouwen zich achtereenvolgens als een melodische sprong en daarna als een welluidende tweeklank. De overeenkomst met de openingsgeste van *Das atmende Klarsein* ligt voor de hand maar is niet perfect, aangezien de twee kwinten zich hier op een grote en niet zoals in de openingsmaat een kleine secunde afstand van elkaar bevinden. Toch wordt op deze herinnering aan de oorspronkelijke helderheid maar liefst 15" stilgestaan, totdat ze volledig vervaagd is in *ppppp*. Twee maten later (m. 14-15, op de woorden “τηζ ΚΡΗΝΗΣ” (“uit de bron stromend”)) volgt alweer een nieuwe climax op diezelfde a", die ditmaal bereikt wordt middels een excentrieke melodische sprong van een kleine none (as'-a") en eindigt in een dissonante samenklank opgebouwd uit maar liefst twee tritoni (d'-as' en es-a). Als twee verwrongen kwinten op een kleine secunde afstand van elkaar herinneren zij op hun beurt aan de openingsreinheid, die nu definitief verloren lijkt. Dat dit verlies echter onvermijdelijk is benadrukt de nog langere stilstand op deze dissonante samenklank (met

een *fermata* van maar liefst 17”), die bovendien onderstreept wordt door een *crescendo* naar het hoogst uitzonderlijk *mezzoforte* niveau.

Gans het tot hiertoe beschreven compositieproces wordt gekenmerkt door een intense zoektocht naar steeds nieuwe klinkende mogelijkheden. Dit wordt een laatste maal geïllustreerd aan de hand van Figuur V.25, waarin de vier fragmenten die zijn afgeleid uit de openingsmaten van het eerste koordeel onder hun bron van herkomst werden geplaatst. De ingrepen die Nono doorvoert zijn meestal beperkt, zoals ook hierboven reeds werd aangehaald. Sowieso zorgt de nieuwe context waarin de losse brokstukken een plaats vinden en de veranderde manier waarop zij zich ten opzichte van elkaar verhouden er reeds voor dat het onderliggende basismateriaal in een volledig nieuw licht wordt geplaatst. Maar toch zijn ook de kleine wijzigingen die Nono pas na deze herschikking doorvoert en die in eerste instantie de secundaire parameters betreffen uitermate bepalend. Het is hier, in deze subtiele vormgeving van klankgestaltes als ruimtelijke objecten voorzien van reliëf en een interne dynamiek, dat Nono’s onophoudelijke zoektocht naar nog onbegane wegen zich toont.

Tabel V.8 en Tabel V.9 tonen in detail hoe respectievelijk koordeel III en IV volledig tot hun voorgangers kunnen worden teruggebracht.

S
 NACH SPÄ TE - M GE - I - TTE - R E - DA - S
 CA
 NACH SPÄ TE - M WI - TTE - DA - S
 T
 NACH AS
 S
 AUS - A - RSO/NE - STU NDE [to - a - the-ma]
 CA
 FREIE - A - RSO - /GANZ - [pa - the-ma]
 T
 INS - [do - te -]/GANZ - [ma]
 B
 [do - te -]

IV, m. 121-2 III, m. 92-5 IV, m. 44,5-53 III, m. 202-211

Figuur V.25 Genese Das atmende Klarsein, koorden III & IV – afleiding fragmenten uit uit koordeel I

Tabel V.8 *Das atmende Klarsein*, koordeel III - overzicht herkomst in koordeelen I & II

DAK, Koordeel III	Herkomst: DAK	Eventuele alteraties
m. 1	II m. 1	/
m. 2	II m. 6 ²⁻⁴	Enkel tenorpartij (baspartij weggevallen) overgenomen, naar S en CA gebracht, gevolg: c' ipv c'.
m. 3	II m. 28 ² -29 ¹	Stemuitbreiding (4 i.p.v. 3) en bijhorende -kruising. Bijkomend gevolg: registerwisselingen.
m. 4 ¹⁻³	II m. 46 ³⁻⁵	/
m. 4 ⁴	II m. 6 ¹	Enkel mannenstemmen overgenomen, naar vrouwenstemmen verplaatst. Gevolg: c' ipv c'.
m. 5 ¹⁻²	II m. 17 ⁴ -18 ¹	Partij contra-alt behouden maar van richting veranderd, nu dalend: bes' i.p.v. bes gevolgd door e'. S krijgt zelfde bes' en houdt deze aan (i.e. nieuwe invulling van deze partij). Geen mannenstemmen. Gevolg: a valt weg en daarmee ook de dissonante spanning tussen a en bes.
m. 5 ⁴ -6	II m. 32 ² -33 ²	Vrouwenstemmen identiek behouden maar inval T op einde geschrapt.
m. 7 ¹⁻³	II m. 24 ¹⁻³	/
m. 7 ⁴ -8 ¹	II m. 46 ¹⁻²	Sopraanpartij 1 octaaf verlaagd (e' ipv e'') en verdubbeld door C. Contrapartij verschoven naar T & 1 octaaf verlaagd (e' a e' i.p.v. e'' a e''). Tenorpartij verschoven naar B & 1 octaaf verlaagd (a i.p.v. a').
m. 8 ² -9 ¹	II m. 2	Stemuitbreiding (4 i.p.v. 3) en bijhorende -kruising. Bijkomend gevolg: registerwisselingen.
m. 9 ²⁻⁵	I m. 1 ⁴ -2	Stemkruising: g'-d' & cis' / d' & gis. Bijhorende herverdeling over stemmen & 1 octaaf verlaagd.
m. 10 ¹⁻³	II m. 25 ³ -26 ¹	Alleen partijen C & T behouden.
m. 10 ⁴ -11 ³	II m. 39 ² -40 ¹	Alle partijen identiek behouden, behalve B die pas later inzet na rust. I.p.v. eindrust te respecteren maakt C de brug naar volgend fragment door f' aan te houden.
m. 11 ³ -12 ³	II m. 9	/
m. 12 ⁴ -13 ³	II m. 21 ²⁻⁴	Tenorpartij wordt verplaatst naar sopraanpartij (die gelijk was aan partij C, wel behouden). Partij contra-alt behouden maar van richting veranderd, nu dalend: fis' i.p.v. fis''.
m. 13 ⁴ -14 ¹	II m. 33 ³⁻⁴	Stemkruising binnen zelfde stemmen. Bijkomend gevolg: registerwisselingen.
m. 14 ² -15 ²	II m. 3 ⁵⁻⁴ -36	Stemkruising binnen zelfde stemmen. Bijkomend gevolg: registerwisselingen.
m. 15 ³ -16 ¹	II m. 30 ²⁻⁴	Mannenstemmen verplaatst naar vrouwenstemmen. Oorspronkelijke partijen behouden (zij het 1 octaaf hoger), maar met andere melodische richting.
m. 16 ²⁻³	II m. 27 ² -28 ¹	Slechts één noot overgenomen uit partij T, verplaatst naar vrouwenstemmen.
m. 17	II m. 22-23	Sopraanpartij verplaatst naar C. Gevolg: 1 octaaf lager. [S heeft enkel nog laatste noot, tevens 1 octaaf lager.] Partij contra-alt verplaatst naar T. Tenorpartij verplaatst naar B.
m. 18	II m. 7 ¹⁻³	/
m. 19 ¹⁻²	I m. 5 ³⁻⁵⁻⁴	Vrouwenstemmen geschrapt. Mannenstemmen behouden maar nemen op einde geschrapte partijen over.
m. 19 ³ -20 ¹	II m. 29 ³ -30 ¹	Tenorpartij verplaatst naar S & C. Bijkomend gevolg: 1 octaaf hoger & mannenstemmen overbodig.
m. 20 ² -21 ¹	I m. 3 ⁰⁻⁵⁻⁴	/
m. 21 ² -22 ¹	II m. 41 ² -42	Zelfde begin maar andere evolutie: S neemt laatste noot T over (1 octaaf hoger, bes' ipv bes), T houdt 1 ^e noot cis' aan tot het einde. Baspartij is weggevallen.
m. 22 ² -23	II m. 14 ³ -16	Oorspronkelijk één lange overgebonden noot nu opengeboken met verschillende accenten. Sopraanpartij verplaatst naar B. Bijkomend gevolg: 2 octaven lager (d ipv d''). S & C krijgen nieuwe invulling, namelijk combinatie van partijen T (c') en C (b').

Tabel V.9 *Das atmende Klarsein*, koordeel IV - overzicht herkomst in kordelen I & II

DAK, koordeel IV	Herkomst: DAK	Eventuele alteraties
m. 1 ¹⁻³	II m. 35 ¹⁻³	Partij C en T (= identiek) verplaatst naar S & C. Richting veranderd: as' ipv as.
m. 1 ⁴	II m. 6 ^{1/2}	Stemwisseling. Bijkomend gevolg: registerwisseligen.
m. 2-3 ^{3,5}	II m. 12 ⁵ -14 ²	Sopraanpartij verplaatst naar B. Bijkomend gevolg: 2 octaven lager (cis ipv cis').
m. 3 ⁴ -4 ^{3,5}	I m. 4 ⁵ -5 ^{2,5}	Herverdeling materiaal over stemmen: inzet door mannenstemmen, overname door vrouwenstemmen.
m. 4 ⁴ -5 ³	I m. 2 ^{2,5} -3 ^{0,5}	Sopraanpartij behouden maar van richting veranderd, nu over de hele lijn dalend: as'-fis'-cis' i.p.v. gis'-fis''-cis''. Partij contra-alt verdubbeld door T.
m. 5 ⁴ -6	II m. 40 ² -41 ¹	Partij contra-alt verplaatst naar B. Bijkomend gevolg: 1 octaaf lager (begint op fis i.p.v. fis'). Bovendien verandering van richting, nu stijgend (fis gevolg door b i.p.v. B).
m. 7	II m. 4-5	Sopraanpartij verplaatst naar B. Bijkomend gevolg: 1 octaaf lager (fis ipv fis'). Partij contra-alt verdubbeld door S.
m. 8	II m. 43 ⁴ -44 ²	I.p.v. beginrust te respecteren maakt B de brug met voorgaand fragment door fis vroeger in te zetten. Sopraanpartij verplaatst naar B. Bijkomend gevolg: 1 octaaf lager (fis ipv fis'). Richtingverandering, nu dalend: cis i.p.v. cis'. Contrapartij verplaatst naar T. Bijkomend gevolg: 1 octaaf lager (fis ipv fis'). Richtingverandering, nu dalend: cis i.p.v. cis'.
m. 9	II m. 24 ⁴ -25 ²	Sopraanpartij verplaatst naar C. Contrapartij verplaatst naar T & B. Bijkomend gevolg: 1 octaaf lager (es i.p.v. es'). Tenorpartij verplaatst naar S. Richtingverandering, nu stijgend: b' i.p.v. b.
m. 10 ^{1-2,5}	II m. 39 ^{1-1,5}	Tenorpartij behouden maar van richting veranderd, nu stijgend: fis' i.p.v. fis (+ tevens verlengd). Tenorpartij verdubbeld door S en C. Baspartij weggefallen.
m. 10 ^{2,5} -11 ^{1,5}	II m. 20 ³ -21 ¹	Sopraanpartij behouden maar middenste c'' verlengd met kwartnoot. Contrapartij ritmisch gedifferentieerd & middenste f' verlengd met kwartnoot.
m. 11 ^{1,5-4}	II m. 7 ⁴ -8	Contrapartij verplaatst naar S. Bijkomend gevolg: 1 octaaf hoger. Middenste e'' verkort met kwartnoot. Deze partij werd bovendien onderworpen aan zowel ritmische differentiëring als alteratie. Tenorpartij weggefallen.
m. 12 ¹⁻²	I m. 1 ^{2,5-3}	Eerste helft fragment is weggefallen. De karakteristieke zestiendensprong <i>tussen</i> C en S wordt nu door beide partijen volledig ondernomen. Tenor heeft liggende d' uit partij contra-alt overgenomen.
m. 12 ³⁻⁵	II m. 37 ³ -38	Partij contra-alt verplaatst naar S. Bijkomend gevolg: 1 octaaf hoger (maakt bovendien overbrugging met voorgaand fragment mogelijk). Tenorpartij verplaatst naar C. Bijkomend gevolg: 1 octaaf hoger (maakt bovendien overbrugging met vorig fragment mogelijk). In de tenorpartij is d' uit voorgaand fragment blijven liggen.
m. 13	II m. 43 ^{1,3,5}	Omwisseling partijen S & C. Bijkomend gevolg: registerwisselingen. Interne ritmische differentiëring. Tenorpartij weggefallen.
m. 14	I m. 4 ^{1,4,5}	Gis' weggefallen want reeds in voorafgaand fragment aanwezig als eindnoot, m.a.w. overlapping. Partij contra-alt behouden en nu verdubbeld door sopraan, maar van richting veranderd: nu stijgend (cis'' i.p.v. cis').
m. 15	II m. 44 ³ -45	C voert melodische kwartsprong van S met vertraging uit.

2.2.2.4. Besluit

De genese van de vier koordelen van *Das atmende Klarsein* verloopt in vier stadia. In eerste instantie verzamelt Nono basismateriaal met een duidelijk intervallisch en ritmisch profiel. Daarmee legt hij het dramatische kleurenpalet voor zijn compositie vast. Vervolgens gaat hij over tot het opzetten van een structuur met dit basismateriaal, en voorziet hij op die manier elk deel van een specifieke grondlaag. In het daaropvolgende stadium zet Nono de melodieën uit die tegelijkertijd de tekst articuleren en de grondlaag verlevendigen. Zij vormen een eerste lijntekening, die expressieve gestes introduceert tegen een dramatisch gekleurde achtergrond. Meteen daarop volgt de detail-uitwerking van de thans voorliggende melodisch-harmonische zetting, waarbij Nono alle aandacht richt op de secundaire parameters. In dit laatste stadium kleurt hij de tekening als het ware in, niet in uniforme vlakken maar met tal van subtiele schakeringen. Zo ontplooit elke expressieve geste zich ten slotte als een veelzijdig klankobject.

Het gereconstrueerde compositieproces laat zich bijgevolg het best omschrijven als een stapsgewijze verkenning van het potentieel dat verborgen ligt in een bepaald uitgangsmateriaal. (In feite begint deze zoektocht zelfs nog voor de hier beschreven genese, in de Freiburgstudio waar Nono op zoek gaat naar interessante klankmogelijkheden voor de dwarsfluit en op die manier uitkomt bij de bijzondere verzameling *multiphonics*.) Onderzoekt hij dit potentieel allereerst op expressief-dramatisch vlak, dat wil zeggen in functie van de tekstuele inhoud, dan verlegt hij de focus gaandeweg naar de zuiver klankmatige, muzikale nuances die mogelijk zijn. Kortom, in de eerste drie stadia van zijn verkenningstocht laat Nono zich leiden door een dramatisch concept dat is ingegeven door de tekst. In het vierde stadium laat hij de tekst los en gaat op zoek naar het zuiver muzikale potentieel dat besloten ligt in het drama dat nu voorligt.

Dit drama beschrijft het verlies van een oorspronkelijke Eenheid, die in de openingsmaten gethematiseerd wordt als een harmonische helderheid. In het eerste koordeel zijn overigens niet alleen de samenklanken consonant, maar scharen ook de verschillende stemmen zich tezamen als één klanklichaam en is elke klankgestalte op eenduidige wijze vormgegeven als een vredig in zichzelf verzonken geheel. Doorheen de volgende koordelen manifesteert zich dan een geleidelijke veronklaring van deze harmonische helderheid. Deze uit zich allereerst in de basisstructuur, waar steeds meer dissonante elementen hun opwachting maken en vanaf het derde koordeel ook een versnelling van het harmonisch ritme plaatsvindt. Maar ook de toonzetting doet haar duit in het zakje, met stemmen die zich sterker profileren, melodielijnen die de onderhuidse dissonantie scherper naar voren brengen, een asynchrone tekstzetting, steeds meer overlappende klankgestaltes, enz.

In het vierde koordeel bereikt dit ontluisterende proces een hoogtepunt met de intrede van een live elektronische klankmanipulatie. Hoewel Nono aanvankelijk reeds vanaf het eerste koordeel een transpositie van de koorpartijen in het microtonale bereik door middel van de Harmonizer plande, houdt hij hieraan uiteindelijk enkel en alleen voor het laatste deel vast. Hier wordt het klankresultaat van de vier stemmen samen tegelijkertijd ongeveer een kwarttoon hoger (-71 Cents) en een kwarttoon lager (+ 34 Cents) getransponeerd. De dalende transpositie wordt uitgevoerd door de eerste Harmonizer, die het klankresultaat meteen in de concertruimte verspreidt middels luidsprekers 1 en 2 die het dichtst bij de muzikanten zelf opgesteld staan en net zoals hen naar het publiek gericht zijn. De stijgende transpositie wordt uitgevoerd door de tweede Harmonizer en verspreid door luidsprekers 4 en 5, die zich aan de andere kant van de concertruimte bevinden en het publiek aldus in de rug adresseren. (Zowel het schema van deze schakeling als de opstelling van de muzikanten bevindt zich in de partituur.) Op deze manier creëert Nono niet zozeer een duidelijk voelbare wrijving, maar een veel subtielere onderhuidse spanning die als een klinkende rusteloosheid kan worden beschreven. In dit laatste koordeel zijn we verder dan ooit afgedwaald van de oorspronkelijke Eenheid.

Hoewel Nono in de laatste fase de tekst loslaat, of hem alleszins niet langer als sturende factor laat gelden, vormt deze stap in zekere zin de meest getrouwe realisatie van de onderliggende idee ervan. Het drama heeft zich inmiddels reeds op navolgbare wijze in de muzikale toonzetting geworteld. Bijgevolg is Nono aangekomen op het punt waarop zich niet langer een externe sturing opdringt en hij in volledige vrijheid op verkenning kan trekken *binnenin* deze muzikale toonzetting. Daar gaat hij aan de slag met secundaire parameters, en vormt hij op die manier de getoonzette fragmenten om tot veelzijdige klankgestaltes. Over de vier koorden heen zijn er dan ook geen twee gestaltes die elkaar gelijken, hoewel sommige een bijna letterlijke herneming vormen. Telkens werpt Nono met de secundaire parameters een nieuw licht op eenzelfde gegeven en gaat hij binnenin dat gegeven op zoek naar het Andere. Het is met andere woorden Nono's open manier van denken in muziek die de hoopvolle maar onbestemde verwachting aan het hart van *Das atmende Klarsein* in leven houdt.

Deze zoekende kern is zoals gezegd zeker niet nieuw in Nono's compositiepraxis. Meer zelfs, het steeds op andere manieren uitlichten van voorgevormd materiaal waarbij de primaire compositorische aandacht verschuift naar de secundaire parameters is een procedé waarop al zijn composities uit de tweede helft van de jaren 1950 berusten. Vijfentwintig jaar later zet Nono opnieuw basisstructuren op die hem een kader bieden om zijn expeditie te starten. Toch zijn er naast de duidelijke overeenkomsten tussen beide periodes ook een aantal belangrijke verschillen.

De basisstructuren die Nono midden jaren 1950 opzet met de speciaal daarvoor ontworpen techniek van ritmische wisselwerking zijn er in de eerste plaats op bedacht

een spel van verschuivingen te installeren, om zo de continue herneming van de toonhoogtereeks te verlevendigen. Twee decennia later hanteert Nono diezelfde techniek om structuren met louter toonduren op te zetten. Aan de primaire functie van deze ‘oude’ techniek verzaakt hij dus. Hij is evenwel geïnteresseerd in een neveneffect ervan: de vorming van grillig opgebouwde toonduren die elk regelmatig metrum voortdurend in vraag stellen. De intervalinhoud wil Nono ditmaal echter niet overlaten aan een spel van verschuivingen. In plaats daarvan wijst hij elke duurlengte een zelfgekozen toonhoogte-aggregaat toe, en ordent deze vervolgens op basis van intervalinhoud in een definitieve basisstructuur.

Terwijl Nono’s basisstructuur zich in de jaren 1950 het best laat omschrijven als een polyfoon web bestaande uit onafhankelijk van elkaar verlopende stemmen, lijkt deze in de jaren 1980 eerder op een statische, homofone toonketting. Beide structuren bieden bijgevolg een heel ander toonzettingspotentieel. Niet alleen is het onmogelijk binnen de eerste structuur een dramatische evolutie op te zetten gezien alle samenklanken slechts toevallige resultanten zijn van een vooraf vastgelegd proces; zelfs de melodische lijnen liggen grotendeels vast, ook al kunnen zij nog wel van richting veranderen, ruimtelijk gefragmenteerd worden of over verschillende stemmen herverdeeld. De nieuwe structuur die Nono voor de koordelen van *Das atmende Klarsein* uitwerkt, biedt daarentegen een veel groter ontwikkelingspotentieel. Niet alleen is deze structuur zelf reeds opgebouwd aan de hand van een dramatisch principe, Nono kan deze onderliggende expressiviteit nog op tal van manieren versterken of maskeren. Deze openheid is cruciaal voor de existentiële zoektocht die *Das atmende Klarsein* verklankt.

2.2.3. Delen voor basfluit

Na de laatste hand te hebben gelegd aan de vier koordelen vat Nono de compositie van de geplande tussenspelen voor basfluit aan.⁴²¹ Tijdens de totstandkoming van de koordelen zijn de piccolo en de hem begeleidend instrumentale partijen reeds gesneuveld, en nu

⁴²¹ Deze stelling gaat in tegen de inmiddels algemeen aanvaarde hypothese dat de koordelen van *Das atmende Klarsein* werden afgeleid uit de delen voor basfluit, zie o.m. Dollinger, *Unendlicher Raum - zeitloser Augenblick. Luigi Nono: “Das atmende Klarsein” und “1° Caminantes ... Ayacucho”*, 66. Deze hypothese vertrekt natuurlijk vanuit de vaststelling dat beide partijen grotendeels hetzelfde materiaal delen, zie Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 215. Aangezien dit materiaal duidelijk is afgeleid uit *multiphonics* voor dwarsfluit gaat men er logischerwijze vanuit dat de fluitdelen dit materiaal in zijn meest oorspronkelijke vorm bevatten, en dat daaruit vervolgens de koordelen werden afgeleid. Een reconstructie van het compositieproces toont echter dat zowel de vocale als de instrumentale delen weliswaar gekenmerkt worden door eenzelfde intervalinhoud (ten gevolge van het feit dat Nono dezelfde criteria hanteerde bij de selectie van *multiphonics* voor piccolo en voor basfluit), maar dat de concrete tooninhoud waarop beide gestoeld zijn wel degelijk verschilt. Een volledige deductie van de koordelen uit de basfluitpartij houdt bijgevolg geen steek. Omgekeerd is het wel zo dat in zowel het eerste als het derde deel voor basfluit fragmenten uit de voorgaande koordelen worden geciteerd, waarbij zelfs de oorspronkelijke agogiek behouden is geworden.

zal dus ook de trombone het moeten ontgelden: de componist opteert in laatste instantie voor een heldere afwisseling tussen het koor en een solistische basfluit. Tenslotte stond van bij het begin vast dat de dwarsfluit een centrale rol zou krijgen in deze nieuwe compositie.

Waarom precies de basfluit standhoudt en zijn kleine broertje het onderspit moet delven wordt door Nono zelf nergens toegelicht. De redenen hiervoor liggen echter voor de hand. Ten eerste leiden de in *Das atmende Klarsein* gehanteerde technieken (zoals o.a. de *multiphonic*-techniek en de *aria intonata/espirstata*) tot betere, lees: meer uitgesproken, resultaten op basfluit dan op piccolo. Ten tweede kan middels de in Freiburg aanwezige apparatuur (met name de Sonoscoop) voor het eerst de hand worden gelegd op een aantal zeer bijzondere eigenschappen van de basfluit, die zowel voor de componist als voor de uitvoerder interessant zijn. Fabbriciani getuigt zelfs dat hij door de 'samenwerking' met de Sonoscoop zijn eigen instrument als het ware beter begrijpt en kan controleren en daardoor het gewenste klankresultaat beter in de hand heeft.⁴²² Het hoeft daarom niet te verbazen dat, zoals uit de schetsen naar voren komt, Nono en Fabbriciani in de studio veel meer tijd besteden aan de experimenten met basfluit dan die met piccolo.⁴²³

Ten slotte blijft van de initiële bezetting dan ook maar een kleine groep overeind. Zo evolueert *Das atmende Klarsein* van een compositie voor kamerensemble naar een werk waarin koor en basfluit met elkaar alterneren. De wijze waarop ze dat doen, of meer precies, de volgorde die ze daarbij aanhouden, is bovendien nooit definitief vastgelegd. Na de première van *Das atmende Klarsein* te Firenze in mei 1981 wijzigt Nono deze volgorde nog verschillende malen alvorens het in 1987 tot de uitgave van een definitieve partituur komt.⁴²⁴ Maar nog datzelfde jaar vindt een uitvoering plaats waarin onder het goedkeurend oor van de componist wederom een aantal delen van plaats zijn veranderd.

Voor de helderheid van dit betoog zal in wat volgt niet van de acht delen van *Das atmende Klarsein* worden gesproken, maar in plaats daarvan zullen de vier koordelen en de vier delen voor basfluit apart worden genummerd. Deze nummering volgt de volgorde die de delen aanhouden in de definitieve uitgave van de partituur die na de dood van de componist onder de redactie van André Richard en Marco Mazzolini werd uitgegeven.⁴²⁵

Voor de compositie van de vier instrumentale delen gaat Nono op dezelfde wijze te werk als voor de koordelen. Alleen vertrekt hij nu vanuit de drie vooraf opgestelde

⁴²² Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 41.

⁴²³ ALN 45.07/01-43

⁴²⁴ Voor een meer gedetailleerde bespreking van deze verschillende versies, zie Dollinger, *Unendlicher Raum - zeitloser Augenblick. Luigi Nono: "Das atmende Klarsein" und "1° Caminantes ... Ayacucho"*, 37.

⁴²⁵ Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico."

verzamelingen voor basfluit. Daaruit maakt hij allereerst een nieuwe selectie, waarvoor hij 49 toonhoogte-aggregaten uit de drie verzamelingen op willekeurige basis bij elkaar brengt en hen als het ware op de 49 duurlengtes van de voorlopig nog ongebruikte base II plakt.⁴²⁶ Deze nieuwe verzameling, die Nono in een later stadium voorziet van de hoofding 2/B, bevat bijgevolg een mix van intervallen, daar waar de oorspronkelijke basfluitverzamelingen elk een zeer specifieke intervalinhoud dragen. In Figuur V.26 wordt deze nieuwe supra-verzameling weergegeven.

⁴²⁶ ALN 45.15.01/01-09

2 | B

The image displays a musical score for a bassoon part, consisting of 11 staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and frequent use of slurs and ties. The notes are often beamed together in groups, and there are several dynamic markings such as accents and slurs. The score is numbered from 1 to 49, with each measure containing a small blue box with a number. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The overall style is contemporary and technically demanding.

Figuur V.26 *Genese Das atmende Klarsein*, basfluitpartij - base 2/B [ALN 45.15.01/01-09]

De oprichting van verzameling 2/B dateert duidelijk uit een zeer vroeg compositiestadium, gelet op het feit dat Nono haar nog plant in te zetten als basis voor de trombonepartij die hij uiteindelijk nooit zal verwezenlijken. Het lage blazersduo zou volgens het initiële plan verzameling 2/B tegelijkertijd aan een standaardlezing (door de basfluit) en aan een retrograde lezing (door de trombone) onderwerpen.⁴²⁷ Zover komt het echter niet. Meer zelfs, Nono laat niet alleen het idee van een duo en daarmee ook de trombone al snel varen. In één beweging beslist hij ook de speciaal hiervoor opgestelde verzameling 2/B niet te gebruiken als basis voor de partij van de basfluit, of alleszins niet als primaire materiaalvoorraad. Daarvoor roept hij nóg een nieuwe verzameling in het leven.

Deze laatste bestaat eveneens uit toonhoogte-aggregaten voorzien van een bepaalde toonduur. Ditmaal gaat het echter om volledig nieuwe toonhoogte-aggregaten, die niet voorkomen in de drie uitgangsverzamelingen voor basfluit, noch in die voor piccolo. Toch gaat het ook hier stuk voor stuk om oorspronkelijke *multiphonics*, zij het dit keer afkomstig uit een andere bron.

Of het op vraag van de componist gebeurt is onduidelijk, maar vaststaat dat Fabbriciani deze op 7 maart 1981 een selectie *multiphonics* in briefvorm toestuurt (Figuur V.27).⁴²⁸ Het gaat hierbij om een oplisting van 28 *multiphonics* afkomstig uit de uitgebreide lijst van Howell die de fluitist naar eigen zeggen op basfluit heeft uitgeprobeerd en goed speelbaar bevonden.⁴²⁹ Opvallend is dat zij allen gekenmerkt worden door eenzelfde intervalinhoud: elke *multiphonic* omvat ofwel een grote septiem ofwel een kleine none (in twee gevallen teruggebracht tot een kleine secunde), waaraan soms nog een extra interval is toegevoegd dat meestal een tritonus betreft. Met andere woorden, naast het criterium van speelbaarheid hanteert Fabbriciani duidelijk een tweede criterium dat hem naar alle waarschijnlijkheid is ingefluisterd door de componist: dat van de intervalinhoud, met Nono's laatste categorie 2/7/9 als leidraad. Dit doet vermoeden dat Nono wel degelijk zelf om een dergelijke lijst gevraagd had, al dan niet op suggestie van de fluitist. Tenslotte is het oordeel van de fluitist in niet geringe mate belangrijk, aangezien hij de voornaamste

⁴²⁷ “Fl. basso + Trb. [ALN 45.15.01/01]
Base II↓ Base II↑”

⁴²⁸ ALN 45.03.02/02. Naast de selectie van 28 *multiphonics* die hij als positief (“buoni”) beoordeelt maakt Fabbriciani ook nog melding van 14 *multiphonics* die een gealtereerd octaaf omvatten en die door hem ook de moeite waard worden geacht (onder de hoofding “inoltre”). Verder maakt hij ook een opsomming met alle *multiphonics* die hij ongeschikt (“impossibili – oppure – non buoni”) beschouwt, waarbij hij enkel de nummers waaronder deze in de lijst van Howell gerangschikt staan overneemt.

⁴²⁹ Howell, *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, 63-176. Howell maakt in zijn oplisting geen onderscheid tussen de verschillende leden van de fluitenfamilie. Opmerkelijk is dat er in de selectie van Fabbriciani slechts twee *multiphonics* voorkomen die ook in de oplisting van Artaud voorkomen. Het gaat meer bepaald om de *multiphonics* met nummer 544 en 1198 (in de nummering van Howell), die bij Artaud respectievelijk kunnen worden teruggevonden onder de nummers 73 en 112.

uitvoerder van de toekomstige partituur zou zijn. Dat Nono uiteindelijk helemaal niets uit de handboeken voor dwarsfluit zou overnemen is een ietwat boude stelling die niet volledig strookt met de waarheid.⁴³⁰ Maar dat zeker voor de genese van de basfluitpartij de voorstellen die Fabbriciani doet belangrijker zijn dan wat hij in die handboeken terugvindt wordt bevestigd door deze selectie *multiphonics*, die aan de basis ligt van een belangrijk deel van de basfluitpartij.

Figuur V.27 Genese *Das atmende Klarsein*, basfluitpartij - selectie *multiphonics* opgesteld door Fabbriciani. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

De 28 door Fabbriciani aangeleverde toonhoogte-aggregaten worden vervolgens door Nono gecombineerd met de duurlengtes van base III, die tot hiertoe evenmin was aangesproken. De eerste vier rijen van deze base volstaan om de 28 toonhoogte-aggregaten elk van een toonduur te voorzien. Op die manier ontstaat verzameling 2/A (Figuur V.28), die met deze hoofding meteen de vorige verzameling naar de tweede plaats duwt.⁴³¹

⁴³⁰ "Principalmente io ho proposto a Nono le mie sperimentazioni. Infatti alla fine Nono non ha usato per nulla questi trattati perché le mie proposte erano per lui più importanti." Fabbriciani, interview, 88.

⁴³¹ ALN 45.15.01/10-14

2 | A

8

1 2 3 4 5

6 7 8

9 10 11 12 13 14

15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25 26

27 28

Figuur V.28 *Genese Das atmende Klarsein*, basfluitpartij - base 2/A [ALN 45.15.01/10-14]

Thans beschikt Nono dus over de twee pijlers die zijn compositie schragen: ten eerste, een beperkte voorraad basismateriaal, bepaald wat betreft de primaire parameters toonhoogte en -duur en ondergebracht in twee verzamelingen; ten tweede een brede waaier aan speeltechnieken en elektronische transformatie-mogelijkheden waarmee hij datzelfde basismateriaal telkens op andere wijze kan belichten. In deze tweede pijler lag dan ook de eigenlijke aanleiding tot deze compositie besloten. Vanuit eenzelfde idee had Nono ook de vier *OTTAVINO*-verzamelingen opgericht. Gezien evenwel de piccolo-partij zelf wegvalt onderwerpt hij het hiervoor verzamelde basismateriaal uiteindelijk enkel aan een vocale verkenning, waarbij de vier koorstemmen telkens een andere weg zoeken binnen hetzelfde materiaal en het op die manier steeds vanuit een ander perspectief benaderen. In de instrumentale delen komt Nono toe aan de ontginning van het basismateriaal zoals hij dat aanvankelijk voorzien had, door gebruik te maken van de zee

aan klankproductie- en transformatiemogelijkheden waarmee hij tijdens de studio-experimenten heeft kennisgemaakt.

2.2.3.1. Deel I voor basfluit

Het eerste deel voor basfluit is meteen ook het meest uitgebreide. Aan de basis ligt verzameling 2/A die op enkele elementen na volledig wordt geciteerd en dit bovendien in haar originele volgorde. Van tijd tot tijd voegt Nono een element uit 2/B toe. Hoewel hij van deze invoegingen gebruik zou kunnen maken om consonante elementen binnen te brengen in het door 2/A en dus door de meest dissonante intervalcategorie gedomineerde discours, selecteert de componist precies de dissonante elementen uit 2/B: het merendeel van hen betreft tritoni, en wanneer er toch sprake is van een consonant interval als een kwart of een octaaf is dat microtonaal gealtereerd zodanig dat het alsnog naar een tritonus dan wel naar een grote septiem of kleine none neigt. Kortom, de grondlaag die Nono met deze selectie schildert wordt gedomineerd door de meest dissonante intervalcategorie en biedt bijgevolg een zeer specifiek dramatisch-expressief potentieel.

Dit potentieel wordt in de concrete toonzetting verder uitgediept.⁴³² Meer nog dan het geval was in de koordelen kan deze toonzetting worden omschreven als een belichting van de voorliggende basisstructuur. Elk toonhoogte-aggregaat wordt door Nono als het ware tot leven gewekt. Sommigen presenteert hij in meerstemmige vorm door middel van de *multiphonic*-techniek, anderen vormt hij om tot een eenstemmige melodische beweging. Zo'n melodische geste speelt zich dan af binnen de tijdsgrenzen die worden gedictieerd door de oorspronkelijke toonduur, maar intern wordt deze laatste opgedeeld in kleinere eenheden die elk van de afzonderlijke toonhoogtes een plaats geven in een thans lineaire opeenvolging. De uit base III mee overgenomen rusten worden vaak, net zoals dat in de koordelen gebeurt, ingenomen door verlengde toonhoogtes uit het voorafgaande of volgende aggregaat. De plaatsing van deze rusten wordt zo gerespecteerd, maar meestal opteert Nono ervoor het discours niet stil te leggen maar daarentegen voor continuïteit te zorgen door op deze plaatsen een overbrugging tussen twee toonhoogte-aggregaten te maken. Figuur V.29 toont hoe de uit 2/A en 2/B afkomstige toonhoogte-aggregaten (weergegeven op de derde notenbalk, met oranje genummerde toonhoogte-aggregaten voor 2/A en blauw genummerde voor 2/B) door Nono worden omgevormd tot levendige entiteiten, die zich zowel in verticale als in horizontale richting ontplooiën.⁴³³

⁴³² ALN 45.15.02/02-07

⁴³³ De basfluitpartij wordt in deze afbeelding in schematische vorm weergegeven. Dat wil zeggen, toonhoogte en -duur worden aangeduid maar er wordt geen vermelding gemaakt van de gevraagde speeltechnieken, die wel essentieel deel uitmaken van deze compositie. Hiervoor wordt verwezen naar de partituur. Om de herkomst van het basismateriaal in kaart te brengen volstaat deze schematische weergave.

The image displays a musical score for a bass flute part, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass flute line (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 7, and 9 indicated at the start of their respective systems. The first system is labeled 'Koor I, m. 4-7 (R)' and features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with chords and triplets. The second system starts at measure 5 and includes a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a long note. The third system starts at measure 7 and includes a vocal line with a slur and a piano accompaniment with chords and triplets. The fourth system starts at measure 9 and includes a vocal line with a slur and a piano accompaniment with chords and triplets. The score concludes with the label 'Koor I, m. 12-23 (O)'.

Figuur V.29 *Genese Das atmende Klarsein*, deel I voor basfluit - herkomst in 2/A en 2/B

12

8

8

3

6

14

8

8

3

3

3

Koor I, m. 23-4 (O)

7

8

17

8

8

5

5

5

5

22

9

10

3

3

19

8

8

11

12

39

7

3

22

35 40 13

26

14 22 43

29

15 48 15

32

17 18

34

8

8

5

3

3

5

3

5

3

16

20

21

22

23

37

8

8

3

3

3

25

26

27

39

8

8

28

In feite doet Nono opnieuw niets anders dan reliëf aanbrengen binnen een vooraf vastgelegde basisstructuur. Aangezien hij daarvoor slechts één instrument ter beschikking heeft lijkt het evident dat het resultaat ditmaal minder diepteverschillen zal kennen. Toch klinkt de basfluitpartij verrassend genoeg gevarieerder en minder statisch dan het koor. Ze wordt gedreven door een interne onrust, geen twee noten klinken hetzelfde en met elke beweging die ze maakt vindt een onverwachte wending plaats. Deze vitaliteit dankt de partij in eerste instantie aan haar intervalinhoud, die geen momenten van rust toelaat maar daarentegen een continue onderhuidse spanning voedt. Daarop speelt Nono in middels een uiterst vrije ritmisch-melodische verlevendiging van de samenklanken, waarbij hij op korte afstand zowel grote en kleine intervalsprongen als lange en korte duurlengtes aan elkaar rijgt. Het resultaat is een uitermate wispelturig discours, dat nog versterkt wordt door de uitwerking van de secundaire parameters.

Wanneer we de partituur in detail bekijken, blijkt haast elke noot middels een andere speeltechniek te worden voortgebracht.⁴³⁴ Om te beginnen speelt Nono met de oerbron van klank bij een blaasinstrument: de adem, die zoals ook de titel aangeeft aan het hart van deze compositie ligt. Bij de totstandbrenging van bepaalde tonen moet die adem, lees: het geluid van lucht, domineren op de door een regelmatige frequentie gekenmerkte klank zelf, die nog slechts in geringe mate tot zelfs volledig niet meer hoorbaar is.⁴³⁵ Voor andere tonen schrijft Nono een mengeling van klank met toonhoogte en lucht voor, met een wisselende dosering tussen beide.⁴³⁶ Ten slotte zijn er ook nog die tonen die op normale wijze gespeeld worden en waarin de adem zich dus niet expliciet laat horen. Tussen de drie daarvoor noodzakelijke blaastechnieken voorziet Nono tevens graduele overgangen, die vaak op zeer korte termijn, meestal zelfs binnen de grenzen van één oorspronkelijke toonduur, plaatsvinden.⁴³⁷ Voor de eerste categorie tonen preciseert Nono bovendien of de hoorbaar gemaakte lucht geproduceerd moet worden door in te ademen dan wel uit te blazen.⁴³⁸ Ook hier voorziet hij vloeiende overgangen tussen beide mogelijkheden binnen de grenzen van één toon.

Naast deze variatie in de fundamentele aard van de klankproductie, varieert Nono ook de aanzet van een klank. Dat wil zeggen, hij maakt veelvuldig gebruik van allerlei verschillende articulatiwijzen, die hij meestal ook uitvoerig heeft uitgetest samen met Fabbriciani. Zo voorziet de partituur van dit eerste deel voor basfluit in verschillende

⁴³⁴ Om hiervan een goed beeld te krijgen wordt verwezen naar de partituur zelf. In Figuur V.29 wordt namelijk abstractie gemaakt van deze technieken aangezien zij tal van notationale bijzonderheden vergen waarvoor de gebruikte Sibelius-software onvoldoende is uitgerust.

⁴³⁵ Deze tonen worden genoteerd als niet-opgevulde driehoekige noten.

⁴³⁶ Deze tonen worden genoteerd met een niet-opgevuld driehoekje aan hun been.

⁴³⁷ Deze overgangen worden genoteerd door een stippellijn-boog die de betrokken noten omspannt.

⁴³⁸ Wanneer het gaat om uitgeademde lucht voorziet Nono een pijl naar rechts, wanneer het gaat om ingeademde lucht een pijl naar links.

types *pizzicato*, gaande van een toonloze tong-*pizzicato* over een klankrijke tong-*pizzicato* tot een tong-*staccato* binnen de lippen.⁴³⁹ Ook binnen de vaak voorkomende *Flatterzunge* techniek zijn verschillende opties in voege: de gebruikelijke versie met de tong komt precies evenveel voor als de minder gebruikelijke varianten met de keel en de lippen.⁴⁴⁰ Tot slot dienen een aantal tonen niet met lucht tot klinken te worden gebracht, maar geldt het geluid dat de kleppen van de dwarsfluit maken onder het vormen van de bij deze toon horende vingerzetting als hun verklanking.⁴⁴¹

Wat daarnaast opvalt is dat elke toon niet alleen wat betreft speelwijze maar ook wat betreft intensiteit een eigen bepaling krijgt toegewezen. De graad van dynamische precisie is zelfs voor een partituur van de hand van Nono bijzonder hoog. Werkelijk elke ritmische of melodische geste beschikt over een eigen dynamische curve.

Tot slot voorziet Nono in elke maat ten minste één maar in extreme gevallen zelfs drie tempowisselingen, variërend tussen ♩=60 en ♩=90. Naast deze relatief bruuske overgangen komen ook meermaals graduele *accelerandi* en *rallentandi* voor, die telkens op zeer korte termijn plaatsgrijpen. Ook voegt Nono naar goede gewoonte tal van *fermate* in, waarvan de meeste 3", 5" of 7" innemen – lengtes die in vergelijking met de koordelen relatief kort zijn.⁴⁴² Het resultaat is een wispelturige basfluitpartij, die door de hoge precisiegraad van haar afzonderlijke bouwstenen geen coherent, doorgaand geheel vormt maar uiterst gefragmenteerd en onvoorspelbaar is.

Hierin spelen de secundaire parameters een heel belangrijke rol. Parallel aan hun opmars moeten de primaire parameters toonhoogte en duurwaarde, ook al zijn zij als eersten vastgelegd geworden, aan belang inboeten. Meer zelfs, zij worden door de secundaire parameters simpelweg gekortwiek: door het verregaande spel met klankproductiewijzen bereikt ten eerste een groot deel van de toonhoogtes niet langer een klinkend stadium, waardoor zij natuurlijk in hun diepste wezen worden aangetast. Ook de vooraf zo minutieus geplande intervalinhoud staat bijgevolg nog maar half overeind. Ten tweede worden ook de initieel bepaalde duurwaarden niet alleen aangetast door de vele tempowisselingen maar evenzeer door de vaak negatieve invulling die zij krijgen ten gevolge van voornoemde klankproductiewijzen.

Binnen dit fragmentaire discours zijn er zeven maten die opvallen omwille van een uitzonderlijk melodische profilering. Zij worden pas na de uitwerking van voorgaand

⁴³⁹ Deze worden achtereenvolgens aangegeven met een accent, "t." en "L.C."

⁴⁴⁰ Deze worden telkens genoteerd middels een drievoudige arcering van het notenbeen, respectievelijk gevolgd door de specificatie "lingua", "gola" of "labbra".

⁴⁴¹ Deze tonen worden genoteerd als kruisvormige noten.

⁴⁴² Hierop gelden drie uitzonderingen, met name in m. 6 met een *fermata* van 2", in m. 9 met een *fermata* van 4", en in m. 18 met een *fermata* van opnieuw 2".

besproken maten toegevoegd, geheel in lijn met het heterogene karakter ervan.⁴⁴³ Het gaat meer bepaald om maten 1 tot 4, maat 7, maat 11 t.e.m. de eerste helft van maat 12 en de tweede helft van maat 14. Anders dan de reeds besproken maten werden deze niet rechtstreeks vanuit de bekende toonhoogte-aggregaten opgetrokken. Het gaat hier om hernemingen uit het eerste koordeel dat aan dit deel voorafgaat (en dat op zijn beurt natuurlijk ook is opgebouwd vanuit deze toonhoogte-aggregaten, zij het afkomstig uit de *OTTAVINO*-verzamelingen). Op de openingsgeste na vindt gans koordeel I op deze manier ingang in dit eerste instrumentale deel, waar het onderworpen wordt aan een bijzondere lezing door de basfluit. In Tabel V.10 wordt een overzicht gegeven van de precieze herkomst en wijze van herneming van de verschillende maten.

Tabel V.10 *Das atmende Klarsein*, deel I voor basfluit - overzicht maten ontleend aan koordeel I

DAK, deel I voor basfluit	Herkomst: DAK, koordeel I	Wijze van herneming
m. 1-4	m. 4-7	Retrograde
m. 7	m. 3 (contra-altpartij)	Origineel (deels retrograde)
m. 11-12 ²	m. 1 ² -2 ³	Origineel
m. 14 ³⁻⁴	m. 2 ³⁻⁴ (sopraanpartij)	Origineel

Deze vier passages worden gekenmerkt door een uitzonderlijk lineaire oriëntatie. Nono's ambitie is duidelijk de gestiek van de originele koorfragmenten te bewaren of tenminste hiernaar te refereren binnen de nieuwe interpretatie door basfluit. Zo wordt de vallende beweging die zich doorheen drie koorstemmen voltrekt boven "das" (koordeel I, m. 3) door de basfluit tot een éénstemmig dalend motief herleid dat tweemaal verschijnt: de eerste keer versnellend, de tweede keer vertragend (deel I voor basfluit, m. 7). De intervalsprongen blijven dezelfde gezien de toonhoogtes (mits registerwijziging) precies worden hernomen. Alleen d" valt weg, aangezien zij geen deel uitmaakt van de melodisch dalende beweging maar 'slechts' tot de harmonie behoort – een harmonie die bovendien een welluidendheid introduceert die hier niet langer op zijn plaats is. Hoewel op deze manier de oorspronkelijke melodische gestiek bewaard en zelfs geïntensifieerd lijkt te worden in de partituur, moet wel worden opgemerkt dat deze niet als dusdanig waarneembaar is. De uitvoering van het eerste statement gebeurt zuiver en alleen met het geluid van de kleppen en in het tweede statement domineert lucht op toonhoogte. Zonder afbreuk te doen aan de originele gestiek van het koorfragment geeft de basfluit dus een heel eigen interpretatie ervan.

⁴⁴³ De eerste schets van dit fluitdeel (ALN 45.15.02/01-07) omvat zeven pagina's, waarvan er zes door Nono genummerd werden. De eerste genummerde pagina begint bij maat 6 van de definitieve partituur. Op de enige ongenummerde pagina vinden we de vier openingsmaten onder de titel "inizio". Alles wijst er dan ook op dat Nono deze vier maten pas na de voltooiing van de andere zes pagina's heeft geschreven en toegevoegd.

In m. 11-12² van het eerste deel voor basfluit herneemt Nono de openingsmaten van het koordeel. Betekenisvol is wel dat de openingsgeste zelf (fis'-cis'') ontbreekt. De initiële helderheid die zij introduceerde is ondertussen reeds lang verloren. Wat rest is een vage herinnering, die hoorbaar wordt gemaakt middels een retrograde versie van de ontplooiing die uit deze openingsgeste volgde: cis''-d''-a''(-g'') wordt (g'-)a'-d'-cis'. De ditmaal dalende teneur wordt bevestigd door de oorspronkelijk daaropvolgende dalende beweging g''-d''-gis' wel in originele volgorde te laten klinken. Verder speelt Nono met de ritmische invulling, die zonder aan de oorspronkelijk uitgezette grenzen te tasten wel voor melodische variatie zorgt. Opnieuw wordt met andere woorden de essentiële gestiek van het koorfragment bewaard terwijl deze tegelijkertijd gevarieerd en omspeeld wordt en op die manier eigen gemaakt door de basfluit.

Het laatste statement vormt een exacte herneming van de sopraanpartij in het tweede deel van maat 2 (koordeel I). Aangezien op dit moment de contra-alt enkel een liggende cis'' verklankt en dus enkel op harmonische en niet op melodische wijze haar bijdrage levert aan dit fragment wordt zij door Nono niet in de basfluitpartij hernomen.

Hoewel de drie voorgenoemde fragmenten door hun melodische profilering afwijken van het heersende fragmentaire discours, zijn zij hierbinnen toch sterk geïntegreerd geworden. Dit geldt niet voor het eerste statement, waarmee het fluitdeel opent en dat bovendien van de rest van het discours gescheiden wordt door een in een nog later stadium toegevoegde *lentissimo*-maat (zie verder). Deze vier maten hernemen niet zomaar een passage uit het voorgaande koordeel maar bouwen werkelijk een brug met dit deel. Aangekomen in de laatste maat van het koordeel wordt de basfluit gevraagd om nu reeds in te zetten, terwijl het koor zijn laatste noot nog niet heeft neergelegd.⁴⁴⁴ Meer zelfs, het koor legt die noot pas neer wanneer de basfluit reeds in de helft van zijn derde maat is aangekomen.⁴⁴⁵ Deze overlapping van maar liefst drie maten tussen beide bezettingen zorgt geenszins voor frictie, maar wel integendeel voor een graduele podiumwissel, te meer aangezien de basfluit de fis' van de vrouwenstemmen overneemt. Bovendien kiest Nono ditmaal voor een volledig retrograde lezing van het oorspronkelijke koorfragment, dat nog maar net heeft geklonken. Op die manier ontstaat als het ware een vrije spiegeling tussen de laatste maten van het koordeel en de eerste maten van het fluitdeel. Daarbij wordt het vierstemmige koordiscours opnieuw tot een eenstemmige lijn in elkaar gevouwen en aan een nieuwe interpretatie door de basfluit onderworpen. De harmonische ontplooiing van het koor die eindigt in de welluidende open kwintklank b-fis' en als een driedimensionale klankgestalte de ruimte inpalmt wordt nu als het ware tot een tweedimensionaal gegeven teruggebracht, hetgeen een volledig nieuw perspectief op een in se bekend gegeven opwerpt. Door het aanhoudende overwicht van

⁴⁴⁴ "Attacca dopo una battuta della 5^a tenuta dal coro."

⁴⁴⁵ "Tenere il suono sino al segno ⊗ (due battute e mezzo del flauto)."

lucht en klepgeluiden op toonhoogtes is dit gegeven bovendien nog nauwelijks herkenbaar is. De herinnering aan een oorspronkelijke eenheid wordt steeds vager.

In laatste instantie voegt Nono vier maten toe die niet alleen voor het eerst volledig niet gebaseerd zijn op vooraf vastgelegd toonmateriaal, maar ook een tot hiertoe nog ongebruikte speeltechniek introduceren: die van de flageolettonen. Het gaat hier om de maten 5, 13, 21 en 24. In de partituur springen deze maten in het oog omwille van het feit dat ze telkens door dubbele maatstrepen worden afgebakend en alle vier uitzonderlijkwijs een Italiaanse term als tempoaanduiding krijgen: *lentissimo*. Elk van hen is gebouwd op één of twee grondnoten, die genoteerd worden op de onderste notenbalk en in feite niet meer dan de te vormen vingerzetting aangeven. Daarop construeert Nono een vloeiende aaneenschakeling van flageoletnoten die hij uitschrijft op de bovenste notenbalk. Deze opeenvolging is opgebouwd uit zowel enkelvoudige flageoletnoten als *multiphonics*, en bovendien op zodanige wijze dat bij elke stap één toon blijft liggen. De zich daarrond bewegende noten vormen een zachte golfbeweging, die ondanks de aanzienlijke intervalsprongen (meestal gaat het om kwinten, kwarten en grote tertsen) als heel geleidelijk wordt ervaren ten gevolge van de *legato*-schrijfwijze die tussen dit soort fragiele klanken is aangewezen.

Op deze manier creëert Nono op kleine schaal voorzichtige exploraties van één of maximum twee tonen, waarvan de boventoonreeks in op- en neergaande beweging wordt verkend. De fluitist wordt in deze verkenning bovendien de grootste vrijheid gegeven. In het voorwoord tot de partituur geeft Nono aan dat niet alleen de duur van de flageolettonen maar zelfs het aantal en hun opeenvolging in feite *ad libitum* zijn.⁴⁴⁶ De fluitist tast op die manier zelf de mogelijkheden af die één vingerzetting in zich herbergt. Het onzekere karakter van die verkenning komt voort uit het ijle, uiterst breekbare karakter van flageolettonen zelf. Passend bij deze fragiliteit schrijft Nono een continu *pianissimo*-bereik voor.

Hoewel deze vier maten op het eerste zicht perfect gedijen in een discours dat in hoofdzaak gekenmerkt wordt door een disruptief en aftastend karakter, met een uiterst beperkt gehouden basismateriaal waarvan de inherente rijkdom precies daardoor extra in de verf kan worden gezet, vormen de *lentissimo*-maten hierbinnen toch opvallende klankeilanden. Vooral hun harmonische lading, die bovendien consonant gekleurd is, steekt af in het overwegend eenstemmige discours van de basfluit. Deze maten kunnen dan ook worden begrepen als opflakkingen van de helderheid die zich in het eerste koordeel gemanifesteerd heeft, en die de fluitist zich als het ware opnieuw voor de geest tracht te halen. Hiervoor doet hij geen beroep op bekend materiaal, via het welke de oorspronkelijke helderheid zich aan het begin gemanifesteerd heeft, maar start hij een

⁴⁴⁶ Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico," IX.

heel eigen verkenning vanuit zijn eigen grondtonen (c-e-d-es-f-g). De *legato*-schrijfwijze, het aangehouden trage tempo en de gestaag aangroeiende of afnemende dynamische vormgeving onderstrepen de eigenheid van deze maten, waarin het gejaagde discours van de basfluit plots tot stilstand komt.

Aangezien Nono in dit eerste deel voor basfluit bijna het volledige arsenaal aan speeltechnieken voor dit instrument uit de kast haalt, beperkt hij de elektronische klanktransformatie logischerwijze tot een minimum. Twee Halaphons laten de fluitklank doorheen de ruimte cirkelen, waarbij de ene een beweging met de klok mee bewerkstelligt en de andere tegen de klok in. De bedoeling is duidelijk gans de ruimte in deze klinkende expeditie op te nemen, zodat ook zij aan het einde tot in haar kleinste uithoek verkend is geworden. Gevolg is ook dat elke luisteraar het in de muziek geboden perspectief op een bepaald toonmateriaal vanuit een aan zijn buurman variërend standpunt waarneemt. Er kan met andere woorden nooit sprake zijn van een definitieve benadering van een bepaalde klank, Nono's benadering wordt daarentegen altijd gekenmerkt door een fundamentele openheid.

Volgens Haller is het kenmerkend dat Nono de twee cirkelvormige bewegingen die hij middels de Halaphons voorziet ten eerste een andere richting laat aannemen en ten tweede in tempo laat variëren.⁴⁴⁷ Op die manier zorgt hij ervoor dat de luisteraar deze klankbeweging niet als een rondom hem cirkelende beweging ervaart, maar veeleer *een* beweging gewaarwordt, zonder het precieze verloop ervan te herkennen, laat staan te beseffen dat het hier om twee zichzelf steeds herhalende patronen gaat. Het tempo van de twee cirkelende klankbewegingen dient manueel te worden gestuurd door de klankingenieur, die hiervoor wel aanwijzingen krijgt in de partituur. Voor beide Halaphons voorziet Nono bijgevolg een aparte tempoaanduiding, hoewel beide voor het grootste deel samenlopen en slechts op bepaalde momenten licht gaan divergeren. In het algemeen kan worden gesteld dat beide Halaphons vaak een versnellende beweging inzetten wanneer er in de fluitpartij sprake is van een *crescendo*, die op die manier ook ruimtelijk wordt geïntensifieerd.⁴⁴⁸ Daarnaast voorziet Nono in de vier *Lentissimo*-maten

⁴⁴⁷ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 124.

⁴⁴⁸ Deze vaststelling gaat in tegen Hallers these dat precies in dit eerste fluitdeel de verhouding tussen het dynamisch-ritmische verloop van de fluitpartij en het tempo van de elektronische verruimtelijking ervan omgekeerd evenredig aan elkaar zijn. Dat wil zeggen, wanneer de fluitpartij op dynamisch en/of ritmisch vlak afneemt (i.e. zachter en/of trager wordt), zou het bewegingstempo van de Halaphons toenemen. Zie Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 125. Mogelijk hanteerde Nono dit principe wel tijdens de eerste uitvoeringen van *Das atmende Klarsein*, maar voerde hij in de definitieve uitgave toch veranderingen door. Feit is dat in de uitgegeven partituur, met uitzondering van maat 12 waar een *crescendo* gepaard gaat met een

steevast een eerst versnellende en dan vertragende beweging door ten minste één van beide Halaphons. Op die manier krijgt het in de toonruimte aftastende karakter van deze maten ook een ruimtelijk correlaat.

Het eerste deel voor basfluit vormt een perfecte illustratie van het primaire opzet van *Das atmende Klarsein*: het naar buiten brengen van de oneindige rijkdom die besloten ligt in een klank. Het gaat er niet om die rijkdom in kaart te brengen, in feite wordt zelfs maar een tipje van de sluier gelicht. De partituur geldt eerder als het begin van een ontdekkingsstocht die weliswaar door de componist is aangevat maar nu in eerste instantie door de uitvoerende muzikant en daarna ook door de luisteraar moet worden verdergezet. Het is een presentatie van steeds nieuwe perspectieven op eenzelfde uitgangspunt – de beperkte voorraad toonhoogte-aggregaten – en precies daarin schuilt een uitnodiging om weer andere perspectieven op te zoeken.

2.2.3.2. Deel II voor basfluit

In het eerste deel voor basfluit kon worden kennis gemaakt met een brede waaier aan speeltechnieken, die een op zichzelf statische opeenvolging samenklanken tot leven wekken. In het tweede instrumentale deel zoomt Nono verder in op een aantal van deze technieken. Na een algemene voorstelling haalt de componist hier als het ware zijn vergrootglas boven en selecteert hij vijf technieken waarvan hij het potentieel in de diepte wil gaan exploreren. Hen geeft hij nu meer tijd en ruimte om een klank te bespelen. Op die manier nodigt hij de uitvoerder en de luisteraar uit om, samen met hem, de kleinste nuances die deze technieken in een klank naar boven brengen te ontdekken. Zonder twijfel vormt dit tweede deel voor basfluit het meest directe appel tot een actief luisteren.

De vijf geselecteerde speeltechnieken worden weergegeven in Tabel V.11.

Tabel V.11 *Genese Das atmende Klarsein*, deel I voor basfluit - selectie speeltechnieken

Vibrato	De vibratotechniek betreft een regelmatige schommeling van toonhoogte en/of intensiteit die op dwarsfluit meestal wordt teweeggebracht door een door het middenrif gecontroleerde fluctuatie van de instromende adem. Zo'n schommeling kan langzaam of snel worden uitgevoerd. Daarnaast voorziet Nono vaak een graduele overgang van vibrato naar geen vibrato en omgekeerd.
Variare timbro	Een verandering van de klankkleur kan men realiseren door verschillende vingerzettingen te hanteren voor eenzelfde toonhoogte. In het voorwoord tot de partituur wordt aangegeven dat de soorten vingerzettingen evenals hun volgorde en de timing daarvan volledig door de uitvoerder zelf bepaald mogen worden. ⁴⁴⁹

rallentando in de eerste Halaphon, het bewegingstempo van de Halaphons precies wordt opgedreven wanneer het dynamische niveau van de akoestische partij stijgt (of zich sowieso reeds in het *forte*-bereik bevindt).

⁴⁴⁹ Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico," IX.

Poco fiato vs. molto fiato	De fluitist kan naast de beoogde periodieke trilling die in een klank met een bepaalde toonhoogte resulteert ook een deel uitgaande lucht expliciet hoorbaar maken. Het aandeel daarvan kan groot (MF = molto fiato) of klein (PF = poco fiato) zijn. Meestal voorziet Nono een graduele overgang van veel naar weinig of omgekeerd.
Fischio	De fluitist kan ook klanken produceren door in het mondstuk te fluiten. De toonhoogte die in dit geval al fluitend geproduceerd dient te worden krijgt in de partituur de vorm van een vierkante noot, terwijl een noot in ruitvorm de te hanteren vingerzetting aangeeft.
Vicino mikro	De houding en afstand die de fluitist inneemt tegenover de twee microfoons die zijn klank registreren kan gevarieerd worden. ⁴⁵⁰ Daarbij ziet Nono drie mogelijkheden: 1. De fluitist stelt zich zo dicht mogelijk bij de eerste microfoon (die ter hoogte van het mondstuk is opgesteld) op, waarbij hij deze bijna aanraakt. 2. De fluitist distantieert zich op stelselmatige wijze van deze microfoon, of 3. benadert deze op stelselmatige wijze.

Op de vijfde techniek na betreft het hier één voor één manieren om een klank te genereren.⁴⁵¹ Nono kiest precies deze vier technieken omdat zij tot bij de bron van een klank reiken. Doordat ze deze elk op een andere wijze aanspreken brengt elk van hen andere facetten naar boven van wat in se eenzelfde klank, gekenmerkt door een periodieke trilling met een welbepaalde frequentie en een welbepaalde duur, zou kunnen zijn. Een klank die wat betreft de primaire parameters volledig bepaald is kan met andere woorden nog altijd op oneindig veel manieren naar buiten treden. In dit tweede deel voor basfluit wil Nono deze inherente veelzijdigheid die elke klank in zich draagt opnieuw in het licht zetten. Daarom kiest hij er wederom voor het materiaal dat als vehikel voor deze demonstratie optreedt zo beperkt en neutraal mogelijk te houden.

Ten eerste beslist Nono wat betreft de primaire parameter duur alle tonen gelijk te stellen: voor elk van hen voorziet hij een absolute duurlengte van 12". Op die manier is er voldoende tijd en ruimte om elke toon door één bepaalde techniek te laten bespelen, en heeft ook de luisteraar de kans om dit proces mee te volgen. Concreet realiseert Nono deze vaste duur door aan elke toon drie hele noten toe te kennen (verdeeld over drie C-maten) en het tempo vast te leggen op $\text{♩}=60$. In het finale compositiestadium zal hij het

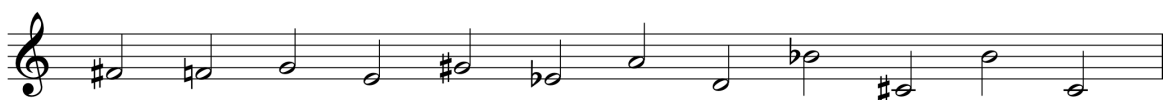
⁴⁵⁰ Uit foto's van de repetities in Freiburg blijkt dat Nono en Haller ook experimenteerden met maar liefst drie microfoons. Op die manier slaagden ze er waarschijnlijk in het geluid van de kleppen beter vast te leggen. Uiteindelijk zouden ze zich voor de ganse compositie beperken tot het gebruik van twee microfoons, waarvan er één wordt opgesteld ter hoogte van het mondstuk en de andere ter hoogte van het uiteinde van de dwarsfluit. Zie ALN 45.05/02.

⁴⁵¹ Aanvankelijk overweegt Nono ook de *Flutterzunge* te incorporeren als zesde techniek [ALN 45.16.01/04r]. Hij werkt dit idee niet verder uit, waarschijnlijk omdat deze techniek moeilijk over een langere tijdspanne (initieel denkt hij aan 12" per toon en dus per techniek) volgehouden kan worden. Bovendien wordt deze techniek ook reeds veelvuldig aangewend in het eerste deel.

tempo alsnog opdrijven tot $\text{♩} = 80$ en voorziet hij voor sommige noten toch een afwijkende toonduur, waardoor uiteindelijk geen enkele toon nog de volle 12" klinkt. Daarnaast kan een toon die zich uitstrekt over drie hele noten ook opgesplitst worden in kleinere ritmische eenheden zodat een interne speling ontstaat die soms zelfs met een afwijkende buurnoot zal worden aangevuld (zie verder).⁴⁵²

Ten tweede grijpt Nono voor de bepaling van die andere primaire parameter terug naar de *Allintervallreihe*. Deze op zich neutrale reeks gebruikte hij ook in de jaren 1950 veelvuldig om composities op te trekken met een zeer rijk klankkleuren-pallet (zie hoofdstuk IV.4.3.2). Vanuit eenzelfde optiek kiest Nono ervoor deze reeks vanonder het stof te halen. In het schetsmateriaal tot dit tweede deel vinden we de *Allintervallreihe* terug in haar klassieke openwaaivorm, waarbij ze zich vertrekkende vanuit fis stelselmatig open plooit in steeds grotere intervallen (zie Figuur V.30 (a)).⁴⁵³ Daarnaast ontwerpt Nono een kwarttoonversie van deze reeks die hij het omgekeerde parcours (een zich toevouwende waaivorm) laat afleggen (zie Figuur V.30 (b)).

a



b



Figuur V.30 Genese *Das atmende Klarsein*, deel II voor basfluit - *Allintervallreihe* in originele vorm (a) en kwarttoonvorm (b) [ALN 45.16.01/01]

Het basismateriaal dat Nono voor dit deel vastlegt is dus nog veel beperkter dan hetgeen voor de vocale delen en het eerste instrumentale deel. Uit de combinatie van voorgaande parameter-bepalingen volgt namelijk een opeenvolging van 36 enkelvoudige tonen, die allemaal even lang worden aangehouden en waarbij de verschillende toonhoogtes alsook de intervallen tussen hen evenwaardig behandeld worden.⁴⁵⁴ Op basis hiervan berekent Nono in een vroeg stadium ook reeds de te voorziene lengte van dit deel: $12'' \times 12$ [noten] = $2'24'' \times 3$ [reeksen] = $7'12''$.⁴⁵⁵ Dat binnen een tijdsspanne van ruim

⁴⁵² De opsplitsing in kortere duurwaarden is reeds van in het begin voorzien door Nono, zie ALN 45.16.01/01: "non necessariamente 36 suoni ma le durate di 12" anche suddivisa!!!".

⁴⁵³ ALN 45.16.01/01

⁴⁵⁴ In eerste instantie citeert Nono beide toonhoogtereeksen meteen na elkaar in hun originele volgorde, zie ALN 45.16.01/05.

⁴⁵⁵ ALN 45.16.01/01

7 minuten slechts 36 tonen de revue zullen passeren lijkt een uiterst monotoon klankbeeld te suggereren.

Niets is echter minder waar. Deze uiterst langzame en statische opeenvolging van geïsoleerde tonen vormt namelijk de perfecte uitvalsbasis voor de speeltechnieken om van zich te laten horen. Gezien hun lange toonduur is er van een betrekking tussen elkaar opvolgende tonen namelijk amper sprake. Meer zelfs, zij worden expliciet van elkaar gescheiden door middel van een dubbele maatstreep, waarbij Nono meteen ook een ademhalingspauze voor de fluitist voorziet. Deze opeenvolging wordt bijgevolg door de luisteraar niet waargenomen als een doorgaand geheel. Elke toon vormt eerder een eiland op zich, dat nu het speelveld wordt van één of een combinatie van meerdere technieken.

Nono's eerste plan is een verkenning in drie rondes. Dit resulteert in drie delen (A, B en C) die elk 12 tonen bevatten (A omvat de oorspronkelijke *Allintervallreihe*, en dus het volledige chromatisch totaal, B en C beslaan elk een helft van de kwarttoonreeks) die per deel aan een ander soort exploratie onderworpen worden.⁴⁵⁶ In deel A wordt afgewisseld tussen de eerste drie speeltechnieken, zijnde de meest courant gehanteerde. In deel B wordt alleen de tamelijk zonderlinge *fischio*-techniek opgevoerd, en deel C sluit af in eenvoud door zich tot een continue vibrato te beperken. Op deze manier hoopt Nono in elke toon andere klankfacetten naar boven te brengen, maar verzekert hij wel binnen elk deel een relatief grote eenheid in de beoogde verscheidenheid.

In het finale compositiestadium beslist Nono één deel van de drie te schrappen. Hiervoor kunnen verschillende verklaringen worden aangebracht. Ten eerste is het gelijkwaardigheidsprincipe dat aan de basis van de *Allintervallreihe* ligt in feite geschonden met de toevoeging van de kwarttoonreeks. Binnen de opeenvolging van 36 tonen komt het chromatische totaal twee keer voor en zijn kwarttoon-variant slechts éénmaal. Mogelijks om dit onevenwicht te verhelpen beslist Nono het toonmateriaal van deel A, bestaande uit de oorspronkelijke *Allintervallreihe*, te schrappen. Het resultaat is dat elk van de 24 toonhoogtes nu nog maar één keer verschijnt en ze in die zin allemaal gelijkwaardig behandeld worden.

Of de componist werkelijk zo zwaar tilt aan dit onevenwicht valt echter te betwijfelen. Een even valabele verklaring voor het schrappen van deel A ten voordele van de delen B en C vinden we in de veel beperktere ambitus (wanneer in eenzelfde octaafregister samengebracht) van deze laatste twee delen: elk van hen bevat precies evenveel tonen als deel A maar deze bevinden zich veel dichterbij elkaar. Meer nog, door de onderlinge kwarttoonverhoudingen brengen ze elkaar aan het wankelen, wat bijdraagt tot het onstabiele want steeds zoekende karakter dat dit tweede deel voor basfluit kenmerkt.

⁴⁵⁶ ALN 45.16.01/06v

Mogelijks schrapt Nono deel A dan ook simpelweg omdat hij de tooninhoud van de delen B en C interessanter vindt om de centrale idee van dit fluitdeel te realiseren.

Precies om diezelfde reden beslist Nono vermoedelijk om de in deel A gehanteerde speeltechnieken net wel te behouden ten koste van diegene in deel C: de continu aangehouden vibrato in dit derde deel zorgt voor een tamelijk homogeen klankresultaat, dat sterk afsteekt tegen het extreem gediversifieerde en onvoorspelbare klankbeeld van beide voorgaande delen. Nono zal daarom de oorspronkelijk in het eerste deel gehanteerde technieken overhevelen naar het toonmateriaal van het tweede deel – samen vormen zij nu deel A, en de in het tweede deel gehanteerde techniek naar het toonmateriaal van het derde deel – samen vormen zij nu deel B.

De enige aanpassing die de componist bij deze overheveling doorvoert is dat hij één van de drie in deel A elkaar afwisselende technieken overbrengt naar deel B. Op die manier ontstaat een beter evenwicht tussen beide delen: in deel A wisselen de vibratotechniek en de *poco fiato/molto fiato* elkaar af, en in deel B zijn dat de *fischio*-techniek en de klankkleurvariatie. In beide delen voorziet Nono daarnaast ook een aantal tonen die niet aan één van deze technieken worden onderworpen, maar die desalniettemin een boeiend en steeds in beweging zijnd klankeiland vormen voor de aandachtige luisteraar (dit onder meer door toedoen van de vijfde techniek, zie verder). Daarnaast dient ook nog opgemerkt te worden dat de componist in de finale versie van dit tweede fluitdeel de drie overgebonden hele noten waaruit elk klankeiland bestaat bijna zonder uitzondering opsplijst in kleinere ritmische eenheden met het oog op variatie. Meer zelfs, tegen het einde van elk deel laat hij de toonhoogte van een aantal klankeilanden voor korte tijd uitwijken naar een naburige toonhoogte.

Tot slot is er nog de vijfde techniek, die tot op heden buiten beschouwing werd gelaten. Nochtans is deze alomtegenwoordig, zij het niet alleen in dit tweede deel voor basfluit maar in alle instrumentale delen. Het betreft de houding en de afstand die de uitvoerder moet innemen ten opzichte van de twee microfoons die zijn klank registreren. Beide dienen continu gevarieerd te worden, zoals in het voorwoord tot de partituur wordt aangegeven: “de fluitist moet [de microfoons] bijna aanraken en zijn instrument in een continue staat van beweging houden”⁴⁵⁷. In dit tweede deel voor basfluit speelt de uitvoerder bijgevolg een dubbel spel: ten eerste tast hij de mogelijkheden af waarmee hij een toon middels een welbepaalde techniek tot klinken kan brengen. Ten tweede varieert hij het resultaat van deze zoektocht door zich continu naar en weg van de hem registrerende microfoons te bewegen.

⁴⁵⁷ Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico," VIII. Eigen vertaling, origineel: “[I]l flautista deve suonare quasi a contatto con essi [due microfoni dinamici], e con lo strumento in costante mobilità.”

Dit laatste aspect beïnvloedt echter niet het live spel van de fluitist, maar wel de versterking en de ruimtelijke verspreiding daarvan door de luidsprekers. Naast de ontginning van elke toon door verschillende speelwijzen voorziet Nono een bijkomende manipulatie van de daaruit resulterende klank door middel van een elektronisch apparaat: de Delay. De inzet van dit apparaat in deze compositie stond in de sterren geschreven. Reeds in de aller vroegste schetsen lezen we regelmatig “fl[auto] + Verzöger”. Tijdens zijn eerste kennismaking met *live electronics* in de studio van Stanford is het de Delay die onmiddellijk zijn aandacht heeft. Meer zelfs, het is het vooruitzicht met dit apparaat te kunnen werken dat hem uiteindelijk naar Freiburg lokt, waar hij de mogelijkheden ervan uitvoerig bestudeert tijdens zijn experimenteer-sessies met *Fabbriciani*.

Voor het tweede fluitdeel van *Das atmende Klarsein* voorziet Nono een dubbele Delay. De fluitklank dient eerst met een vertraging van 12” en vervolgens met één van 18” opnieuw de concertruimte in te worden gestuurd.⁴⁵⁸ Dit zijn bijzonder lange tijdspannes, wat des te merkwaardiger is gegeven het feit dat Nono in de studio van Freiburg enkel over een analoge Delay beschikt die onmogelijk zo’n lang uitgestelde vertragingen kan uitvoeren.⁴⁵⁹ De bepaling van deze vertragingstijden behoort dan ook tot een vroeg en vooral conceptueel compositiestadium, hetzelfde waarin Nono zoals boven vermeld de lengte van de tonen vastlegt op exact 12”. Zet men al deze cijfers naast elkaar dan wordt duidelijk dat de componist een zeer klassieke canonische procedure wenst op te zetten: wanneer de fluit haar eerste toon neerlegt en doorgaat naar de volgende zet de tweede stem in, de derde stem op zijn beurt zet in wanneer de eerste stem halfweg de tweede toon en de tweede stem halfweg de eerste toon is. Op die manier ontstaat een harmonisch gelaagd geheel.

Uiteindelijk verkort Nono de vertragingstijden evenwel tot respectievelijk 3” en 3,5”.⁴⁶⁰ Dit blijkt niet alleen noodzakelijk omwille van de praktische onuitvoerbaarheid van de initieel voorziene tijden, het komt ook de centrale idee van dit deel ten goede. Cruciaal is namelijk dat de fluitist samen met de luisteraar heel aandachtig luistert en probeert nog onbekende aspecten van een klank naar boven te brengen. Deze absolute concentratie wordt bemoeilijkt wanneer de fluitist (en dit geldt ook voor de luisteraar) tegelijkertijd geconfronteerd wordt met andere tonen die aan een gelijkaardige maar steeds unieke exploratie zijn onderworpen geweest en nu opnieuw klinken. Op die manier dreigt de

⁴⁵⁸ ALN 45.16.01/01: Verzöger I – 12” | II – 18”.

⁴⁵⁹ Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 41.

⁴⁶⁰ Dit zijn de vertragingstijden zoals deze in de uitgegeven partituur worden voorzien. Zie Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico," XXVI. Haller spreekt van nog sterker ingekorte tijden, namelijk 1,5” en 3”, zie Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 125.

fluitist aan zijn kerntaak te moeten verzaken en gaat het uiterst fragiele, zoekende karakter van de originele fluitpartij verloren. Zowel de muzikant als de luisteraar is met andere woorden gebaat bij een eenstemmige opeenvolging van tonen, zoals deze in de partituur wordt voorzien. Door het verkorten van de vertragingstijden zorgt Nono er dan ook voor dat de originele fluitklank en zijn twee echo's voor het grootste deel van de tijd in unisono klinken.

Van een canon in de klassieke zin is bijgevolg geen sprake meer. In plaats daarvan tracht Nono de ruimtelijke mogelijkheden van het vertraagde signaal optimaal te benutten. De canon die hij in dit tweede deel opzet speelt zich eerder in de ruimte dan in de tijd af. Ten eerste wordt de originele klank van de fluitist versterkt door luidsprekers L1 en L2 die zich aan weerszijden van hem op het podium bevinden.⁴⁶¹ Vervolgens bereikt het eerste vertraagde signaal het publiek via luidsprekers L3 en L6 die aan de zijkanten van de zaal ter hoogte van het publiek staan opgesteld. Het tweede vertraagde signaal ten slotte gaat uit van luidsprekers L4 en L5 die zich achteraan de concertruimte bevinden. De elektronisch gegeneerde dubbelgangers van de fluitpartij worden bijgevolg veel duidelijker in de ruimte verschoven dan in de tijd. De luisteraar ervaart deze dubbele verschuiving echter niet noodzakelijk als dusdanig.

Hoewel aan een canon in de klassieke zin dus wordt verzaakt door de vertragingstijden drastisch in te korten, is er toch nog steeds sprake van korte overlappingsen (in theorie met een duur van 3,5") van twee normaal gezien op elkaar volgende tonen. Op deze momenten ontstaat telkens een harmonische constellatie die afsteekt tegenover het fundamenteel eenstemmige discours. Hoewel de twee tonen die deze constellatie vormen elk vanuit een ander punt in de ruimte afkomstig zijn, zullen zij wel degelijk als een betekenisvolle samenklank worden ervaren. Daarom is het belangrijk de volgorde die de tonen binnen de eenstemmige opeenvolging aanhouden alsnog te bekijken. Aangezien Nono oorspronkelijk een harmonisch discours over de hele lijn in gedachten had (denken we aan de originele vertragingstijden) valt het overigens aan te nemen dat hij wel degelijk heeft nagedacht over de intervallen die zich tussen de tonen manifesteren.

In de finale partituur staat zoals gezegd alleen de kwarttoonversie van de *Allintervallreihe* nog overeind. Deze wordt door Nono niet in haar oorspronkelijke volgorde aangesproken maar aan een opmerkelijke lezing onderworpen. Ten eerste deelt

⁴⁶¹ De hier gevolgde opstelling en inzet van de luidsprekers is diegene die in de uitgegeven partituur wordt weergegeven, zie Nono, "Das atmende Klarsein. Per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico," XXVI. Opmerkelijk genoeg vermeldt Haller een afwijkende inzet, zie Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 126. Niet alleen maakt hij geen melding van een live versterking van de originele fluitklank, maar het eerste vertraagde signaal wordt volgens hem uitgezonden door L1 en L2 en het tweede door L3 en L6. Op die manier wordt niet de volledige concertruimte betrokken in deze canon.

hij haar op in twee helften: de eerste daarvan vormt de basis van deel A en de tweede de basis van deel B (zie Figuur V.31). Voor deel A selecteert Nono eerst de tonen die een plaats genieten op de chromatische toonladder. Vervolgens leest hij de zes overblijvende kwarttonen in retrograde. Op die manier installeert hij ten eerste voornamelijk grote intervalsprongen en zorgt hij er ten tweede voor dat deze zich allemaal binnen de conventionele intervalgrenzen bevinden (op het middelste interval na dat slechts één kwarttoon omvat). Voor deel B haalt hij meer kunstgrepen uit, ditmaal met als resultaat eerder kleine intervalsprongen die zich wel wederom tot de conventionele inhouden te beperken (met uitzondering van het vijfde interval dat een kwarttoon te veel bevat voor een grote secunde). De allerlaatste reekstoon c neemt hij niet op in zijn lezing.⁴⁶²

Figuur V.31 Genese *Das atmende Klarsein*, deel II voor basfluit – aangesproken volgorde *Allintervallreihe* (b)

Nono's lezing van de kwarttoonreeks resulteert op die manier in een twaalf- en een elf-tonige reeks met een contrasterende intervalinhoud: de eerste wordt gedomineerd door grote intervalsprongen terwijl de tweede de kleinere intervallen bevoordeelt. De tweeledige opbouw van dit tweede fluitdeel ligt dus eigenlijk reeds in de interne ordening van zijn basismateriaal besloten. Bij de uiteindelijke uitwerking gaat Nono hierin nog een stapje verder. Aan het einde van deel A voorziet hij binnen sommige klankeilanden afwijkingen naar een buurnoot: in maat 28 tot 31 bijvoorbeeld klinkt nu in plaats van drie volle maten een met drie kwarttonen verhoogde c in het midden een uitwijking naar d. Op die manier voorziet Nono aan het einde van dit eerste deel toch nog verscheidene

⁴⁶² Het ontbreken van de c heeft een eenvoudige verklaring. In de eerste versie van dit tweede fluitdeel, wanneer het nog drie delen omvat, wordt het eerste daarvan afgesloten op een c en wordt deze toon logischerwijze ook meteen als beginpunt van het tweede deel beschouwd. Door het schrappen van dit openingsdeel is de eigenlijke aanvangstoon van het thans eerste deel weggevallen waardoor van de kwarttoonversie van de *Allintervallreihe* nog maar 23 van de 24 tonen overblijven.

kleinere intervalstappen, en wordt dit deel aldus gekenmerkt door een graduele inkrimpende beweging (zie Figuur V.32). In deel B schuift hij meerdere van deze afwijkingen in, waardoor nog meer benepen intervallen het discours vervoegen. In het algemeen geldt evenwel dat deze intervallen slechts gedurende een zeer korte periode als harmonische constellaties naar voren treden en hun expressieve impact dan ook niet overdreven mag worden. Het merendeel van de tijd blijft het discours eenstemmig.

A

B

Figuur V.32 *Das atmende Klarsein*, deel II voor basfluit - harmonische constellaties resulterend uit Delay

Dat Nono wel degelijk rekening houdt met deze korte intervallische constellaties bewijst zijn finale ingrijpen in de tooninhoud. Aan het einde van deel A vervangt de componist de voorziene met een kwarttoon verhoogde b door een met een kwarttoon verhoogde g (die eigenlijk pas in deel B zou mogen verschijnen aangezien ze tot de tweede helft van de kwarttoonreeks behoort). Hierdoor verandert het slot-interval in een reine kwint in plaats van een groot septiem en kan dit eerste deel aldus op een welluidend interval eindigen.

Ook in deel B wijzigt Nono precies de laatste noot: de met een kwarttoon verhoogde fis maakt nu plaats voor f. Dit doet hij evenwel om een andere reden. Hij wil namelijk een zo vloeiend mogelijke overgang met het aansluitende derde koordeel, waar de sopraan inzet op f, bewerkstelligen.⁴⁶³

⁴⁶³ ALN 46.16.01/06v: “Lega al coro”

Het tweede deel voor basfluit kan worden beschouwd als een oefening in het luisteren en elk van de besproken compositorische aspecten draagt hiertoe bij. Luisteren betekent voor Nono op zoek gaan naar, of tenminste zich openstellen voor het nog onbekende. In elke klank ligt een zee aan nuances besloten. Deze moeten zowel door de componist als door de muzikant en idealiter ook door de luisteraar actief worden opgezocht. Het is een zoektocht zonder einde, die geopend werd tijdens de repetities in Freiburg met Fabbriani, en die vandaag bij elke uitvoering wordt verdergezet.

Centraal in dit tweede deel staat daarom de beperking. Deze zet namelijk contradictorisch genoeg de inherente veelzijdigheid van elke klank in de verf. Ten eerste werkt Nono met een absoluut beperkte voorraad toonmateriaal die zich bovendien zowel in horizontale als in verticale zin op een zeer eenduidige wijze ontplooit. Toch klinkt zelfs binnen één enkele toon geen fractie van een seconde hetzelfde: deze beweeglijkheid is inherent aan elke klank, maar wordt nu uitvergroot onder invloed van de verschillende speeltechnieken. Bovendien is zij des te opvallender precies doordat het vertrekpunt zo beperkt en eenduidig is. Overigens beperkt de componist zich ook wat betreft de speeltechnieken tot een minimum, hetgeen de uitvoerder én de luisteraar toelaat werkelijk tot in de diepte te gaan in de ontginning van de mogelijkheden van deze technieken. Ten slotte doet Nono enkel beroep op de Delay als elektronisch transformatiemedium. Op die manier kan de fluitist zich beter concentreren op de fragiele dialoog die hij met zichzelf opzet. Kortom, elk compositorisch aspect draagt bij tot de vormgeving van dit tweede fluitdeel als een waarachtig appel aan het luisteren.

2.2.3.3. Deel III voor basfluit

Het derde deel voor basfluit is volledig gewijd aan één speeltechniek. Het betreft de bekende *suoni eolien*, hoge flageolettonen die zodanig zacht worden angeblazen dat hun resultaat het midden houdt tussen een zuivere toonhoogte en louter adem. Precies door het hoge aandeel lucht die meeklinkt zijn ze vernoemd naar Eolos, god van de winden. Meteen bij de eerste demonstratie van dergelijke klanken door Fabbriani moet Nono door hen gefascineerd zijn geweest. Het feit dat deze eolische flageolettonen het meest tot hun recht komen op basfluit zou zelfs een reden zijn geweest om zich enkel en alleen op dit instrument toe te leggen voor *Das atmende Klarsein*, aldus Cescon.⁴⁶⁴ Wat er ook van zij, vaststaat dat Nono tot aan zijn dood deze klanken veelvuldig zou gebruiken in tal van composities. Hun extreem fragiele en onvoorspelbare karakter (zelfs de meest ervaren fluitist is niet zeker meteen een juiste balans tussen klank en lucht te kunnen installeren)

⁴⁶⁴ Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 26-27.

maakt hen tot gedroomde protagonisten in zijn zoektocht naar onbekende klanknuances – een zoektocht die het laatste decennium van zijn leven tekent.

Tussen de eerste ideeën voor dit specifieke deel lezen we: “Forse con armonici – memori dal coro!!!”.⁴⁶⁵ Niet alleen de speeltechniek staat met andere woorden van meet af aan vast, maar ook het daaraan te onderwerpen materiaal: Nono plant hiervoor fragmenten uit het koordiscours te hernemen. Uit nader onderzoek blijkt zowaar dat gans dit deel is opgebouwd als een retrograde lezing van het tweede koordeel door de basfluit.⁴⁶⁶ Tabel V.12 geeft een meer gedetailleerd overzicht van de precieze herkomst van het hernomen toonmateriaal per fragment.

Tabel V.12 *Das atmende Klarsein*, deel III voor basfluit – overzicht afleiding toonmateriaal uit koordeel I

DAK, deel III voor basfluit	Herkomst: DAK, koordeel II	Wijze van herneming
m. 1-4	m. 43-46	Retrograde
m. 5-7	m. 39 ² -42	Retrograde
m. 8	m. 39	Retrograde
m. 9	m. 35-38	Retrograde
m. 10-12	m. 32-34	Retrograde
m. 13-16	m. 27-31	Retrograde
m. 17	m. 22-25	Retrograde
m. 18-19	m. 20-21	Retrograde
m. 20-22	m. 17-19	Retrograde
m. 23-25	m. 12 ¹ -16	Retrograde [m. 23 = 2+ transpositie van m. 24 m. 25: cis (> m. 13) wordt c ⁴⁶⁷]

⁴⁶⁵ ALN 45.16.02/02

⁴⁶⁶ Dat het hier een retrograde lezing van het tweede in plaats van het derde koordeel betreft is opmerkelijk. Net zoals in het eerste instrumentale deel plots herinneringen uit het eerste koordeel de kop opsteken, lijkt het logisch dat dit derde instrumentale deel referenties bevat naar het onmiddellijk voorafgaande koordeel. Uit de schetsen komt dan ook naar voren dat Nono lange tijd van plan is dit fluitdeel wel degelijk onmiddellijk op het tweede koordeel te laten aansluiten: “Dopo coro II”, lezen we herhaaldelijk (ALN 45.16.02/02 & /04r). Dat hij deze volgorde tot in een ver gevorderd compositiestadium aanhoudt bewijzen de respectievelijke slot- en aanvangstonen: de toon waarop het derde fluitdeel inzet (d) komt overeen met diegene waarop het tweede koordeel wordt neergelegd, en de toon waarop het eindigt (c) is diegene waarmee de contra-alt het derde koordeel opent. Deze directe aansluitingen worden overigens expliciet uitgeschreven in de schetsen, zie ALN 45.16.02/04v. De volgorde waarin de acht delen van *Das atmende Klarsein* elkaar opvolgen zou evenwel tot de laatste uitvoering van het werk bij leven van de componist door hem in vraag worden gesteld (zie hoofdstuk V.2).

⁴⁶⁷ Deze aanpassing kan eenvoudig verklaard worden door de overgang met het initieel voorziene daaropvolgende koordeel, zie vorige voetnoot.

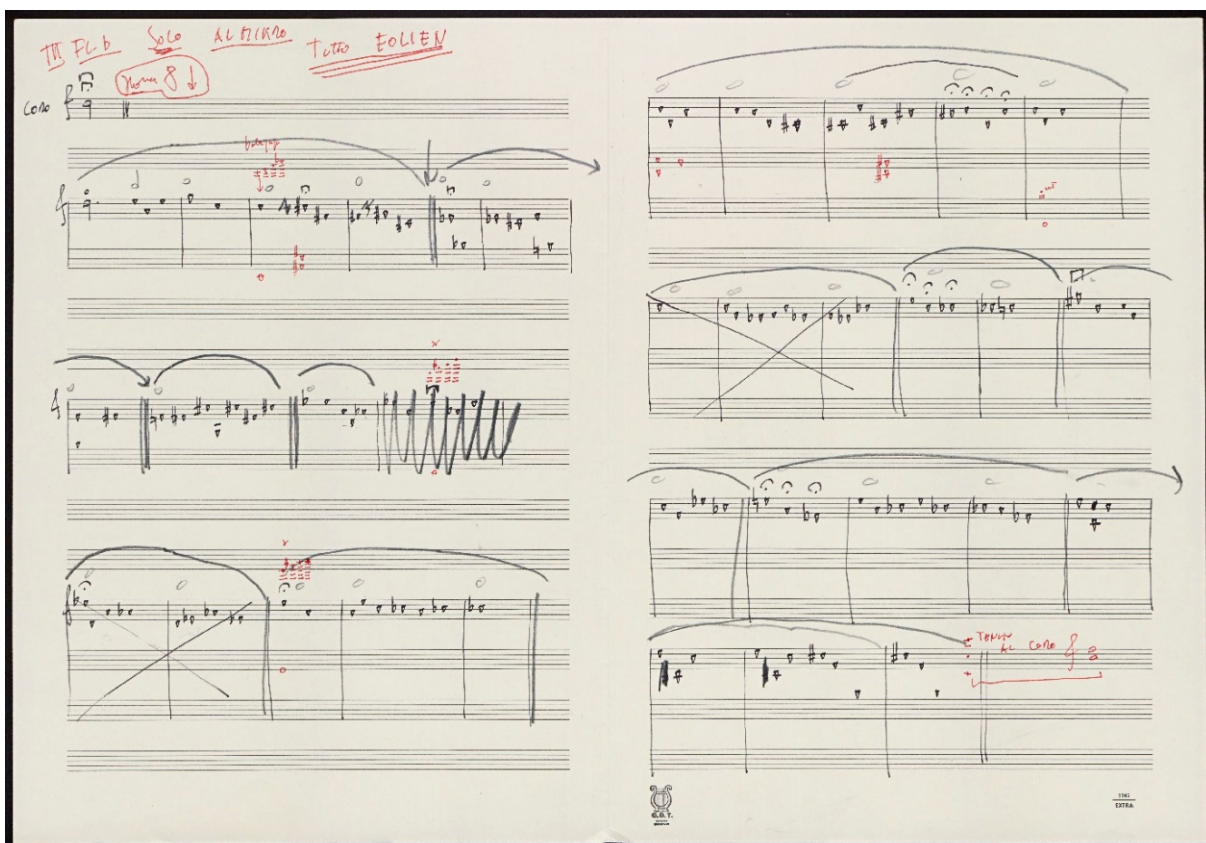
In zijn finale vorm bestaat het tweede koordeel uit een opeenvolging van 15 fragmenten of klankgestaltes, die elk drager zijn van een tekstuele eenheid en omsloten worden door dubbele maatstrepen. Op de eerste vier fragmenten na wordt aan elk van hen ‘herinnerd’ bij monde van de fluitist. Nono vertrekt hiervoor duidelijk vanuit elk fragment afzonderlijk, waarbinnen hij vervolgens op vrije wijze en van achter naar voor een nieuwe weg uitstippelt. De oorspronkelijke duurlengtes worden slechts bij benadering gerespecteerd, en binnen de originele volgorde die de toonhoogtes aanhouden komen veelvuldig variaties en interne herhalingen voor.

Het is duidelijk dat de componist deze koorfragmenten geenszins op letterlijke wijze wil hernemen. Het moet daarentegen gaan om “*memori dal coro*”, herinneringen aan het koor.⁴⁶⁸ Herinneringen zijn niet alleen altijd gekleurd door het heden waarin ze worden opgerakeld, maar moeten het ook stellen met minder dimensies. Dit laatste geldt weliswaar minder voor de innerlijke herinnering maar des te meer voor de veruitwendiging daarvan. In het geval van een auditieve herinnering vindt noodzakelijkerwijze een reductie plaats waarbij lineair-melodische elementen beter overeind blijven dan het precieze harmonische evenals het texturaal-ruimtelijke verloop. Kortom, de meerdimensionale klankgestaltes die het tweede koordeel vormen zullen in de eerste plaats middels hun algemene melodische beweging worden herinnerd.

Voor de compositie van het derde deel voor basfluit lijkt het er sterk op dat Nono niet de uitgeschreven partituur van het tweede koordeel als (visuele) basis neemt, maar zich dit koordeel daarentegen auditief voor de geest tracht te halen. Deze herinnering zet hij vervolgens op papier, zie Figuur V.33.⁴⁶⁹ Hetgeen onmiddellijk opvalt is het eenstemmige, zuiver melodische profiel van de herinnering. De harmonische lading van het oorspronkelijke koordeel wordt niet mee overgenomen, waardoor automatisch een selectie van de oorspronkelijke tonen plaatsgrijpt. Dit heeft er overigens niet alleen mee te maken dat bij het naar buiten brengen van auditieve herinneringen doorgaans een eendimensionale reductie plaatsvindt. Voor de harmonische inhoud van dit derde fluitdeel zal Nono ook rekening moeten houden met de mogelijkheden die de flageolettechniek daartoe biedt. Ook opvallend is de onmiddellijke retrograde vorm waarin de herinnering zich presenteert. Dit doet twijfels rijzen rond de hypothese dat Nono enkel en alleen op zijn auditieve geheugen beroep doet. Hoe dan ook is het duidelijk de innerlijke auditieve voorstelling, al dan niet geholpen door de uitgeschreven partituur, die hem als een herinnering leidt bij het neerschrijven van de zuiver melodische kernbewegingen van het tweede koordeel.

⁴⁶⁸ ALN 45.16.02/02

⁴⁶⁹ ALN 45.16.02/04v



Figuur V.33 *Genese Das atmende Klarsein*, deel III voor basfluit - eerste schetsversie. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

Dat een herinnering nooit neutraal is zal vooral blijken uit de verdere uitwerking van de voorliggende structuur.⁴⁷⁰ De soepele omgang met de initële ritmiek en de vele omspelings van de oorspronkelijke melodielijnen verraden deze subjectieve kleuring. Interessant is bovendien dat deze kleuring hier dubbel geldt: een eerste keer worden de herinneringen gevormd en daardoor tegelijkertijd vervormd in het hoofd van de componist, en de tweede keer krijgen ze een specifieke kleur door de uitvoerder die hier op zijn beurt een eigen interpretatie aan geeft. Dat deze laatste stap nog voor verregaande afwijkingen van het origineel kan zorgen illustreert het volgende voorbeeld.

Het fragment waarmee de basfluit dit derde deel opent (m. 1-4) vormt een herinnering van het slotfragment van het tweede koordeel (m.43-46).⁴⁷¹ De tonen waarmee deze herinnering is opgebouwd in het fluitdeel liggen verspreid over drie verschillende notenbalken, al naargelang de manier waarop ze tot klinken moeten worden gebracht. De middelste notenbalk opereert daarbij als het centrum, daar waar de eigenlijke verwerking

⁴⁷⁰ Het lijkt erop dat Nono onmiddellijk vanuit de voorliggende eenstemmige structuur de definitieve partituur optrekt. Alleszins zijn er geen schetsen van een tussenliggend stadium overgeleverd.

⁴⁷¹ Voor deze bespreking is het aan te raden opnieuw de partituur van *Das atmende Klarsein* bij de hand te nemen.

van het koormateriaal plaatsvindt. Op deze notenbalk figureren de eolische flageolettonen, die veruit het grootst zijn in aantal. Hoewel deze tonen een groot aandeel lucht bevatten brengen zij toch de meest duidelijk waarneembare frequenties ten gehore – frequenties die weliswaar zo zacht zijn dat ze elk ogenblik dreigen weg te vallen. Precies door dit ambigue klankresultaat is de eolische flageolettechniek bij uitstek geschikt om een muzikale herinnering vorm te geven. De *suoni eolien* zijn voldoende precies om de oorspronkelijke inhoud te kunnen herkennen en de herinnering aldus te laten plaatsgrijpen. Tegelijkertijd zit er voldoende ruis op deze herinnering en loopt zij continue het gevaar aan het geheugen te ontsnappen. Bovendien kan een herinnering die wordt uitgedrukt met eolische flageolettonen nooit onmiddellijk, met volle trefzekerheid worden opgeroepen; altijd rest een onzeker, aftastend aspect.

Op de middelste notenbalk van het derde fluitdeel, m. 1-4, kan aldus het vocale discours van de maten 43 tot 46 (koordeel II) worden aangetroffen. Het is alsof de fluitist zich dit deel al spelend wil herinneren en daarvoor begint bij de toon die het meest vers in zijn geheugen ligt: de slottoon d. Van daaruit graaft hij steeds dieper en dieper, en zo komt langzaam de retrograde lezing van het originele koordeel op gang. Op die manier dwaalt de fluitist als het ware rond in het geheugen van de componist die zich het tweede koordeel opnieuw voor de geest haalt. Soms komt hij op zijn passen terug en wil hij zich ervan gewisselen dat hetgeen hij zich herinnert juist is (bvb. in maat 1), soms dwaalt hij af en maakt hij meteen een aantal escapades naar nieuwe tonen (bvb. in maat 4). Op die manier krijgt de herinnering meteen een nieuwe kleur.

Op de bovenste notenbalk figureren de uitzonderlijk hoge flageolettonen, ook wel *whistle tones* genoemd omwille van hun schrille fluitklank. Aangezien deze tonen zich sowieso reeds in het microtonale spanningsveld bevinden (het gaat hier om tonen die zich al zeer ver op de boventoonreeks bevinden en waarvan bijgevolg nog maar een klein deel een plaats binnen de getempered stemming geniet) voorziet Nono hier ofwel zeer snelle melodische versieringsgestes ofwel een opeenvolging van microtonale alteraties die een continu fluctuerende toonhoogte voorzien. Hier vinden met andere woorden omspelingen van het originele toonmateriaal plaats: plotse associaties die vertrekken vanuit de herinnering maar er wel van weg leiden. De lang aangehouden c³ uit maat 44³-45 biedt ruimte voor zulk een wegdromen, dat hier vormkrijgt in een snel op- en neergaande akkoordbeweging in *whistle tones* in maat 3.

Ten slotte volgen op de onderste notenbalk de grondtonen, die zich doorgaans niet als dusdanig laten horen maar slechts de te hanteren vingerzetting aangeven. Aangezien de flageolettonen op elk moment het risico lopen om ‘weg te vallen’ kan op zo’n moment de grondtoon alsnog zacht doorschemeren en zich als een ware ‘schaduwklank’ (*suono ombra*) openbaren.

Tot slot voegen ook de *live electronics* een extra troeblerende mist toe. De basfluit wordt namelijk niet alleen live versterkt door luidsprekers L1 en L2 (die zich aan weerszijden van hem op het podium bevinden), maar haar klank wordt eveneens gemanipuleerd door

twee Harmonizers. De eerste daarvan transponeert de originele klank met een interval van -71 cent, wat overeenkomt met ongeveer een kwarttoon lager, en stuurt dit gemanipuleerde signaal door luidsprekers L3 en L6 (aan weerszijden van het publiek) de concertruimte in. De tweede Harmonizer transponeert de fluitklank met een interval van +34 cents, wat overeenkomt met ongeveer een kwarttoon hoger, en laat dit signaal achteraan (via L4 en L5) de concertruimte betreden. Hoewel beide gemanipuleerde signalen steeds onder het dynamisch niveau van de akoestische fluitklank moeten blijven mag hun trouwerende effect niet onderschat worden. Binnen het onzekere domein van de herinnering lijken deze twee alternatieve versies het origineel continu te contesteren en in vraag te stellen. Deze alternatieve versies vormen een uitnodiging om in de plaats van te focussen op “dat wat was” de aandacht te verleggen naar hoe het mogelijk anders zou kunnen zijn.

Geen enkel deel van *Das atmende Klarsein* herneemt op een zodanig rechtlijnige wijze materiaal uit een ander deel als het hier besproken derde deel voor basfluit. Op die manier creëert Nono ook voor de luisteraar een duidelijk waarneembaar spel van herkenning en vervreemding. Dit spel, dat hij zoals steeds zowel voor zichzelf, de uitvoerende muzikant als de luisteraar opzet, vormt tegelijkertijd een houvast en een uitnodiging voor de ontginning van het nog onbekende.

2.2.3.4. Deel IV voor basfluit

Het vierde deel voor basfluit, tegelijkertijd ook het slotdeel van gans de compositie, bestaat uit een improvisatie. De fluitist wordt hierin de volledige vrijheid gelaten, maar dient er wel mee rekening te houden dat tegelijkertijd een tape met tijdens de repetities met Fabbriciani opgenomen fragmenten zal spelen. De bedoeling is dan ook dat hij hiermee een dialoog aangaat. Dit vraagt om een aandachtig luisteren naar zichzelf en naar zijn historische voorganger, steeds met het oor op de ontdekking van nieuwe klanknuances. De interactie tussen de fluitist en de tape wordt bovendien gefaciliteerd door de klankregisseur, die ad hoc beslist over de bewegingssnelheid van de opgenomen fluitklank en de dynamische versterking ervan, waarbij hij te allen tijde rekening moet houden met de improvisatie van de fluitist. Er is met andere woorden sprake van twee levendige entiteiten die op elkaar inspelen.

Dit laatste deel kan bijgevolg worden begrepen als de verderzetting van een proces dat tijdens de repetities in Freiburg in gang werd gezet en dat leidde tot de compositie van de voorgaande fluitdelen, maar dat nooit een einde zal kennen. In dit laatste deel krijgt de uitvoerder als het ware *carte blanche* om de in de voorgaande delen uitgetroefde technieken verder uit te diepen en het experiment op eigen houtje verder te zetten.

2.2.3.5. Besluit

Elk van de vier delen voor basfluit van *Das atmende Klarsein* ontstaat vanuit een zoektocht, en neemt ook op die manier vorm aan. De structuur van elk deel ontvouwt zich met de verkenning van het materiaal dat Nono vooraf selecteert. Voor deze verkenning put hij inspiratie uit speeltechnieken die Fabbriciani hem voorspeelt en elektronische transformatietechnieken die hem worden gedemonstreerd in Freiburg. Toch kan hij als componist enkel aanwijzingen geven en wordt de eigenlijke verkenning pas in de praktijk gebracht door de uitvoerende muzikant die Nono's zoektocht opneemt. Gaandeweg geniet deze laatste daarbij een steeds grotere vrijheid, met als hoogtepunt de improvisatie in het laatste deel.

Nono's partituur kan bijgevolg begrepen worden als het verslag van een zoektocht zonder einde en de verderzetting daarvan. Het gaat hier niet om een open werk, maar wel één waarin het zoeken als een wezenlijk aspect van de uitvoering mee is opgenomen. Dit betekent geenszins dat de uitgeschreven partituur niet uiterst precies uitgevoerd dient te worden, wel integendeel. De extreme bepaaldheid ervan (vooral kenmerkend voor het eerste fluitdeel) moet worden begrepen als een aanleiding tot de ontdekking van nieuwe klanknuances. Het is precies de veelheid aan instructies en bepalingen die ervoor zorgt dat de fluitpartij van *Das atmende Klarsein* niet bestaat uit eenduidige muzikale ideeën die louter vragen om een perfecte reproductie, maar om meerduidige ideeën die het denken van de muzikant aanspreken doordat ze een veelheid aan mogelijkheden presenteren.

Het basismateriaal dat Nono voor deze instrumentale verkenning uitzoekt is niet alleen divers van aard voor elk deel, het bevat bovendien als geheel geen dramatisch opzet zoals dat zich wel in de basisstructuren voor het koor aftekent. Aan de koordelen ligt nog steeds de uitdrukking van een bepaald idee ten gronde, hetwelke zijn oorsprong vindt in de tekst. Hoewel dit idee zijn meest authentieke realisatie kent in de laatste compositorische fase, waarin Nono op zoek gaat naar het zuiver muzikale potentieel van een klankgestalte en de tekst daarbij loslaat, wordt de basis van deze toonzetting nog steeds gestuurd vanuit een vooraf bepaald opzet. Het verlangen naar de verloren Eenheid blijft op die manier overeind, ook al vindt in de laatste fase een opening plaats. Bovendien beperkt de openheid die zich in de muziek van de koordelen manifesteert zich tot (de laatste fase van) het compositorische proces, en laat Nono na de uitvoerder en de luisteraar hierin te betrekken.

De fluitdelen daarentegen zijn in hun diepste wezen opgevat als een vrije zoektocht. Een zoektocht waarin niet alleen elk dramatisch opzet ontbreekt, dewelke de fundamentele openheid onmiddellijk teniet zou doen, maar waarin ook de uitvoerder en de luisteraar betrokken worden. De rol van deze eerste werd reeds besproken, maar ook de rol van de luisteraar is zeer bijzonder. Hij weet zich geconfronteerd met een muzikale denkstructuur die in de eerste plaats gekenmerkt wordt door openheid, hetgeen het voor

hem onmogelijk maakt deze definitief te vatten. De enige optie die hij derhalve heeft is deze muziek niet te willen doorgronden en haar op die manier tot het hem reeds bekende te reduceren, maar zelf in deze muziek op zoek te gaan naar nieuwe, hem onbekende klanken. Op die manier wordt ook hij aangezet tot een actieve luisterhouding, die leidt tot een invraagstelling van de eigen denkcategorieën.

In een tekst uit 1983 brengt Nono Schönbergs wens zoveel mogelijk repetities te organiseren in herinnering.⁴⁷² In het geval van de *Kamersymfonie op. 9* kwam het na tien jaar repeteren zelfs niet eens tot een uitvoering van het werk. Dit zet hem aan het denken:

Het onderzoekswerk eindigt natuurlijk nooit. Het einddoel, de uitvoering, vraagt een andere houding. Misschien is het idee van Schönberg niet zo gek, maar bevat het een grote waarheid. Dikwijls ontstaan er, tijdens het onderzoeksproces, of tijdens de repetities, conflicten. Maar dit zijn heel emotionerende momenten. Daarna komt de rituele praktijk van het concert.

Misschien is het mogelijk om deze rituele praktijk te veranderen, misschien is het mogelijk te proberen het gehoor opnieuw te doen ontwaken.⁴⁷³

Door de fluitdelen van *Das atmende Klarsein* zodanig vorm te geven dat een uitvoering ervan meteen ook een verderzetting vormt van het onderzoeksproces dat aan hen ten grondslag ligt, hoopt Nono “het gehoor opnieuw te doen ontwaken”, en daarmee het menselijke denken te verbreden.

⁴⁷² Nono, "L'errore come necessità (1983)," 523.

⁴⁷³ Nono, "L'errore come necessità (1983)," 523. Eigen vertaling, origineel: “Il lavoro di ricerca è infinito, infatti. La finalità, la realizzazione, è un'altra mentalità. Forse l'idea di Schönberg non è una follia, ma contiene una grande verità. Spesso, nel lavoro di ricercare, o durante le prove, scoppiano dei conflitti. Ma questi sono momenti molto emozionanti. Dopo, c'è la ritualità del concerto. Forse è possibile cambiare questa ritualità, forse è possibile tentare di risvegliare l'orecchio.”

VI. *Io, frammento dal Prometeo*

Il *Prometeo* mi si sta “frammentando” nello spazio, non visuale, ma *tutto da ascoltare*.⁴⁷⁴

1. Een tweede halte, een eerste fragment

Na de première van *Das atmende Klarsein* ligt de weg naar *Prometeo* open. “Roberto, we hebben *Prometeo* verwezenlijkt”, zou Nono Fabbriciani meteen na de opvoering toefluisteren.⁴⁷⁵ Nog diezelfde zomer zet de componist een cruciaal fragment uit het libretto van *Prometeo* zoals het thans voorligt op muziek. Hij kiest voor de dialoog tussen Prometheus en Io. Deze ligt voor hem aan het hart van de tragedie. Want niet alleen symboliseert Io het menselijke lijden, dit lijden wordt door Prometheus niet zozeer aangeklaagd als wel bevestigd: er is met andere woorden geen ontkomen aan. Daarom introduceert Cacciari in dit fragment naast Hölderlins *Schicksalslied* ook een ode aan Ananke. Want niets of niemand is opgewassen tegen het noodlot, en enkel in de aanvaarding hiervan kan de mens eindelijk een vrijheid vinden. Deze passage markeert met andere woorden het keerpunt van de hele tragedie, het moment waarop de utopie van de bevrijding sterker dan ooit lonkt maar precies in haar eigen belang moet worden opgegeven.

De toonzetting van deze passage uit het libretto markeert Nono's eerste concrete stap in het compositieproces van *Prometeo*. Alles wijst erop dat hij deze toonzetting beschouwt als een eerste deel van zijn nieuwe scenische werk, een deel dat later ingepast zal worden in het grotere geheel. Dit zal uiteindelijk ook zo gebeuren.⁴⁷⁶ Toch kent dit deel in het

⁴⁷⁴ Nono, "Io, frammento dal Prometeo" 488.

⁴⁷⁵ Fabbriciani, interview, 82. Eigen vertaling, origineel: “Roberto, abbiamo realizzato il ‘Prometeo’”

⁴⁷⁶ *Io, frammento dal Prometeo* zal in sterk gewijzigde vorm ingang vinden in *Isola 2^o*, zie hoofdstuk XI.

najaar van 1981 reeds een aparte uitvoering als een zelfstandige compositie, meteen gevolgd door een uitgave van de partituur.⁴⁷⁷ De titel die Nono dit nieuwe werk toedicht spreekt evenwel boekdelen: *Io, frammento dal Prometeo*.⁴⁷⁸

Dat *Io, frammento dal Prometeo* verder bouwt op *Das atmende Klarsein* wordt reeds gesuggereerd door de bezetting, die integraal wordt overgenomen zij het licht uitgebreid.⁴⁷⁹ Maar ook de compositorische genese, of anders gezegd, het muzikale denken dat achter de totstandkoming van dit nieuwe werk schuilgaat, vertoont opvallend veel gelijkenissen met deze van het voorgaande werk. Zelfs het basismateriaal waarop *Io, frammento dal Prometeo* stoelt blijkt bij een nadere bestudering bijna integraal afkomstig uit *Das atmende Klarsein*.

In *Io, frammento dal Prometeo* herneemt hij [Nono] de elementen uit *Das atmende Klarsein*. Maar let op, het betreft hier geen herhaling! De manier van verruimteling van zowel de klank als van de klinkende elementen verandert.⁴⁸⁰

Kortom, *Io, frammento dal Prometeo* vormt duidelijk een volgende stap op weg naar *Prometeo*. Na de afbakening en vervolgens de verkenning van basismateriaal en -technieken komt Nono nu in een volgend stadium: met datzelfde basismateriaal en diezelfde technieken wil hij thans de ruimte verkennen. Of beter, doorheen die ruimte

⁴⁷⁷ De première van *Io, frammento dal Prometeo* vindt plaats op 24 september 1981 in Venetië in het kader van de Biënnale. De uitvoerders zijn voor een groot deel dezelfde als bij de première van *Das atmende Klarsein*, uitgebreid met een aantal nieuwe partijen: Rosanna Didonè, Alessandra Rosie en Miriam Claire (drie solistische sopranen), Roberto Fabbriciani (basfluit) en Ciro Scarponi (contrabasklarinet), Gruppo Vocale del Maggio Musicale Fiorentino o.l.v. Roberto Gabbiani, Hans-Peter Haller, Rudolf Strauss en Alvisse Vidolin (live electronics) en Luigi Nono als klankregisseur (met medewerking van de Experimentalstudio Freiburg voor de realisatie van de live electronics). De partituur wordt voor het eerst uitgegeven in 1981; een nieuwe, definitieve uitgave geredigeerd door André Richard en Marco Mazzolini volgt in 2002: Luigi Nono, *Io, frammento da Prometeo*, uitg. André Richard en Marco Mazzolini (Milaan: Casa Ricordi, 2002). In deze thesis wordt deze laatste als referentie gebruikt.

⁴⁷⁸ Over de precieze titel bestaat onduidelijkheid. In Nono's schetsen vinden we *Io, frammento dal Prometeo* terug (voor zover Nono de titel volledig uitschrijft, doorgaans vermeldt hij enkel "IO", eventueel gevolgd door "frammento"). Dit is ook de titel waaronder het werk is opgenomen in het werkoverzicht van Nono in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (zie Borio, "Luigi Nono," 28.). Zowel de partituur als verschillende opnames van het werk vermelden echter *Io, frammento da Prometeo* als titel. Het betreft hier slechts een klein grammaticaal verschil in de respectievelijke bepaaldheid/onbepaaldheid van het lidwoord dat aan *Prometeo* voorafgaat. Dat Nono het doorgaans heeft over "il *Prometeo*", een werk dat in zijn hoofd reeds begin jaren 1980 vorm begint te krijgen, blijkt ook uit het citaat aan het begin van dit hoofdstuk. In deze dissertatie zal daarom worden vastgehouden aan Nono's oorspronkelijke titel, *Io, frammento dal Prometeo*.

⁴⁷⁹ De uitbreiding betreft drie solistische sopranen en een contrabasklarinet. Daarnaast behoudt Nono het twaalfkoppige koor maar opteert hij ditmaal wel voor een andere interne bezetting zodat een zesstemmig discours mogelijk wordt.

⁴⁸⁰ "In *Io, frammento dal Prometeo*, [Nono] riprende gli elementi di *Das atmende Klarsein*. Ma non è una ripetizione, attenta! Cambia il modo sia di spazializzazione del suono che degli elementi sonori." Fabbriciani, interview, 83-84.

wil hij het hem reeds bekende op een andere manier benaderen. *Io, frammento dal Prometeo* kan worden begrepen als een fragmentatie van *Das atmende Klarsein* geprojecteerd in de ruimte.

2. Tekst, thematiek en opzet

Het tekstfragment dat Nono in *Io, frammento dal Prometeo* toonzet omvat de tweede episode (*II. Episodio*) van het *Prometeo*-libretto zoals dat in 1981 voorligt. Intussen ligt het schrijven aan dit libretto reeds een hele tijd stil. De voorlopig laatste versie dateert van juli 1978.⁴⁸¹ Het is deze versie die de componist als uitgangspunt neemt. Dat Nono precies de tweede episode eruit licht om als eerste op muziek te zetten doet ons aannemen dat het hier om een voor hem cruciale passage gaat, hetgeen bevestigd wordt door een bespreking van de inhoud.

Reeds in Cacciari's eerste in librettovorm uitgewerkte tekstvoorstel is de tweede episode gewijd aan de figuur van Io.⁴⁸² Zij stelt tegelijkertijd de “afgunst en gewelddadigheid” (Herodotos) van Zeus tegenover de mens aan de kaak én diens ongetemperde erotische verlangen, dat – althans volgens de voorspelling – zijn einde zal betekenen. Op die manier thematiseert haar optreden niet alleen het menselijke lijden, maar introduceert het tussen de regels door reeds de kracht van het noodlot waaraan ook de oppergod moet geloven. Het verschrikkelijke lot van Io wordt bevestigd door Prometheus, die hierin opnieuw de rechtvaardiging ziet van zijn rebellie (het centrale thema van de eerste episode). Het is dan ook Prometheus die aan het einde van de tweede episode de fundamentele ongelijkheid tussen goden en mensen expliciet in vraag stelt. Deze ongelijkheid wordt eens te meer onrechtvaardig in het licht van hun gemeenschappelijke oorsprong, waaraan met de woorden van Pindaros' *Zesde Nemeïsche Ode* en bij monde van Muthos wordt herinnerd. Maar ten slotte zal “ook hij [Zeus] gehoorzamen aan het lot”, zo luidt het finale verdict.⁴⁸³

⁴⁸¹ ALN 51.04.01

⁴⁸² ALN 51.03.01/07-09. De tekst van deze tweede episode is voor het grootste deel ontleend aan Aeschylus' *Prometheus geboeid*. Het is niet geweten of Cacciari hiervoor een Italiaanse vertaling van de tragedie dan wel een eigen vertaling hanteerde. Vaststaat dat het niet gaat om de Italiaanse vertaling door Carlo Carena, die Nono in zijn bezit had.

⁴⁸³ ALN 51.03.01/09. Citaat afkomstig uit Aeschylus, *Prometheus geboeid*, vert. Gerrit Komrij, Nieuwe vormen. Vertalingen en bewerkingen van Griekse en Latijnse teksten, (Leiden: Martinus Nijhoff, 1983), 30.

Dat deze tweede episode voor Nono aan het hart van de met Cacciari ondernomen lezing van deze tragedie ligt wordt duidelijk wanneer we zijn aantekeningen in de volgende versie ervan bekijken.⁴⁸⁴ Bovenaan de episode vat de componist samen waar het hier om draait: ““Verklaring” van de “Prometeo” EN “verderzetting” van de Mythologie op p.2”.⁴⁸⁵ Enerzijds is er het lijden van de mens, hier geïllustreerd door de lotgevallen van Io, waarin de rebellie van Prometheus en bij uitbreiding heel het *Prometeo*-project zijn oorsprong kent. Anderzijds is er het contesteren van dit onrecht (ingeluid door de kritische Mythologie-instantie op p. 2 van het libretto): “maar van welk spel, van welke wet zijn de goden de speelbal?”⁴⁸⁶ Hierop volgt het antwoord in de tweede episode, maar het is een antwoord dat zowel de goden als de mensen duidelijke grenzen aan hun handelen stelt: “onzeker is voortaan de hemelse zetel” (naar Pindaros) en “*undichterisch* woont de mens” (Hölderlin).⁴⁸⁷ Want beiden zijn onderworpen aan Ananke, waartegen noch het goddelijke geweld, noch de menselijke *techne* (gebracht door Prometheus en op die manier drager van de utopie van de verlossing) is opgewassen.

In de derde, in 1981 voorliggende, versie van het libretto ten slotte worden de twee centrale thema's nog duidelijker in de verf gezet.⁴⁸⁸ Het menselijke lijden vond weliswaar een zeer concrete schildering in de lotgevallen van Io, maar wordt nu naar een meer universeel niveau getild door de introductie van Hölderlins *Schicksalslied*. De tweede strofe van dit gedicht maakte reeds vanaf het begin deel uit van het libretto maar behoorde tot nog toe tot de eerste episode. Nu wordt het aldus ingelijfd door de tweede episode. Deze tweede episode eindigt bovendien niet langer slechts met de introductie van Ananke, maar met een lofzang op dit noodlot afkomstig uit Euripides' *Alcestis* (een tekst die oorspronkelijk was voorbehouden voor de derde episode).

De tweede episode neemt door deze laatste toevoegingen duidelijker de vorm aan van een drieluik. Vertrekpunt van dit tableau is het onrecht dat de mens door de goden wordt aangedaan, geïllustreerd door Io en bevestigd evenals aangeklaagd door Prometheus (dialogo tussen Io en Prometheus, grotendeels ontleend aan Aeschylus' *Prometheus geboid*). Daarop volgt verrassend de erkenning van dit ongelukkige lot als het enige mogelijke lot van de mens (Hölderlins *Schicksalslied*). Ten slotte blijken evenwel niet alleen de mensen maar ook de goden onderhevig aan ditzelfde lot (Euripides' *Alcestis*). Beide, ooit verwante maar in het heden haast vijandige, partijen kunnen er dan ook niet buiten

⁴⁸⁴ ALN 51.03.03/06-08

⁴⁸⁵ ALN 51.03.03/06. Eigen vertaling, origineel: ““Spiegazione” del “Prometeo” E “continuazione” della Mutologia a p.2”

⁴⁸⁶ ALN 51.03.03/02. Eigen vertaling, origineel: “Ma di quale gioco son gioco gli dei? Di quale legge?”

⁴⁸⁷ ALN 51.03.03/09. Eigen vertaling, origineel: “Incerta è (allora) la sede del Cielo. [...] Undichterisch wohnt der Mensch.”,

⁴⁸⁸ ALN 51.04.01/06-08

hun eigen grenzen te erkennen, en zowel het verlangen naar hun gemeenschappelijke oorsprong als dat naar de overheersing van de andere te staken.

In *Io, frammento dal Prometeo* blijven deze drie luiken duidelijk overeind. De dialoog tussen Io en Prometheus is verdeeld geworden over vier verschillende koorden (I, III, V en VII). In de delen daartussen voeren basfluit en contrabasklarinet deze dialoog verder in het zuiver instrumentale bereik. Hölderlins *Schicksalslied* wordt vertolkt door twee solistische sopranen in deel VI. Het laatste koordeel (IX) ten slotte verklankt de lofzang op Ananke.

In de toonzetting van dit eerste tekstfragment komt bijgevolg de nadruk te liggen op de aanvaarding van het lot door de mens, en niet zozeer door de goden. Alleen door zijn lot te omarmen en zich open te stellen voor al wat op zijn pad komt kan de mens een ware vrijheid bereiken. Na *Das atmende Klarsein*, waarin het opgeven van het streven naar een hogere eenheid centraal stond, maakt *Io, frammento dal Prometeo* deze oproep nu bevattelijker door hem te situeren binnen de mythe van Prometheus.

3. Bezetting

Hoogstwaarschijnlijk aan het begin van de zomer in 1981 stelt Fabbriciani Nono voor aan de jonge klarinettist Ciro Scarponi.⁴⁸⁹ Het verhaal dat volgt op deze ontmoeting klinkt inmiddels herkenbaar: de componist is verrast door de voor hem nog grotendeels onbekende klanken die Scarponi uit zijn instrument tovert en nodigt hem uit voor een verdere samenwerking. Volgens Scarponi zelf is Nono op dat moment reeds langere tijd op zoek naar een klarinettist die openstaat voor zijn manier van (samen)werken.⁴⁹⁰ Dit zou natuurlijk de introductie door Fabbriciani verklaren, maar er bestaat hierover geen

⁴⁸⁹ Er zijn weinig details bekend over het begin van de samenwerking tussen Nono en Scarponi. Het enige wat ons rest is de herinnering van Scarponi zelf, die hierover vertelt in een interview met Francesca Cescon, zie Ciro Scarponi, "Incontro con Ciro Scarponi," interview door Francesca Cescon, *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*, 2002, 97. Dat zijn herinnering twintig jaar later niet meer helemaal accuraat is illustreert het feit dat Scarponi hun eerste ontmoeting situeert in 1980, hetgeen onwaarschijnlijk lijkt gezien Nono pas in december 1980 voor het eerst naar Freiburg trekt en dit enkel in het gezelschap van Fabbriciani. In Scarponi's herinnering bevinden ze zich echter enkele dagen na hun eerste ontmoeting reeds samen in Freiburg, wat doet vermoeden dat deze eerste ontmoeting waarschijnlijk in juni 1981, na de première van *Das atmende Klarsein*, moet hebben plaatsgevonden. In de notities die Nono neemt tijdens de repetities met zowel Scarponi als Fabbriciani in Freiburg is slechts één datum terug te vinden: "lunedì 20 luglio [1981]", zie ALN 46.05/09.

⁴⁹⁰ Scarponi, interview, 97.

zekerheid. In Nono's schetsen doet de klarinet pas zijn intrede samen met Ciro Scarponi. Naast de dwarsfluit zijn de enige instrumenten die hij in de winter van 1980-1981 in overweging neemt en waarvan hij aldus de mogelijkheden bestudeert de trombone en de tuba, beide bespeeld door Giancarlo Schiaffini.⁴⁹¹ Wel is het zo dat de *multiphonic*-techniek die hem zo intrigeert op dwarsfluit ook uitvoerbaar is op klarinet, hetgeen een nieuwsgierigheid naar deze andere houtblazer aannemelijk maakt.⁴⁹²

Wat er ook van zij, Scarponi wordt al snel na hun eerste kennismaking door Nono meegetroond naar Freiburg. Samen brengen ze verschillende dagen in de studio door met het uitproberen van nieuwe speeltechnieken, het analyseren van de daaruit resulterende klanken, het aftasten van de fragiele grenzen van elk instrument van de klarinetfamilie, enz. Uit de notities die Nono tijdens deze experimenteersessies neemt komt duidelijk naar voren hoe het voornamelijk de diepe, bevreemdende klanken van de contrabasklarinet zijn die zijn aandacht trekken.⁴⁹³ Meer zelfs, in deze mysterieuze klanken hoort hij voor het eerst de stem van zijn Prometheus doorschemeren.⁴⁹⁴

Vanzelfsprekend kan Nono's fascinatie voor het basinstrument van de klarinetfamilie ook worden toegeschreven aan het feit dat hij op zoek is naar een gesprekspartner voor de basfluit. De in *Das atmende Klarsein* ingezette zoektocht samen met Fabbriciani beschouwt de componist nog lang niet ten einde. Ook in dit eerste *Prometeo*-fragment voorziet Nono bijgevolg een belangrijke rol voor de basfluit. Al snel wordt duidelijk dat deze op zijn beurt de rol van Io voor zijn rekening zal nemen.⁴⁹⁵ In de studio besteedt de componist bijgevolg ook bijzonder veel aandacht aan het samenspel tussen beide instrumenten.⁴⁹⁶ Daarnaast legt hij, net zoals hij dat voor de basfluit heeft gedaan, een verzameling interessante speeltechnieken en bijzondere klanken specifiek voor contrabasklarinet aan.

⁴⁹¹ Zie ALN 45.05 en ALN 45.07.

⁴⁹² Onder meer het handboek van Bartolozzi behandelt zowel de *multiphonic*-techniek bij de dwarsfluit als bij de klarinet, zie Bartolozzi, *New Sounds for Woodwind*, 35-49.

⁴⁹³ ALN 46.04/02-04 en ALN 46.05/01.

⁴⁹⁴ In hetzelfde interview afgenomen door Cescon vertelt Scarponi hoe Nono hem vraagt vrij te improviseren en hem daarbij als leidraad geeft dat hij Prometheus verklankt: "Guarda, tu rappresenti Prometeo, sei tu Prometeo, il tuo clarinetto contrabasso." Scarponi, interview, 99.

⁴⁹⁵ Van deze 'rolverdeling' is reeds sprake tijdens de experimenteersessies in Freiburg. Wanneer op 20 juli 1981 een (waarschijnlijk eerste) sessie plaatsvindt met beide muzikanten in de Experimentalstudio schrijft Nono bovenaan zijn notities: "Ro[berto] = IO | Ciro = PRO[meteo]", zie ALN 46.05/09.

⁴⁹⁶ ALN 46.05/02 & 46.05/04-13.

4. Opbouw

Io, frammento dal Prometeo bestaat uit negen delen voor wisselende bezetting (zie Tabel VI.1). Worden koor en basfluit nog strikt van elkaar gescheiden in *Das atmende Klarsein*, met aparte delen voor elk van beide, dan springt in *Io, frammento dal Prometeo* de hogere graad van integratie tussen de verschillende partijen meteen in het oog. Zo wordt het koor in deel I zelfs op verschillende plaatsen onderbroken door korte *intermezzi* van basfluit en/of contrabasklarinet. Van een waarachtig samenspel is er evenwel nog geen sprake, enkele overlappende noten niet te na gesproken.

Tabel VI.1 Opbouw *Io, frammento dal Prometeo*

Deel	Bezetting	Tekst
I	Koor Basfluit & Contrabasklarinet	Dialogo Io & Prometeo (<i>Prometheus geboeid</i>)
II	Basfluit & contrabasklarinet	
III	Solistische sopraan (1) Koor	Io (<i>Prometheus geboeid</i>)
IV	Solistische sopraan (1) Basfluit	
V	Koor	Dialogo Io & Prometeo (<i>Prometheus geboeid</i>)
VI	Twee solistische sopranen (2&3) Basfluit & contrabasklarinet	Mitologia: <i>Schicksalslied</i> & <i>6^e Nemeische Ode</i>
VII	Koor	Dialogo Io & Prometeo (<i>Prometheus geboeid</i>)
VIII	Basfluit & contrabasklarinet	
IX	Koor	<i>Alcestis</i> [Ananke]

Achter deze opbouw gaat een helder dramaturgisch opzet schuil. Eerst en vooral wijst Nono de twee centrale personages een vaste bezetting toe. Io wordt verklankt door de hoge sopraan, de vrouwenstemmen uit het koor en de basfluit. Prometheus klinkt bij monde van de mannenstemmen en de contrabasklarinet. Ook in de zuiver instrumentale delen kan de dialoog tussen Io en Prometheus dus feitelijk worden verdergezet.

Doorheen de dialoog tussen Io en Prometheus manifesteert zich niet alleen het menselijke lijden, maar daarmee tegelijkertijd de almacht van Ananke. Dat de almacht van Ananke bijgevolg ook door het koor bezongen dient te worden is niet meer dan logisch. In beide gevallen gaat het om de vertelling van de mythe. Waar dit in de eerste koordeelen aan de hand van een dialoog tussen twee personages gebeurt, en het koor zich daarom in tweeën splitst, is er in het laatste koordeel sprake van een vertellende instantie. In de librettoschetsen kreeg deze de naam Muthos. Om dit gezaghebbende vertelperspectief in de verf te zetten laat Nono het koor in het laatste deel als één blok optreden.

Tot slot rest nog Mitologia, “de rede die wil doordringen tot de mythe, die [...] de dialoog tussen Prometheus en Io [...] probeert te begrijpen.”⁴⁹⁷ Zij wordt verklankt door twee solistische sopranen, die enkel en alleen voor deze gelegenheid worden opgeroepen. Daarmee zet Nono de onafhankelijke, kritische blik van Mitologia in de verf.

5. Een nieuwe parameter: de ruimte

Voor *Das atmende Klarsein* dook Nono binnenin klanken, op zoek naar het hen inherente potentieel. Voor *Io, frammento dal Prometeo* blijft de ambitie dezelfde maar wordt deze precies nagestreefd door opnieuw afstand te nemen van de klankobjecten. Nono's primaire bekommernis ligt nu bij het ruimtelijke kader waarin het vooraf bepaalde klankmateriaal een plaats zal krijgen. Ten gevolge van deze plaats zal het zich vanuit *een* bepaald perspectief laten horen en op die manier naar alle waarschijnlijkheid een nieuw aspect van zichzelf onthullen. *Io, frammento dal Prometeo* vormt in feite Nono's allereerste compositie waarin de ruimte werkelijk als een muzikale parameter wordt beschouwd. In de werken die volgen zal dit bijna zonder uitzondering het geval zijn.

De première van *Io, frammento dal Prometeo* vindt plaats in het pas opgetrokken Palasport 'Giobatta Gianquinto' aan de Riva San Basio in Venetië. In de keuze voor deze gigantische sporthal, die plaats biedt aan maar liefst 2500 mensen, klinkt meteen Nono's kritiek op de klassieke concertzaal door: “een verschrikkelijke ruimte. Omdat ze niet *verschillende* mogelijkheden, maar *één* mogelijkheid biedt.”⁴⁹⁸ In de neutrale hal van het Palasport kan hij daarentegen alle kanten op. Het is daarom uitermate belangrijk om deze ruimte eerst te leren kennen en in kaart te brengen, om nadien op haar maat muziek te kunnen schrijven. Het gaat er niet zomaar om rekening te houden met de ruimtelijke gegevens, maar deze van bij het begin als een uitgangspunt te nemen. Nono beschouwt de immense sporthal als een “authentiek ruimtelijk instrument dat tot klinken kan worden gebracht”.⁴⁹⁹ Het compositieproces dat naar *Io, frammento dal Prometeo* leidt

⁴⁹⁷ Cacciari, losse tekst bewaard in ALN (catalogonummer onbekend), geciteerd naar Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. Luigi Nono: *Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 86. Eigen vertaling, origineel: “Mitologia – il logos che vuole penetrare il mythos, che tenta e ritenta di comprendere, nel proprio testo, il dialogo tra Prometeo e Io, l'affinità originaria che esso ha rivelato.”

⁴⁹⁸ Nono, “Io, frammento dal Prometeo ” 522. Eigen vertaling, origineel: “[La sala da concerto classica è] uno spazio orribile. Perché non offre *delle* possibilità ma *una* possibilità.”

⁴⁹⁹ Nono, “Io, frammento dal Prometeo ” 488. Eigen vertaling, origineel: “autentico strumento spaziale da poter suonare.”

kan bijgevolg worden beschreven als de organisatie van reeds bestaande fragmenten in de ruimte. “*Prometeo* is zich voor mij aan het “fragmenteren” in de ruimte, niet op visuele wijze, maar *enkel en alleen door te luisteren*.”⁵⁰⁰

Niet alleen de keuze voor de specifieke ruimte van het Palasport, maar ook de geografische ligging ervan vormt een belangrijke stap naar *Prometeo*. Tijdens het werken aan *Io, frammento dal Prometeo* realiseert Nono zich voor het eerst hoe diep dit hele project is ingebed in de Venetiaanse context en geschiedenis. Dat de première van *Prometeo* hoe dan ook in de dogestad moet plaatsvinden, staat vanaf nu als een paal boven water. Voor dit eerste fragment denkt Nono zelfs luidop na over de mogelijkheid de twee solistische houtblazers tijdens de uitvoering niet in de concertruimte te laten plaatsnemen, maar hen elk vanop een Venetiaanse klokkentoren te laten spelen: *Ciro Scarponi* in de *campanile* van de Basilica di San Marco en *Roberto Fabbriciani* in die van de Basilica di San Giorgio Maggiore.⁵⁰¹ Op die manier zou onmiddellijk de hele stad betrokken worden in de creatie van *Io, frammento dal Prometeo*. Uiteindelijk laat Nono dit wilde plan varen, al neemt hij het idee wel mee in de opstelling van beide muzikanten in de concertruimte.

Op een groot rechthoekig podium, opgetrokken in het midden van de sporthal en omgeven door publiekstribunes, nemen de twee houtblazers elk in een hoek diagonaal tegenover elkaar plaats.⁵⁰² De grote afstand tussen beide (minimum 17m, gezien de minimumafmetingen van het podium die Nono in het voorwoord vermeldt) maakt het voor hen bijzonder moeilijk om elkaars niet-versterkte klank te kunnen waarnemen. Hiermee dient bijgevolg zeker rekening te worden gehouden bij het bestuderen van deze partijen.

De drie solistische sopranen bevinden zich in een derde uithoek van het podium. Het koor wordt opgesteld aan een lange zijde van het podium, iets voor de klarinettist. Naast de muzikanten op het podium worden er tien luidsprekers rondom hen opgesteld: vier onmiddellijk rond het podium, in elke hoek één, en zes die een cirkel rondom het publiek maken. De ruimtelijke verspreiding van de verschillende klankbronnen in de concerthal tekent de basis voor een auditieve choreografie. Aangezien met elk deel een andere bezetting het woord neemt dient zich tegelijkertijd ook telkens een geheel nieuw hoorperspectief aan.⁵⁰³ Hierop zal dieper worden ingegaan bij de bespreking van de aparte delen.

⁵⁰⁰ Nono, "Io, frammento dal Prometeo " 488. Eigen vertaling, origineel: "Il *Prometeo* mi si sta "frammentando" nello spazio, non visuale, ma *tutto da ascoltare*."

⁵⁰¹ Cescon, "Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics," 52.

⁵⁰² De ruimtelijke opstelling van de muzikanten is terug te vinden in het voorwoord tot de uitgegeven partituur.

⁵⁰³ Melkert, "Far del silenzio cristallo". *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 88.

6. Compositorische genese

De vertrekbasis voor *Io, frammento dal Prometeo* is aldus zeer gelijkaardig aan die van *Das atmende Klarsein*. Er is een tekst die het centrale uitgangspunt vormt. De bezetting en zelfs de rolverdeling ligt vast. Tot slot heeft Nono niet alleen een uitgebreide verzameling speeltechnieken voor beide houtblazers (verder) uitgebouwd, maar ook zijn expertise met betrekking tot de elektronische transformatie van klanken verder uitgediept. Het enige wat hij nu nodig heeft is basismateriaal ter verkenning, maar ook dat blijkt binnen handbereik: daarvoor doet hij beroep op *Das atmende Klarsein* zelf.

In wat volgt zal per deel de precieze compositorische genese worden gereconstrueerd. Omdat delen voor eenzelfde bezetting vaak op elkaar verder bouwen wordt ervoor gekozen de delen niet in volgorde van verschijning te behandelen maar per bezettingsgroep. Eerst komen de koordelen aan bod (I, III, V, VII, IX), vervolgens deel VI waarin de solistische sopranen hun opwachting maken, en ten slotte de delen bestemd voor het duo van basfluit en contrabasklarinet (II en VIII).

Aangezien *Prometeo* het eigenlijke onderzoeksobject van dit proefschrift vormt, werd ervan afgezien een exhaustieve analyse van alle negen delen van *Io, frammento dal Prometeo* in deze thesis op te nemen. Enkel die delen die effectief hun weg vinden naar deze tragedie van het luisteren en hierin als het ware 'gerecycleerd' worden zullen in de volgende hoofdstukken worden besproken. Delen III en IV worden om die reden (respectievelijk partieel en geheel) buiten beschouwing gelaten. Het gevaar bestaat op die manier een beeld te schetsen als volgt de componist een rechtlijnige weg die rechtstreeks naar *Prometeo* leidt. De lezer dient evenwel in het achterhoofd te houden dat de vele zijpaden die Nono daarnaast bewandelt eenvoudigweg niet in beeld worden gebracht. Niettegenstaande het feit dat zij essentieel deel uitmaken van Nono's zoektocht, is het hier vooral belangrijk op hun bestaan te wijzen eerder dan elk van hen in hun integraliteit te behandelen.

6.1. Deel I

6.1.1. Dramatische structuur

Het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* is een *a capella* koordeel met enkele sporadische interventies van de solistische houtblazers. Hier zet Nono de eerste tekstverzen van respectievelijk Io en Prometheus op muziek. Zowel vrouwen- als mannenstemmen treden hier dus in actie, zij het doorgaans van elkaar gescheiden, of beter: in dialoog met elkaar. Aan het begin, van maat 1 t.e.m. 59, is enkel Io aan het woord, bij monde van de vrouwenstemmen. Vanaf m. 60 ontspint zich een dialoog, waarbij de

mannenstemmen (Prometheus) weliswaar het hoogste woord voeren maar veelvuldige herhalingen van Io's tekst hun discours onderbreken. Beide partijen communiceren in korte fragmenten die elkaar opvolgen of afwisselen (zie verder). Op bepaalde plaatsen laat Nono de strikte rolverdeling van beide koorhelften varen en nemen de vrouwen deel aan Prometheus' voorspelling, of de mannen aan Io's klaagzang. Dit is het geval in volgende maten:

- m. 65-66. “[n]ume”
 contra-alt neemt deel aan partij tenor
 ! veroorzaakt frictie (kleine secunde) op laatste tel met e' i.p.v. es',
 parallel met frictie tussen bariton (d) en bas (cis) op zelfde tel

- m. 67-69 “sempre violen[to]”
 mezzosopraan neemt deel aan partij tenor
 contra-alt neemt deel aan partij bariton

- m. 73-74 “AH ... Ιω”
 tenor neemt deel aan Io-tekst met noot ontleend aan voorgaand
 Prometheus-fragment (namelijk d') om op voorlaatste tel alsnog de as'
 van de contra-alt over te nemen

- m. 78-80 “φθονερόν τε και παραχώδες”
 contra-alt neem eerst es van bariton over (zij het 1 octaaf hoger: es') en
 houdt deze vervolgens alleen aan om dan bes over te nemen en wederom
 aan te houden

- m. 84-85² “[a]ll'aurora”
 geheel uitzonderlijk nemen alle drie de vrouwenpartijen de door de
 mannenstemmen ingezette stijgende lijn over i.p.v. deze te kleuren
 Op die manier creëert Nono een vrij letterlijke muzikale vertaling van de
 tekst, die luidt:
 “Da qui all' au- rora”
 [“Van hier tot de da- geraad”]
 S
 MS
 CA_____

 Ten._____

 Bar._____

 Bas

- m. 85⁴-87¹ “ti [c]accia”
 contra-alt neemt deel aan partij tenor
 ! veroorzaakt frictie (kleine secunde) op laatste tel met g’ i.p.v. gis’

- m. 90-95 “[t]e[rre] inarate”
 contra-alt neemt deel aan partij tenor
 ! veroorzaakt frictie (kleine none) t.o.v. bas (f) door overmatige kwintsprong naar fis’ op laatste tel (m. 95)

Zoals ook Hella Melkert reeds opmerkte in haar accurate analyse van *Io, frammento dal Prometeo* zijn het de middenstemmen, contra-alt en tenor, die een sleutelpositie bekleden in de verbinding tussen beide koorhelften.⁵⁰⁴ Als aangrenzende partijen voelen zij zich even goed thuis in de andere koorhelft. Melkert kent deze verbindingsmomenten bijgevolg een dramaturgische betekenis toe. Met zuiver muzikale middelen benadrukt Nono de affiniteit tussen Io en Prometeo, “fratelli infelici” (Pindaros).⁵⁰⁵

Wat Melkert evenwel ontgaat is dat deze momenten van verbinding niet alleen voor toenadering zorgen, maar ook een element van frictie binnenbrengen. Tot driemaal toe wijkt de contra-alt plots af van haar verdubbeling van de tenorpartij, en introduceert ze tegen het einde een nieuwe toon die zich op een kleine secunde afstand van de oorspronkelijke toon (die nog steeds in de tenor klinkt) bevindt. Hierdoor wordt telkens een subtiele frictie teweeggebracht in een discours waarin de kleine secunde weliswaar sowieso een belangrijke plaats opeist (cfr. herkomst materiaal, zie verder) maar doorgaans geweerd wordt uit de slotharmonie van een fragment. Waar Nono dit soort subtiele fricties in andere delen van *Io, frammento dal Prometeo* veeleer middels elektronische toonhoogtetransformaties (via de Harmonizer) zal bewerkstelligen, grijpt hij hier op zeer directe wijze meteen in de partituur zelf in.⁵⁰⁶

De structuur die aan dit eerste deel ten grondslag ligt weerspiegelt de dialoog tussen Io en Prometheus, die afwisselend naar elkaar toegroeien om dan weer tot zichzelf te

⁵⁰⁴ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 91.

⁵⁰⁵ Het openingsvers van Pindaros’ *Zesde Nemeïsche Ode* behoort tot het oorspronkelijke tekstopzet van *Io, frammento dal Prometeo*, meteen volgend op Hölderlins *Schicksalslied* door Mitologia (ALN 46.01.04). Uiteindelijk komt het niet tot een verklanking van dit vers in *Io, frammento dal Prometeo*, maar voegt Nono het in *Prometeo* wel opnieuw toe in *Isola 2^a: b) Hölderlin*, zijnde de herwerkte versie van deel VI uit *Io, frammento dal Prometeo*.

⁵⁰⁶ In deel VI worden de mannenstemmen naar de Harmonizer gestuurd, die hun signaal met -52 cent (i.e. ongeveer een kwarttoon lager) transposeert en dit getransponeerde signaal meteen naar L7, L8, L9 en L10 stuurt. Op die manier ontstaan wederom zeer subtiele fricties tussen twee haast nauwelijks van elkaar te onderscheiden toonhoogtes. Het toonhoogteverschil tussen het akoestische signaal en zijn getransponeerde versie is evenwel dermate klein dat niet zozeer een gevoel van frictie maar wel van een interne beweeglijkheid waargenomen zal worden.

komen. Hun gesprek wordt hoofdzakelijk gevoerd in het koor, al wordt het bij momenten verdergezet in het zuiver instrumentale bereik door hun respectievelijke vertegenwoordigers.

6.1.2. Invulling van de dialoogstructuur met apart uitgewerkte fragmenten

Het eerste wat Nono doet is beide protagonisten van muzikaal materiaal voorzien. Of beter, voor elk van beide werkt hij een verzameling klankgestaltes uit die in latere instantie zowel van tekst zullen worden voorzien als met elkaar gecombineerd zullen worden. Pas op dat moment krijgt de dialoog tussen Io en Prometheus echt vorm. Het is evenwel belangrijk in te zien dat de componist de toonzetting van dit eerste deel niet vers per vers aanpakt, maar daarentegen eerst de muzikale fragmenten die deze verzen zullen schragen stuk voor stuk als aparte bouwstenen boetseert.

Verrassend genoeg gaat Nono voor de fragmenten van beide protagonisten te rade bij één en dezelfde bron. Wanneer we het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* in detail bekijken blijkt al snel dat alle fragmenten zijn opgebouwd rond een beperkt aantal toonhoogtes, waarbij de hoge graad aan intervallische verwantschappen tussen de fragmenten onderling in het oog springt. Opnieuw domineren dezelfde intervallen als in *Das atmende Klarsein*: kwart/kwint, tritonus, kleine secunde/grote septiem. Uit volgende reconstructie van het compositieproces zal blijken hoe gans dit deel volledig is afgeleid uit het voorgaande werk.⁵⁰⁷ Want zowel de Io- als de Prometheus-fragmenten ontleent Nono aan maar liefst drie nieuwe interpretaties van de twee eerste koren uit *Das atmende Klarsein*.

6.1.3. Io

Een eerste nieuwe interpretatie van koorden I en II uit *Das atmende Klarsein* vinden we terug onder het nummer ALN 46.08.01. Deze schets omvat 21 bladzijden waarop Nono een

⁵⁰⁷ De veelheid aan intervallische overeenkomsten tussen het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* en de koorden van *Das atmende Klarsein* werd reeds vastgesteld door Hella Melkert. Zij ging er bijgevolg vanuit dat Nono met een aantal vaste tooncellen werkt die hij in veelvuldig getransponeerde vorm inzet. Daarom maakte ze een oplijsting van alle tooncellen uit deel I van *Io, frammento dal Prometeo* die ook voorkomen in *Das atmende Klarsein*, zie Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. Luigi Nono: *Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 92-93. Haar analyse schiet naar mijn inzien in twee opzichten tekort. Ten eerste kan ze slechts voor 56 van de 70 maten die het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* tellen een verwantschap met *Das atmende Klarsein* aantonen. Maar wat belangrijker is, voor verschillende fragmenten verwijst ze naar één en dezelfde “referentieplaats” binnen *Das atmende Klarsein*, zodat de specificiteit van de ritmische vormgeving die Nono eveneens mee overneemt wordt veronachtzaamd. Hierdoor gaat ze voorbij aan het feit dat Nono niet zomaar dezelfde tooncellen gebruikt voor beide werken, maar dat het ene werk (of tenminste een deel ervan) werkelijk volledig is opgebouwd met bouwstenen die uit het andere werk zijn afgeleid en die met andere woorden drager zijn van meer dan alleen een bepaald intervallisch profiel.

dertigtal losse fragmenten uittekent. Al deze fragmenten ontleent hij rechtstreeks aan de eerste twee koordelen uit *Das atmende Klarsein*, maar bij het overschrijven ervan gaat hij zeer vrij te werk. Ten eerste selecteert hij niet het volledige discours maar slechts welbepaalde fragmenten, die overigens niet per se samenvallen met de verknipping die reeds werd doorgevoerd voor de opbouw van het derde en vierde koordeel van *Das atmende Klarsein* zelf (zie hoofdstuk V.2.2.2.3). Wel respecteert hij hun oorspronkelijke volgorde. Ten tweede neemt hij een fragment nooit letterlijk over maar maakt er meteen een variatie op. Sommige fragmenten herneemt hij zelfs meerdere keren, maar telkens wordt het op een andere manier gepresenteerd. De componist herinterpreteert dus als het ware zijn eigen compositie.

Mogelijk neemt Nono voor deze herinterpretatie de oorspronkelijke partituur van *Das atmende Klarsein* zelfs niet opnieuw bij de hand, maar citeert hij uit het hoofd en laat hij zich leiden door een auditieve voorstelling van het origineel.⁵⁰⁸ Dit zou althans de vrijheid verklaren die hij zichzelf toestaat bij de herwerking, zonder de meest kenmerkende originele gestes uit het oor te verliezen. Zo wordt bijvoorbeeld de openingsmaat van *Das atmende Klarsein* (I, m. 1¹⁻³) maar liefst vier keer in een nieuw kleedje gestoken (zie Figuur VI.1, een transcriptie van ALN 46.08.01/01sx). Centraal daarbij blijven de twee kwintsprongen (fis'-cis'' en d''-a'') die ook het origineel bepalen, en zelfs aan het ritmische geraamte wordt nauwelijks geraakt. Toch slaagt Nono erin het oorspronkelijke fragment viermaal een nieuwe richting te laten uitgaan: nu eens speelt hij met de melodierichting of maakt een (gedeeltelijke) retrograde lezing, dan weer vouwt hij een meerstemmig geheel uit tot een eenstemmige ketting of omgekeerd. De ritmische microstructuren worden soms ten opzichte van elkaar verschoven, of er doet zich een interne reorganisatie van toonmateriaal daarbinnen voor. In het algemeen voert de componist geen grootse wijzigingen door, maar de band met het oorspronkelijke fragment komt stilaan wel te vervagen.

⁵⁰⁸ Hierin schuilt een belangrijk verschil met de werkwijze die Nono hanteert voor de totstandkoming van het derde en vierde koordeel uit *Das atmende Klarsein* (zie hoofdstuk V.2.2.2.3). Deze laatste zijn gebaseerd op identiek dezelfde twee koordelen, maar – en dit is een belangrijke nuance – op de neergeschreven versie daarvan.

Figuur VI.1 Genese Io, frammento dal Prometeo, deel I, Io - vier fragmenten afgeleid uit *Das atmende Klarsein*, koordeel I, m. 1 (fase 1) [ALN 46.08.01/01sx]

In deze eerste herinterpretatie van de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein* creëert Nono aldus 37 nieuwe, nog slechts rudimentair uitgewerkte klankgestaltes die weliswaar nog nauw verwant zijn aan hun ‘moederfragment’ maar tegelijkertijd reeds duidelijk een eigen weg uitgaan. Op die manier laat hij wederom een nieuw licht schijnen over in se reeds bekend materiaal. Meestal behoudt hij daarbij het ritmische skelet van het oorspronkelijke fragment alsook de toonhoogtestructuur, maar sleutelt hij aan de interne stemvoering. Door de betrokken stemmen (variërend van één tot zes) een ander intern parcours toe te wijzen ontstaan nieuwe melodische lijnen onder hetzelfde harmonisch gesternte.

Onder de 37 nieuwe fragmenten waarover hij nu beschikt schrapt Nono er onmiddellijk een aantal, waaronder het in Figuur VI.1 opgenomen “NN”. Anderen splitst hij in tweeën, zodat er uiteindelijk 30 genummerde fragmenten overblijven. Onder hen bevinden zich niet zelden verschillende varianten van eenzelfde ‘moederfragment’.

Met deze fragmenten gaat hij vervolgens aan de slag voor de opbouw van een nieuw, afwisselend drie- tot vierstemmig, discours, dat de Io-partij zal schragen. Daarvoor rijgt hij de fragmenten in een nieuwe volgorde aan elkaar⁵⁰⁹:

23 16 30 24 20 2 5' 26' 5" 26" 6 3

Meer dan tien fragmenten heeft Nono niet nodig, aangezien hij van de openingsdialoog met Prometheus enkel Io's geweeklaag wil meenemen. Hij beperkt zich met andere woorden tot de eerste vijf, zeer korte en in het Grieks behouden versregels van Io. De bovenvermelde volgorde waarin de fragmenten verschijnen is waarschijnlijk door het toeval bepaald, alhoewel in de schetsen geen getalmatig neergeschreven versie hiervan kan worden teruggevonden. Hoewel sommigen door een gemeenschappelijke of naburige toon aan elkaar verbonden zouden kunnen worden, is dit voor het merendeel niet het geval en houdt Nono de oorspronkelijke fragmenten duidelijk van elkaar gescheiden door dubbele maatstrepen. Enkel fragmenten 5 en 26 worden opgeknipt en tot een nieuw fragment samengesmolten. Bedoeling is duidelijk klankgestaltes te creëren die elk een bepaald vers huisvesten en elkaar als losse fragmenten in tijd en ruimte opvolgen.

Nono vertrouwt elk fragment daarom meteen een bepaald tekstvers toe (waarbij elk van de vijf tekstverzen minstens twee verklankingen kent). Tegelijkertijd met het invoegen van de tekst binnen de bestaande muzikale structuren (die hij letterlijk overneemt uit ALN 46.08.01) werkt hij ook de dynamiek uit. Deze verloopt doorgaans parallel in de verschillende stemmen en volgt duidelijk de intonatie van de tekst. Middels de dynamische vormgeving kneedt Nono als het ware de bestaande muzikale structuur tot drager van een tekstuele eenheid. Alles wijst er dan ook op dat hij het thans voorliggende discours als de definitieve Io-partij beschouwt. Te meer aangezien hij gans dit discours vervolgens nogmaals overschrijft ‘in het net’, inclusief een aantal wijzigingen.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ ALN 46.09.01

⁵¹⁰ ALN 46.09.02

Uiteindelijk besluit Nono het voorliggende Io-discours opnieuw open te breken, ditmaal in 35 korte segmenten, om alle 35 vervolgens nogmaals te herschikken.⁵¹¹ Opvallend in deze opdeling is dat hij nu bijna zonder uitzondering zeer korte melodische en/of harmonische entiteiten selecteert. Het gaat met andere woorden niet langer om fragmenten van een aantal maten. Hij selecteert bovendien zowel horizontaal als verticaal, dat wil zeggen, zowel het melodische verloop van één stem als de akkoordische structuur van één bepaalde tel kunnen uit het geheel worden gelicht en als nieuwe entiteit worden beschouwd. Ter illustratie wordt hier het oorspronkelijke tweede fragment (zoals opgenomen in Figuur VI.1) genomen, dat op zijn beurt werd afgeleid uit de eerste maat van Das atmende Klarsein. Hieruit distilleert Nono drie nieuwe fragmenten, die worden weergegeven in Figuur VI.2.

Het eerste (nummer 20 van de 35 nieuwe fragmenten) omvat de kwintsprong d"-a", eerst in dalende en dan in de bekende stijgende vorm met voorslag. Het tweede fragment (nummer 21) omvat de openingskwint fis'-cis" maar in kreeftvorm en bijgevolg dalend. Het derde fragment (nummer 22) maakt een combinatie van haar beide voorgangers waardoor een dalende lijn met drie van de vier oorspronkelijk betrokken toonhoogtes wordt gerealiseerd: a"-d"-cis", waarbij de laatste twee tonen worden aangehouden en hun samenklank bijgevolg voor frictie zorgt. Aangezien in het vorige stadium samen met de invoeging van de tekst ook de dynamiek reeds werd vastgelegd, kent elk van deze fragmenten bovendien een zeer precies dynamisch verloop.

The figure displays three musical staves, each representing a different fragment derived from the original piece. Staff 20 (top left) shows a single melodic line with a triplet of notes, starting with a forte (f) dynamic, moving to piano (p), then crescendoing through mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff) to a fortississimo (fff) dynamic. Staff 21 (bottom left) shows a single melodic line with two triplets, starting at mezzo-forte (mf), moving to forte (f), and then decrescendoing through mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp). Staff 22 (top right) shows two staves. The upper staff has a triplet of notes starting at forte (f), moving to piano (p), and then crescendoing to forte (f). The lower staff has a triplet of notes starting at mezzo-forte (mf) and crescendoing to fortississimo (fff). All fragments include slurs and accents to indicate phrasing and dynamics.

Figuur VI.2 *Genese Io, frammento dal Prometeo, deel I, Io - verdere afleiding fragmenten (fase 2) [ALN 46.09.02/03]*

⁵¹¹ De opdeling zelf voert Nono door in ALN 46.09.02 met groene stift. De schets met de herschikking van de 35 nieuwe fragmenten is verloren gegaan maar wordt nog wel vermeld in de ALN-catalogoog onder het nummer ALN 46.09.03. Wat wel rest is de reeks die Nono voor deze herschikking hanteert, zie ALN 46.07.01/01.

Het zijn deze 35 nieuw afgebakende fragmenten die Nono ten slotte als basis gebruikt voor de uitwerking van de 31 klankgestaltes die Io's tekst schragen in het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo*. Meestal ligt voor elke klankgestalte slechts één fragment aan de basis, maar sommigen gaan terug op een opeenstapeling van verschillende fragmenten. De volgorde waarin hij de fragmenten opneemt wordt bepaald door een vooraf uitgestippelde, waarschijnlijk door toevalsfactoren bepaalde, reeks die ook in neergeschreven vorm in één van de schetsen kan worden teruggevonden⁵¹²:

24	7	(24) ⁵¹³	4	35 ⁵¹⁴	25	33	9	<u>30</u>	<u>8⁵¹⁵</u>	<u>20⁵¹⁶</u>	2
[8]	23	3	<u>28</u>	<u>34</u>	<u>1</u>	<u>32</u>	<u>22</u>	10	13	17	29
19	16	12	26	31	15	(16)	27	21	18	5	[27]
11	14 ⁵¹⁷	6									

Op deze manier bouwt Nono met vooraf geboetseerde bouwstenen een nieuw discours dat varieert tussen de twee- en de zesstemmigheid. Belangrijkste leidraad daarbij is de tekst, die hij in dit stadium (opnieuw) introduceert. Het is de tekst die de componist op bepaalde plaatsen noopt tot een alteratie van het oorspronkelijke fragment. In zijn meest eenvoudige vorm betreft dit een uitbreiding van het aantal betrokken stemmen door een opsplitsing en herverdeling van het materiaal. Vaak voert Nono echter wijzigingen door die veel ingrijpender zijn. Het gaat daarbij zelden om een expliciete wijziging van de tooninhoud, maar wel om verregaande permutaties daarbinnen. Ook het ritmische skelet blijft in de meeste gevallen amper overeind. Nono springt voor het eerst werkelijk zeer vrij om met de herbestemming van het uitgangsmateriaal, dat de gedaante aanneemt van expressieve woord-klankgestaltes.

Door de verregaande alteraties is het moeilijk de Io-fragmenten uit het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* één voor één terug te brengen tot hun plaats van herkomst in *Das atmende Klarsein*. Daarom biedt Tabel VI.2 hulp.

⁵¹² ALN 46.07.01/01

⁵¹³ Tussen haakjes geplaatste fragmenten vormen een herhaling van een reeds eerder gepasseerd fragment, zij maken m.a.w. geen deel uit van de vooraf gevormde reeks.

⁵¹⁴ Fragmenten met grijze nummers komen wel voor in de oorspronkelijke reeks maar worden uiteindelijk niet tot de definitieve Io-partij opgenomen.

⁵¹⁵ Fragmenten met blauwe nummers komen niet voor op de hen door de reeks toegewezen plaats maar op een later moment, daar aangeduid middels vierkante haken.

⁵¹⁶ Onderlijnde fragmenten komen niet na elkaar voor maar worden gesuperponeerd.

⁵¹⁷ Fragment 14 komt voor in getransponeerde vorm.

Tabel VI.2 *Io, frammento dal Prometeo*, deel I, *Io* - overzicht herkomst toonmateriaal in *Das atmende Klarsein*

<i>Io, frammento</i> Deel I: <i>Io</i>	Fragment 46.09.02	Fragment 46.08.01	Herkomst in <i>Das atmende Klarsein</i> , koordeelen I & II	Alteraties t.o.v. origineel (m.b.t. toonhoogtes)
m. 1 ¹⁻²	24	26	DAK II, m. 35-36	
m. 1 ³ -3	7	16	DAK II, m. 11-12	
m. 4	24	26	DAK II, m. 35-36	
m. 5	4	23	DAK II, m. 29 ³ -31	
m. 6	25	5	DAK I, m. 2 ^{2,5-4}	toevoeging f''
m. 7	9	30	DAK II, m. 45-46 ¹	
m. 11-12	20	2	DAK I, m. 1 ¹⁻³	
	30	6	DAK I, m. 2 ²⁻³ C	
	2	23	DAK II, m. 29 ^{3,7} -30 ^{1,2}	
m. 13-14	8	16	DAK II, m. 11-12 ⁴	
m. 20	23	5	DAK I, m. 2 ²⁻⁴	
m. 21-22	3	23	DAK II, m. 29 ³ -31	g en a' weggevallen
m. 24-25	28	26	DAK II, m. 35	
	34	3	DAK I, m. 1 ³	
	1	23	DAK II, m. 29 ³⁻⁴	
m. 31	22	2	DAK I, m. 1 ³ -2 ^{1,5} S-C	cis'' wordt es'
	32	6	DAK I, m. 2 ² S	cis'' wordt es'
m. 32-33	13	24	DAK II, m. 32-34	
m. 34-35	17	20	DAK II, m. 22-23	e'' weggevallen
m. 38-39 ¹	29	6	DAK I, m. 2 ^{3,5} -3 ²	a' wordt b''
m. 39 ^{2,5}	19	20	DAK II, m. 22 ⁴ -23	b' weggevallen
m. 43-46	16	20	DAK II, m. 21 ^{0,75-4}	b' weggevallen
m. 47-48	12	24	DAK II, m. 32-34	
m. 50	26	26	DAK II, m. 36 ² -37 ² S	
m. 51	31	6	DAK I, m. 2 ⁴ -3	
m. 52-53	15	20	DAK II, m. 20-21 ^{0,5}	
	16	20	DAK II, m. 21 ^{0,75} -23 S	b' en bes' weggevallen, e'' wordt f''
m. 55	18	20	DAK II, m. 23	
m. 56	5	16	DAK II, m. 11 ¹⁺²	
m. 57	27	26	DAK II, m. 37 ¹⁻² T+B	a'' i.p.v. as'', waarschijnlijk schrijffout, wijzigingstekens ontbreekt vanaf 46.08.01
m. 58-59	11	30	DAK II, m. 46 ¹⁻²	
m. 61	14	20	DAK II, m. 20-21 ^{0,5}	volledig fragment grote secunde hoger getransponeerd toevoeging fis'
m. 63	6	16	DAK II, m. 11	
m. 73-74	26	26	DAK II, m. 37 ² -38	d' weggevallen
m. 77	1	23	DAK II, m. 29 ³ -30 ^{1,2}	
m. 87-88	8	16	DAK II, m. 11-12 ⁴	toevoeging b'
m. 89	1	23	DAK II, m. 29 ³ -30 ^{1,2}	

Om de ganse procedure die Nono volgt voor het optrekken van de *Io*-fragmenten anschouwelijker te maken keren we kort terug naar de drie fragmenten die in Figuur VI.2 werden opgenomen, en die alle drie via een aantal omwegen gedistilleerd zijn uit de openingsmaat van *Das atmende Klarsein*. Deze drie fragmenten zullen uiteindelijk elk een plaats vinden in het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo*, zij het op grote afstand van elkaar. [Vanaf hier is het aangewezen de partituur van *Io, frammento dal Prometeo* erbij te nemen om de analytische uiteenzetting te volgen.]

Fragment 20 vinden we terug in de sopraanstem in maat 11 (versterkt door de mezzosopraan in de tweede helft van de maat). Het klinkt er samen met fragment 30 (op zijn beurt, via fragment 6 (ALN 46.08.01), afgeleid uit maten 2 en 3 van *Das atmende Klarsein*, koordeel I) dat zijn weg heeft gevonden naar mezzosopraan en contra-alt, en wordt onmiddellijk gevolgd door fragment 2 (afgeleid uit maten 29 tot 31 van *Das atmende Klarsein*, koordeel II, via fragment 23 (ALN 46.08.01)), klinkend in de drie

vrouwenstemmen samen. Met deze drie fragmenten bouwt Nono één klankgestalte die plaats biedt aan de woorden “τις γη; AH ... τις γη”, afkomstig uit het tweede tekstvers.

Opvallend daarbij is ten eerste dat Nono de dynamiek van de oorspronkelijke fragmenten meteen laat varen ten voordele van een parallel dynamisch verloop in de verschillende stemmen. Hierbij dient meteen opgemerkt te worden dat deze niet langer zonder meer ten dienste staat van de tekst, die verrassend genoeg niet consequent parallel getoonzet wordt. Nono zet de dynamiek veeleer in om de klankgestaltes een coherent ruimtelijk profiel te geven.

Ten tweede deinst de componist er niet voor terug ingrijpende wijzigingen door te voeren aan de oorspronkelijke fragmenten. Fragment 30 is zelfs nog nauwelijks herkenbaar, met slechts één toon die overeind is gebleven (gis', inclusief overgebonden ritmisch profiel). Uit de combinatie van deze gis' met fragment nummer 20 ontstaan enkel dissonante samenklanken (kleine none en tritonus), die Io's weeklacht dramatisch in de verf zetten. De klankgestalte wordt besloten met fragment 2, dat Nono zodanig altereert dat er niet langer zacht wordt neergelegd op een stijgende kleine secunde (cis"-d") maar daarentegen een abrupt einde komt middels een dalende grote septiem (cis"-d'), die bovendien als dissonante samenklank stekt gezien cis" in de sopraanstem blijft liggen. Deze woord-klankgestalte vormt bijgevolg een mooi voorbeeld van hoe Nono het uit *Das atmende Klarsein* gerecupereerde materiaal op een alternatieve wijze in de muzikale ruimte uitzet en het op die manier tot drager van een dramatische tekstuele eenheid maakt.

Fragment 21 was aanvankelijk voorzien in maat 53 maar wordt in laatste instantie in zijn geheel vervangen door een herhaling van fragment 16, met het welke het één noot deelt: fis". Dit fragment, dat op zijn beurt slechts uit twee tonen bestaat dewelke afkomstig zijn uit de maten 21 tot 23 van *Das atmende Klarsein*, koordeel II en daar respectievelijk begin- en eindtoon vormen van de sopraanpartij, valt ook een nieuwe wijziging te beurt. In plaats van e" klinkt nu f' in de lagere stemmen, zodat Io's zucht "AH..." plots als een hysterische schreeuw weerklinkt. Net daarvoor leggen alle stemmen neer op een unisono f' in *pianissimo*, die in wat volgt enerzijds wordt behouden in de lagere stemmen maar anderzijds wordt tegengesproken door de fis" van de hogere stemmen. Zo opent zich het interval van een kleine none, dat door een uitzonderlijke *mezzoforte* extra in de verf wordt gezet en Io's schreeuw een hartverscheurende dimensie geeft.

Fragment 22 ten slotte bouwt samen met fragment 32 (dat, via fragment 6 (ALN 46.08.01), teruggaat op de maten 2 en 3 van de sopraanpartij in *Das atmende Klarsein*, koordeel I) maat 31. Het eerste vinden we terug in de sopraan, het tweede (in retrograde) in de mezzosopraan. Daarbij voert Nono één kleine maar belangrijke wijziging door: de spanningsvolle samenklank waarop het oorspronkelijke fragment 22 eindigt en fragment 32 begint en die een kleine secunde (cis"-d") omvat zet hij om naar een kleine septiem

(cis” wordt es’), die tweemaal melodisch gearticuleerd wordt én enkele tellen als een gapende leegte tussen sopraan en mezzosopraan wordt aangehouden. Io’s klaagzang articuleert zich in grote, hortende intervalsprongen. Opnieuw wordt Nono’s herbestemming in eerste instantie gekenmerkt door een verruimteling van het originele toonmateriaal.

6.1.4. Prometheus

Op dezelfde wijze bouwt Nono een verzameling fragmenten uit die de Prometheus-partij zullen schragen. Aanvankelijk moet hiervoor een tweede herinterpretatie van de eerste twee koordelen uit *Das atmende Klarsein* als basis dienen.⁵¹⁸ Naar alle waarschijnlijkheid maakt Nono beide hertekeningen meteen na elkaar, en staat het hem op dat moment reeds duidelijk voor ogen dat de ene voor Io zal dienen en de andere voor Prometheus. De tweede versie getuigt dan ook van eenzelfde vrije benadering van het origineel, en strandt op een totaal van 28 nieuwe fragmenten. Bij sommigen noteert de componist reeds een vers uit de Prometheus-partij. Met de voorliggende fragmenten gaat Nono tot tweemaal toe aan de slag om de Prometheus-partij definitief vorm te geven, maar telkens loopt hij vast nog voor hij aan de tekstzetting is toegekomen.⁵¹⁹ Kennelijk is hij niet tevreden met de voorliggende fragmenten.

Daarom besluit hij de voorliggende herinterpretatie van de twee koordelen uit *Das atmende Klarsein* te laten voor wat ze is, en opnieuw te beginnen. Nu onderwerpt hij enkel het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein* aan een nieuwe lezing, waarin hij ditmaal veel trouwer blijft aan het origineel.⁵²⁰ Nono werkt niet langer met korte motieven die hij uit het geheel licht om er vervolgens een nieuw fragment rond te bouwen, maar met langere fragmenten waar binnen hij vooral aan de interne invulling van de ritmische structuur en aan de stemvoering sleutelt. Op die manier blijft elk fragment wel min of meer herkenbaar, ook al tekenen er zich vaak volledig nieuwe melodische lijnen af. Een mooie illustratie hiervan biedt het eerste fragment, waarin de vijf openingsmaten van het tweede koordeel uit *Das atmende Klarsein* plots met een heel ander reliëf verschijnen (zie Figuur VI.3). In totaal werkt Nono zo vijftien hertekende fragmenten uit.

⁵¹⁸ ALN 46.08.02

⁵¹⁹ ALN 46.10.01 en ALN 46.10.02

⁵²⁰ ALN 46.10.03



Figuur VI.3 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel I, Prometheus - fragment afgeleid uit *Das atmende Klarsein*, koordeel II, m. 1-5 (fase 1) [ALN 46.10.03/01]

Bedoeling is elk van deze vijftien fragmenten een tekstvers toe te meten. Net zoals voordien bij *Io* stippelt Nono ook hier op voorhand een volgorde uit, die we overigens terugvinden tussen dezelfde notities als de *Io*-reeks: ALN 46.07.01/02v. Uiteindelijk zal hij echter toch uit beide hertekeningen (d.w.z. uit schetsen ALN 46.10.03 én ALN 46.08.02) putten voor de vormgeving van de Prometheus-partij, en bijgevolg ook afwijken van de vooraf bepaalde reeksvolgorde ten voordele van een vrije hantering van de verschillende fragmenten (die bovendien niet allemaal worden benut).⁵²¹ Tabel VI.3 geeft een overzicht van de gekozen fragmenten, en daarmee ook meteen van de precieze herkomst van alle klankgestaltes die samen de Prometheus-partij bouwen in *Das atmende Klarsein*.

Tabel VI.3 *Io, frammento dal Prometeo*, deel I, Prometheus - overzicht herkomst toonmateriaal in *Das atmende Klarsein*

<i>Io, frammento</i> Deel I: Promet.	Fragment 46.10.03	Fragment 46.08.02	Herkomst in <i>Das atmende Klarsein</i> , koorden I & II	Alteraties t.o.v. origineel (m.b.t. toonhoogtes)
m. 60-61 ¹	7		DAK II, m. 20 ³ -22	c" en fis" weggevalen
m. 61 ⁴ -63	1		DAK II, m. 3-5	
m. 65-66	12		DAK II, m. 36 ³ -38	d' weggevalen, toevoeging e' en cis
m. 67-72	2		DAK II, m. 6 ¹⁻³ S+A-T	
m. 76-77	13		DAK II, m. 39 T+B	
m. 78-80		12	DAK II, m. 17-19	es wordt e' op einde
m. 83-85		7	DAK II, m. 7-9	c i.p.v. bes
m. 86-88		2	DAK I, m. 1 ⁴ -3	a' weggevalen
m. 89-91 ²		8	DAK II, m. 10	cis en b worden es
		9	DAK II m. 11-12 ⁴	e' wordt es'
m. 91 ³ -93	16		DAK II, m. 45-46	
m. 94-95	13		DAK II, m. 39 ² -42	

⁵²¹ Deze Prometheus-reeks is terug te vinden in de notities waarin ook de reeksvolgorde voor de *Io*-fragmenten staat neergeschreven, met name in ALN 46.07.01/02v. Dit betekent dat Nono waarschijnlijk beide herschikkingen in hetzelfde compositiestadium uitvoert. Bijgevolg is het zelfs goed mogelijk dat beide herschikkingen (en daarmee de definitieve vormgeving van beide partijen) tegelijkertijd met de combinatie van beide partijen plaatsvindt. Dit zou alleszins het ontbreken van schetsen waarin één van beide partijen apart staat uitgeschreven verklaren.

Opnieuw geldt dat de uit *Das atmende Klarsein* hertekende fragmenten slechts als uitgangspunt fungeren. Wanneer Nono in het finale stadium de tekstverzen invoegt kneedt hij de voorliggende muzikale structuren nog zodanig dat ze zich volledig naar de binnengebrachte inhoud plooiën. Van het hierboven opgenomen eerste fragment (Figuur VI.3) blijven enkel de laatste drie maten overeen, terug te vinden in m. 86-88. De onopvallende kleine secunde g'-fis' in de derde maat van het oorspronkelijke fragment is hier omgewerkt tot een grote melodische sprong (g'-fis") die uitmondt in een heuse *crescendo*-beweging en op die manier Prometheus' uitroep naar Io kracht bijzet. Voor de aanspreking van haar naam die meteen daarop volgt behoudt Nono de zachte kwartsprong b-e', in *diminuendo*.

Ook uit de voorgaande tabel blijkt reeds duidelijk dat Nono op heel vrije wijze te werk gaat voor de uitwerking van de definitieve klankgestaltes. In de meeste fragmenten was er weliswaar reeds sprake van (soms verregaande) toonpermutaties, maar werd er aan de tooninhoud niet geraakt. Bij de concrete toonzetting van deze fragmenten is dit heel vaak wel het geval (zie de kolom met alteraties). Meestal voegt de componist op deze manier extra frictie in, maar soms tracht hij ook duidelijk op elkaar volgende Io- en Prometheus-gestaltes op elkaar af te stemmen (zie verder).

Bovendien houdt Nono zoals gezegd niet vast aan de vooraf uitgestippelde volgorde van de fragmenten, maar kiest hij zelf welke fragmenten (uit welke van beide hertekeningen) hij op elkaar laat volgen. Wel vinden er hier geen opeenstapelingen van oorspronkelijke fragmenten plaats, aangezien deze op zich reeds zeer denses zijn.

6.1.5. Interventies basfluit & contrabasklarinet

Naast de vocale klankgestaltes die de tekst moeten schragen voorziet Nono ook een beperkt aantal zuiver instrumentale klankgestaltes, die niettemin een rol zullen spelen in de nog op te trekken dialoogstructuur. Io en Prometheus worden in het instrumentale bereik respectievelijk vertegenwoordigd door de basfluit en de contrabasklarinet.

In totaal werkt Nono negen klankgestaltes uit voor één of beide solistische houtblazers. Alle negen zijn gebaseerd op *multiphonics*. Bekende *multiphonics* bovendien, want opnieuw haalt Nono de mosterd bij *Das atmende Klarsein*. De daar oorspronkelijk voorziene piccolopartij, die uiteindelijk is weggefallen maar waarvan het materiaal wel deels gerecupereerd is geworden voor de opbouw van het tweede koordeel (zie hoofdstuk V.2.2.2.2), biedt Nono namelijk een rijke voorraad toonmateriaal om uit te putten. Dat deze *multiphonics* weliswaar bestemd zijn voor het kleinste lid van de fluitfamilie belet Nono niet hen te gebruiken als basismateriaal voor de partij van de basfluit en zelfs voor die van de contrabasklarinet.

Hij grijpt hiervoor terug naar de allereerste uitwerking van de instrumentale partijen voor *Das atmende Klarsein*.⁵²² Over de slagwerkpartij heen, die hij volledig doorstreept, schrijft hij in grote letters: “Flauto | Cl. si b | Nuovo”. De losse opeenvolging van *multiphonics* die de piccolopartij bovenaan vormt moet zijn nieuwe materiaalvoorraad vormen. Figuur VI.4 geeft deze partij in haar volledigheid weer (een schets die ontbrak in het vorige hoofdstuk aangezien aan dit stadium binnen *Das atmende Klarsein* geen gevolg werd gegeven, zie boven. Ook hier geldt dat de getallen bovenaan elk toonhoogte-aggregaat de herkomst ervan in beeld brengen: de kleur verwijst naar de verzameling – rood = *Ottavino 0*, groen = *Ottavino I*, oranje = *Ottavino II* – en het getal naar de plaats binnen deze verzameling.) Vervolgens geeft Tabel VI.4 aan welke *multiphonics* Nono precies recupereert voor de negen instrumentale interventies in het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo*.

⁵²² ALN 45.11.04

The image displays a musical score for a piccolo part, consisting of ten staves of music. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by dense, rhythmic textures with frequent triplets and complex fingerings. The notes are often beamed together in groups, and there are many slurs and accents throughout. The score is numbered from 1 to 57, with some measures containing multiple numbers. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in red and green boxes. There are also some dynamic markings like '!' and 'f'.

Figuur VI.4 *Genese Io, frammento dal Prometheus, deel I, blazers - herkomst in geplande piccolo partij Das atmende Klarsein [ALN 45.11.04]*

Tabel VI.4 *Io, frammento dal Prometeo*, deel I – overzicht herkomst toonmateriaal blazerspartijen

<i>Io, frammento</i> Deel I, blazers	Herkomst: ALN 45.11.04	Alteraties
m. 7 ³ -10	<i>Multiphonics</i> 9-13	
m. 14-19	<i>Multiphonics</i> 23-28 & 17-19	
m. 26-31 ²	<i>Multiphonics</i> 1-8	Transpositie <i>multiphonics</i> 6-8
m. 35-38 ²	<i>Multiphonics</i> 49-50 & 29-35	
m. 40-43	<i>Multiphonics</i> 14-16	Permutatie
m. 48 ³ -49	<i>Multiphonic</i> 22	Enkel overname toonhoogtes
m. 64	<i>Multiphonic</i> 25	
m. 75	<i>Multiphonic</i> 29	+ transpositie kleine secunde hoger én kleine secunde lager
m. 81-82	<i>Multiphonics</i> 35-36	

Door precies naar deze verzameling *multiphonics* terug te grijpen weet Nono al van bij het begin een grote affiniteit tussen de vocale fragmenten en de instrumentale interventies te bewerkstelligen. Daarvoor is het belangrijk in herinnering te brengen dat precies deze verzameling *multiphonics*, nadat ze was weggevallen als basis voor de voorziene piccolopartij, nadien wél gebruikt is geworden om het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein* op te bouwen.⁵²³ Precies dit koordeel fungeert, samen met het eerste (veel kortere) koordeel van *Das atmende Klarsein*, op zijn beurt opnieuw als basismateriaal voor de opbouw van de koorpartijen in dit eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo*.

Voor de concrete toonzetting van deze *multiphonics* grijpt Nono terug naar in *Das atmende Klarsein* reeds courant gebruikte technieken: de afwisseling tussen een overwicht van klank met toonhoogte en een overwicht van lucht (m. 7-8); het installeren van een instabiele, fluctuerende klank die steeds het risico loopt definitief weg te vallen (m. 9-10); zowel uit- als inademen in het mondstuk van de fluit (m. 10); de graduele overgang van lucht naar klank en vice versa (m. 14-15); flageoletklanken (m. 17-18) en dubbel-flageoletklanken (m. 75 en 82); en *suoni eolien* (m. 81). Dit geldt althans voor de partij van de basfluit. De partij van de contrabasklarinet beperkt zich voorlopig tot de uitvoering van *multiphonics*, zij het met een duidelijk uitgestippeld melodisch profiel.

De oorspronkelijk voorziene toonduur wordt in sommige gevallen gerespecteerd en in andere meteen verlaten. De relatief uitgebreide tijds�pannes die zij bestrijken wordt

⁵²³ Belangrijk om op te merken is wel dat het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein* teruggaat op een selectie van 35 *multiphonics* uit de in Figuur VI.4 opgenomen basisverzameling. Er zijn bijgevolg 22 *multiphonics* die niet werden gebruikt voor het tweede koordeel, maar nu wel opnieuw voorliggen. Opvallend is echter dat in de selectie die Nono uiteindelijk maakt voor de instrumentale interventies in het eerste koordeel van *Io, frammento dal Prometeo* 21 *multiphonics* uit de boot vallen (20-21, 37-48 en 51-57) waarbij het in maar liefst 15 gevallen gaat om *multiphonics* die tevens niet tot de selectie behoorden op basis waarvan het tweede koordeel is opgebouwd. Of dit toeval is dan wel een bewuste keuze van de componist, is niet duidelijk. Vaststaat evenwel dat de verwantschap tussen het tweede koordeel van *Das atmende Klarsein* en de instrumentale klankgestaltes in het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* op vlak van toonhoogterelaties en ritmische structuren zeer groot is.

evenwel bijna zonder uitzondering gedifferentieerd en opgedeeld in kleinere eenheden. Binnen de voorliggende samenklanken creëert Nono reliëf door de enkelvoudige elementen na elkaar te laten inzetten of eindigen zodat zich melodische lijnen aftekenen, dewelke zich ook dynamisch gaan profileren. Op die manier brengt de componist een dynamiek teweeg in de op zich statische *multiphonics*. Ook de instrumentale interventies nemen zo de vorm aan van levendige klankgestaltes.

6.1.6. Dialoog Io – Prometheus

Op dit moment beschikt Nono dus over klankgestaltes voor beide personages, zowel in vocale als in instrumentale vorm. Hoewel de uitwerking van deze klankgestaltes reeds tot in een vergevorderd stadium besproken werd, is het belangrijk in te zien dat deze eigenlijk pas plaatsgrijpt op het moment dat Nono de verschillende partijen samenbrengt. Hij werkt met andere woorden niet eerst alle partijen in hun integraliteit uit. Wel verzamelt hij eerst voor elke partij voldoende basismateriaal, dat reeds in fragmenten voorligt maar waaraan nog vrijuit gesleuteld kan worden.

Wanneer hij dan uiteindelijk overgaat tot het samenbrengen van de verschillende partijen, zowel de vocale als de instrumentale, is hij eerst vastbesloten zich daarbij te laten leiden door vooraf bepaalde reeksen. Voor de muzikale vormgeving van Io, die eerst aan het woord komt, laat hij de vocale klankgestaltes op elkaar volgen zoals een vooraf bepaalde reeks het voorschrijft. De reeks voor Prometheus volgt hij al veel minder trouw. De inzet van de instrumentale klankgestaltes ten slotte kiest hij volledig vrij.

Hoewel hij de opbouw van dit eerste deel dus grotendeels in de handen van het lot plant te leggen, beslist Nono wel zelf over de grote vorm. Deze tekent zich af in twee delen – een opdeling die de luisteraar naar alle waarschijnlijkheid niet gewaar zal worden. In het eerste deel, dat loopt tot maat 63, is Io aan het woord. Het tweede deel is gereserveerd voor Prometheus en loopt vanaf maat 64. Het eerste deel is derhalve voornamelijk bezet door de vrouwenstemmen, die op zes plaatsen afwisselen met de basfluit; in het tweede deel treden de mannenstemmen op de voorgrond, aangekondigd door de solistische contrabasklarinet. Twee tussenkomsten van beide houtblazers samen vormen uitzonderlijke momenten waarin beide personages tezamen aan het woord komen.

Van een echte dialoogstructuur is er bijgevolg geen sprake. Deze is overigens ook niet zo voorzien in Cacciari's tekstvoorstel, noch in Aeschylus' tragedie. Ook daarin voeren beide personages in feite een lange monoloog, zij het wel aan elkaar gericht. Beide beklagen het ongelukkige lot van Io, door haarzelf in het heden beschreven en door Prometheus in de toekomst voorspeld. Daarom wordt logischerwijze eerst Io aan het woord gelaten (eerste helft), en is het daarna de beurt aan Prometheus (tweede helft).

Rond het midden is er wel sprake van enige interactie. In de maten 60²-61¹ en 61⁴-63³ (die nog deel uitmaken van de eerste helft) brengt Nono een aantal Prometheus-klankgestaltes 'te vroeg' binnen. Hoewel het hier wel degelijk gaat om klankgestaltes die

uit de materiaalvoorraad van Prometheus afkomstig zijn, en deze bijgevolg ook getoonzet zijn voor mannenkoor, verklanken ze geen tekstverzen van dit personage. De Prometheus die hier aan het woord gelaten wordt komt niet verder dan het stamelen van een aantal klinkers (a, i en o) waarmee hij zijn medeleven lijkt te willen betuigen. Ook Io zal op haar beurt driemaal binnenvallen tijdens Prometheus' monoloog, telkens met eenzelfde klaaglijke uitroep waarmee ze Prometheus' klinkers betekenis geeft: "AH... Iω" (m. 73-74, m. 77²⁻⁴, m. 87³-89²). Op die manier lijkt ze zijn toenaderingspoging te beantwoorden.

Toch brengt deze directe afwisseling tussen beide protagonisten, die een levendige dialoog lijkt te suggereren, slechts een oppervlakkige vorm van toenadering naar boven. De echte toenadering tussen beiden manifesteert zich in de vormgeving van hun klankgestaltes. De affiniteit tussen Io en Prometheus wordt in eerste instantie bestendigd in de muziek zelf.

Daarvoor dient allereerst gekeken te worden naar de vormgeving van de klankgestaltes in het midden die een korte dialoog lijken te installeren. Na Prometheus' eerste toenadering in maat 60 volgt meteen in de volgende maat een heftige reactie van Io: het oorspronkelijke fragment 14 (op deze plaats voorzien volgens de originele reeksvolgorde) is volledig getransponeerd geworden opdat zijn tooninhoud niet langer zou samenvallen met die van Prometheus' voorafgaande klankgestalte. Gans het fragment klinkt nu precies één grote secunde hoger, waarmee Io zich distantieert van Prometheus en een omgekeerde, stijgende beweging weg van hem maakt.

Deze reactie wordt onmiddellijk gevolgd door een nieuwe poging van Prometheus, waarbij hij een extreem grote sprong onderneemt en daarmee Io's eindnoot fis' bereikt (waar eigenlijk fis voorzien was, zie bespreking van dit fragment boven). De herneming van deze melodische sprong door Io in de daaropvolgende maat 63, ditmaal één grote none hoger, benoemt Prometheus' uitroep als een weeklacht over haar lot (zijn klinkers krijgen nu vorm in haar woorden "Iω AH...") en geeft op die manier aan dat ze zich begrepen voelt door Prometheus.

In de tweede helft wordt de affiniteit tussen beiden nog duidelijker. Wanneer Io bijvoorbeeld tijdens Prometheus' monoloog binnenvalt (m. 87³-88²) plooit haar klaagzang zich naar het ritme van zijn vertelling, dat wil zeggen, naar de ritmische structuur van het oorspronkelijke fragment 2 (ALN 46.08.02). Ook de reeds besproken inzet van beide koorhelften voor één personage zet de affiniteit tussen beiden in de verf (zie boven). Daarbij zijn het in hogere mate de vrouwenstemmen die betrokken worden bij Prometheus' klankgestaltes dan omgekeerd. Dit is tenslotte het verhaal van Io, zij het dan in deze tweede helft voorspeld en verteld door Prometheus.

De affiniteit tussen Io en Prometheus ligt echter reeds besloten in het basisopzet van dit eerste deel (en tevens van de volgende delen) uit *Io, frammento dal Prometeo*. Want hoewel Nono voor beiden een aparte verzameling klankgestaltes aanlegt, vinden deze

verzamelingen wel elk hun oorsprong in dezelfde bron. De allereerste concrete stap die Nono onderneemt in het compositieproces dat leidt naar *Io, frammento dal Prometeo* betreft twee nieuwe interpretaties van de eerste twee koorden uit *Das atmende Klarsein*: één die als basis dient voor de vormgeving van *Io*, één die als basis dient voor de vormgeving van *Prometheus*. Want “één is de oorsprong van Goden en mensen” (Pindaros).

Hetzelfde geldt voor de totstandkoming van de instrumentale partijen, die elk een ander personage vertegenwoordigen maar daarvoor ook beiden teruggaan tot dezelfde bron. Aangezien zij geen dragers zijn van een expliciete inhoud vormen de drie klankgestalten op het einde waarin beide instrumenten betrokken zijn (m. 75, m. 81, m. 82) momenten waarop deze gemeenschappelijke oorsprong oplicht.

6.1.7. Besluit

Het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* is duidelijk opgebouwd volgens dezelfde compositorische principes als *Das atmende Klarsein*. Opnieuw gaat Nono binnen een beperkte verzameling toonmateriaal op zoek naar steeds nieuwe toonzettingsmogelijkheden. Meer zelfs, de verzameling toonmateriaal van waaruit hij vertrekt is in wezen dezelfde als in *Das atmende Klarsein*, want voorgaande compositie vormde zelf het uitgangspunt. Opnieuw regeren dan ook dezelfde intervallische en ritmische structuren.

Desondanks is het resultaat heel anders. Dit is het gevolg van de concrete toonzetting, waarin Nono veel aandacht besteedt aan de secundaire parameters. Allereerst biedt het opgevoerde aantal stemmen hem nog meer mogelijkheden wat betreft densiteit en stemvoering. Tegenover de vier partijen die Nono in *Das atmende Klarsein* ter beschikking had staan nu telkens zes partijen per koorhelft, die bovendien nog uitgebreid kunnen worden wanneer de vrouwenstemmen worden bijgestaan door (een deel van) de mannenstemmen en omgekeerd. De meeste fragmenten worden door Nono uitgewerkt als dense klankblokken, waarbinnen de verschillende stemmen kleine wijzigingen ten opzichte van elkaar manifesteren zodat er sprake is van een voelbare doch niet nader te benoemen frictie. Van elke klankgestalte gaat een zekere animositeit uit, of misschien beter, een rusteloosheid.

Dit is niet zelden het gevolg van de dynamische vormgeving. Hoewel deze in de meeste fragmenten de tekstzetting ondersteunt en bijgevolg een parallel verloop kent in de verschillende stemmen (voor zover de tekstzetting parallel is, hetgeen echter meestal wel het geval is), kent Nono hier en daar contrasterende dynamische lijnen toe aan twee gelijktijdig klinkende stemmen. Dit gebeurt bijvoorbeeld in maat 68, waar mezzosopraan en tenor vanuit *pianissimo* een *crescendo* maken naar *mezzopiano* en terug, daar waar contra-alt en bariton vanuit *mezzoforte* vertrekken en een langer gerekte *decrescendo* naar *pianissimo* afleggen. Dit zijn kleine details die niettemin voor een subtiele beweging in het

binnenste van het voorliggende klankblok zorgen – Nono's kenmerkende *suono mobile* is dan ook niet meer veraf.

Bovendien kent dit eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* een veel groter dynamisch bereik dan *Das atmende Klarsein*, waar een *mezzoforte* reeds een uitzondering vormde. Nono deinst er niet voor terug geregeld *forte* of zelfs *fortissimo* te gebruiken, dewelke binnen de gangbare *pianissimo*-sfeer (tot *ppppp*) voor een groot contrast zorgen. De overgang van het ene naar het andere extreem verloopt altijd geleidelijk, dat wil zeggen middels een *crescendo* of *diminuendo*, zij het vaak op een zeer korte tijdsspanne. De snelle intensiteitswisselingen binnen één en dezelfde klankgestalte verlenen sommige klankgestaltes een extra ruimtelijke dimensie, alsof ze plots open poppen of omgekeerd dichtklappen.

Net zoals in *Das atmende Klarsein* brengt Nono ook in dit eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* het discours meermaals tot stilstand middels *fermate*. Deze zijn niet alleen nog veel groter in aantal nu, maar vooral ook veel langer, waarbij duurtijden van 15" en 17" niet langer een uitzondering vormen. Elke klankgestalte wordt op deze manier meerdere keren opgehouden, of beter, opengebrouwen. Langzaam palmen de klankgestaltes zo de ruimte in, terwijl ze zich volledig aan het vloeien van de tijd lijken te onttrekken.

Zo goed als elke klankgestalte plooit zich bovendien naar een ander tempo. Meestal zijn de tempowisselingen die Nono voorschrijft niet dermate radicaal, met gemiddeld een verschil van 10 kwartnoten per minuut, maar toch zijn ze wel steeds voelbaar. Op bepaalde plaatsen, zoals in maat 31, voorziet de componist bovendien wel degelijk een bruusk contrast door het tempo te verdubbelen. Doordat elke klankgestalte zich op deze manier in een andere tijdsdimensie lijkt af te spelen dan de haar voorafgaande en de haar volgende, worden ze door de luisteraar niet in de eerste plaats waargenomen als lineair opeenvolgend als wel naast elkaar in de ruimte plaatsgrijpend.

Tegenover deze tegenwerking van de tijd die zich meestal uit als een vorm van vertraging staat een klein maar belangrijk element van ritmische versnelling. Zoals gezegd krijgen de ritmische structuren uit de originele fragmenten weliswaar een nieuwe invulling maar blijven zij als skelet meestal overeind. Er is evenwel één element dat nieuw is en tevens veelvuldig voorkomt, namelijk de voorslag. Deze doet zijn intrede onder het mom een melodische uitwerking te zijn van een oorspronkelijke tweeklank verdeeld over twee verschillende stemmen. De kwintspiong d"-a" uit de openingsmaat van *Das atmende Klarsein* vormt daarvan een voorbeeld (zie boven). Het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* wordt zo tegelijkertijd beheerst door een tendens tot vertraging als door een hang naar versnelling, en deze afwisseling van extremen creëert een atmosfeer van rusteloosheid die *Das atmende Klarsein* vreemd was.

Daarbij komt nog de afwisseling van vocale en instrumentale krachten. Het contrast tussen beiden is groot, zeker gezien de laatste slechts zelden effectieve toonhoogte-

structuren tot klinken brengen. Ook in deze contrastwerking schuilt met andere woorden een belangrijke bron van onrust.

Tot slot zijn er nog de *live electronics*. Hoofdprincipe hier is de gedifferentieerde versterking van de Io- en de Prometheus-partijen. Concreet betekent dit dat de vrouwenstemmen samen met de basfluit versterkt worden door de luidsprekers die in de binnenste cirkel, meteen rond het podium en dus afgewend van het publiek, opgesteld staan (L3, L6, L7, L8, L9 en L10). De mannenstemmen worden net zoals de contrabasklarinet versterkt door luidsprekers 1, 2, 4 en 5, opgesteld in de buitenste cirkel die ook het publiek omvat. Beide personages krijgen op die manier niet zozeer een bepaalde plaats in de ruimte toegemeten, wel integendeel: hun klankbron wordt volledig opgeheven. Zij nemen nu elk van beide gans de concertruimte in beslag, zij het vanuit een tegengestelde hoek. Daarnaast kan de klankregisseur naar eigen goeddunken een galm van 2"-3" toevoegen aan de versterkte klank van het koor, zowel vrouwen- als mannenstemmen, hetgeen de klankbron opnieuw verdoezelt.

Globaal kan zo gesteld worden dat Nono, vertrekkende vanuit het gerecupereerde en dus identieke toonmateriaal en beroep doende op dezelfde compositorische technieken, in dit eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* een heel ander klankresultaat weet te creëren dan in de koordelen van *Das atmende Klarsein*. Het ongelukkige lot van de mensheid, dat exemplarisch geïllustreerd wordt door Io's zwervende bestaan, vindt haar uitdrukking in een muziek die in het algemeen veel contrastrijker is en bijgevolg wordt gedreven door een interne, nooit aflatende rusteloosheid. Was er in *Das atmende Klarsein* nog sprake van een duidelijke dramatische opbouw, waarbij het geleidelijke verlies van de Oorsprong muzikaal in beeld werd gebracht, dan is een dergelijke opbouw nu geheel overbodig: deze Oorsprong is definitief verloren, de mens leeft in *dürftiger Zeit*. Zijn bestaan ligt volledig in handen van het noodlot, en is bijgevolg net zoals de muziek onberekenbaar en onvoorspelbaar.

6.2. Delen III, V en VII

Delen III, V en VII van *Io, frammento dal Prometeo* brengen de verdere dialoog tussen Io en Prometheus tot klinken. In tegenstelling tot het eerste deel doen zij dat volledig *a capella*, zonder tussenkomsten van de solistische houtblazers. Wel blijft ook in deze delen de rolverdeling tussen vrouwen- en mannenstemmen gehandhaafd. Bovendien hanteert Nono voor de toonzetting van deze drie koordelen haast identiek dezelfde werkwijze als voor het eerste deel.

Opnieuw vertrekt hij vanuit basismateriaal ontleend aan de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein* om het vervolgens te verknippen, te bewerken en te herschikken.

Vanuit deze basis en aan de hand van de in een volgend stadium geïntroduceerde tekst trekt hij ten slotte wederom nieuwe klankgestaltes op. Aangezien het hier duidelijk dezelfde compositorische principes betreft die ook in *Das atmende Klarsein* en in het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo* heersen en aan de hand daarvan reeds uitgebreid werden toegelicht, zal deze thesis niet in detail treden wat betreft de compositorische genese van deze drie delen. Vaststaat dat elk van hen volledig kan worden teruggevoerd tot *Das atmende Klarsein*. Overigens leidde ook de these van Melkert reeds in deze richting, wanneer ze vaststelde dat in deze drie delen opnieuw dezelfde toongroepen terugkeren als in *Das atmende Klarsein*, zonder daar een directe afleiding aan te koppelen.⁵²⁴

Opvallend is dat Nono trouw blijft aan de materiaalbronnen die hij voor de toonzetting van de eerste verzen van *Io* en *Prometheus* (in het eerste deel) heeft uitgezocht. Zo herneemt hij voor het derde deel, waarin *Io* alleen optreedt, de 30 vrij naar *Das atmende Klarsein* geciteerde fragmenten die de basis vormden voor haar partij in het eerste deel maar waarvan een heel aantal toen ‘onbenut’ bleven.⁵²⁵ Van deze herinterpretatie maakt Nono opnieuw verschillende bewerkingen, fragmenteringen en herschikkingen om uiteindelijk tot de definitieve partituur van het derde deel uit te komen.⁵²⁶

Deel V verklankt opnieuw tekst van zowel *Io* als *Prometheus*, en dus treden hier beide koorhelften weer in actie. Voor *Io*'s klankgestaltes grijpt Nono nogmaals terug naar diezelfde herinterpretatie van koordelen I en II uit *Das atmende Klarsein*, zij het ditmaal reeds in de bewerkte versie daarvan: deze nieuwe schets omvat een herschikking en bewerking van een beperkte selectie uit de 30 fragmenten, en was aanvankelijk bedoeld voor de toonzetting van *Io*'s allereerste tekstverzen (zie boven).⁵²⁷ Waar Nono toen besliste om voor de creatie van de *Io*-partij in deel I deze fragmenten nogmaals op te delen in korte cellen en ze te herschikken, benut hij voor de totstandkoming van deel V wel degelijk de volledige fragmenten. Het discours van de mannenstemmen is op zijn beurt opgetrokken uit een herschikking van de voor de rol van *Prometheus* ondernomen herinterpretatie van *Das atmende Klarsein*, koordelen I en II, die 28 fragmenten omvat (waarvan sommigen overigens hun weg reeds vonden naar het eerste koordeel, zie Tabel VI.3).⁵²⁸

Voor het zevende deel tekent Nono nogmaals een andere interpretatie uit van de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein*. Ook deze versie lijkt hij uit het hoofd te hebben neergeschreven. Ze bevat de meest in het oor springende gestes uit het

⁵²⁴ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 98-111.

⁵²⁵ ALN 46.08.01

⁵²⁶ ALN 46.14.01 en ALN 46.14.02

⁵²⁷ ALN 46.09.02

⁵²⁸ 46.08.02

oorspronkelijke discours. Het is een eenstemmige weergave van de oorspronkelijk vierstemmige partituur. Deze nieuwste versie wordt door Nono vervolgens in meer dan vijftig korte fragmenten opgedeeld. Met een selectie daaruit bouwt hij de toonzetting van Prometheus' tekst op en met een tweede (vaak overlappende) selectie daaruit de toonzetting van Io's tekst.⁵²⁹ Ten slotte combineert hij beide tot een volwaardig koordeel, waarbij hij ten eerste tal van fragmenten opnieuw schrapt en ook velen altereert, en ten tweede het in se eenstemmige discours ruimtelijk opentrekt naar de verschillende stemmen.

Na de volledige compositorische omwerking van de twee *Das atmende Klarsein* koordelen is het vervolgens aan de partij van de *live electronics* om deze nogmaals in een nieuw licht te plaatsen. Daarvoor doet Nono in het derde deel beroep op de Vocoder, in het vijfde deel laat hij de vrouwenstemmen door de ruimte cirkelen met behulp van de Halaphon terwijl de mannenstemmen een kwarttoon lager (-52 cent) getransponeerd worden middels de Harmonizer. In het zevende deel ten slotte zijn het opnieuw de vrouwenstemmen die doorheen de ruimte cirkelen. Op die manier zorgt Nono ervoor dat de ontginning van het klankmateriaal niet is afgerond na de compositorische genese, maar wordt verdergezet bij elke uitvoering dankzij de *live electronics*.

6.3. Deel VI

6.3.1. Opbouw in twee lagen

Na de dialoog tussen Io en Prometheus die doorheen de voorgaande koordelen weerklonk is het nu de beurt aan Mitologia. Deze kritische, overschouwende instantie tilt Io's relaas naar een meer universeel niveau en beschrijft het lot van de gehele mensheid. Zelden werd dit zo treffend gedaan als door Hölderlin in de derde strofe van Hyperions *Schicksalslied*, die nu geïnterpreteerd wordt door twee solistische sopranen.

Het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* is het enige waarin zangers en instrumentalisten werkelijk tezamen optreden. Aan zet zijn twee solistische sopranen enerzijds en de twee solistische houtblazers anderzijds. Beide groepen alterneren niet, maar spelen nu samen, of beter, *naast* elkaar. Daarvoor beschikken ze elk over een eigen partituur, dewelke bovenaan wel telkens “[parte] VI” vermeldt maar in het geval van de sopranen 133 maten telt tegenover 86 maten bij de houtblazers.

Beide staan duidelijk volledig los van elkaar. Dit is in de uitgegeven partituur ook fysiek het geval: de partituur van de sopranen wordt als een losse bijdrage meegeleverd; de

⁵²⁹ 46.25.01/01r-03r en 46.25.01/04-10

partituur van de houtblazers maakt deel uit van het ingebonden geheel. Het voorwoord tot deze partituur vermeldt dat in deel VI het instrumentale duo volledig onafhankelijk is, en alleen voor zijn inzet is aangewezen op de dirigent.⁵³⁰ Het hoeft dan ook niet te verbazen dat beide partituren een volledig andere compositorische genese kennen, die dientengevolge apart zal worden besproken. De verbindende factor tussen beide bezettingsgroepen betreft de live elektronische transformatie van de sopraanpartijen die wordt gestuurd door de houtblazers.

6.3.2. Vocale laag

De tekst van *Mitologia* komt logischerwijze terecht bij de twee sopranen. Hoewel het hier in feite een derde personage betreft, gaat Nono voor de toonzetting ervan opnieuw te rade bij dezelfde bron: de eerste twee koordelen uit *Das atmende Klarsein*. Heel verrassend is dit niet, gezien ook *Mitologia* het ongelukkige lot van de mensheid thematiseert. Wederom onderwerpt Nono beide delen aan een herlezing, die ditmaal zeer trouw blijft aan het origineel. Hij distilleert als het ware de kern uit de afzonderlijke woordklankgestaltes en presenteert deze als een eenstemmig fragment. Daarvoor klapt hij gans het oorspronkelijk vierstemmige discours in elkaar tot een eenstemmige, 'reliëfloze' lijn.⁵³¹

Deze zoveelste nieuwe lezing verschilt sterk van de voorgaande. Niet alleen omdat ze consequent eenstemmig blijft, maar ook omdat de componist vertrekt vanuit een opdeling die inherent is aan de oorspronkelijke partituur: aan elke nieuwe woordklankgestalte, die in de originele partituur van elkaar gescheiden worden door rusten (en, minder hoorbaar, door dubbele maatstrepen), wijdt hij een nieuw fragment. Nono belicht met andere woorden niet zoals in zijn eerste herlezingen slechts flarden uit het oorspronkelijke discours. Het gaat er hem nu om de kern van het origineel te vatten. Het logische gevolg is dat de originele fragmenten vaak nog duidelijk herkenbaar zijn.

Deze herkenbaarheid wordt bij momenten versterkt en op andere momenten net tegengewerkt doordat Nono elk melodisch ankerpunt qua toonduur uitbreidt. Aan elke melodienoot voegt hij een wisselend aantal (tussen 0 en 4) hele noten toe. Langs de ene kant houdt deze ingreep natuurlijk een radicale wijziging van het origineel in. Langs de andere kant blijven twee van zijn meest in het oor springende kenmerken bewaard: noch aan de bijzondere ritmische profilering die zich aan de buitengrenzen van elke melodienoot bevindt in de vorm van overgebonden kleinere eenheden, noch aan het stilstaande karakter dat werd bewerkstelligd door de vele *fermate* wordt geraakt. In wezen vormt de verlengings-ingreep slechts een uitcomponering van dit laatste aspect, dat nu op systematische wijze wordt ingevoerd.

⁵³⁰ Nono, *Io, frammento da Prometeo*, VI.

⁵³¹ ALN 46.23.01

Een illustratie van deze lezing vinden we in Figuur VI.5. Hier vatten fragmenten 1 en 2 op een efficiënte, kernachtige wijze het ganse eerste koordeel van *Das atmende Klarsein* samen. De aandachtige luisteraar kan dit koordeel dan ook herkennen in het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo*, waar het in fel uitgerekte vorm opduikt in de partij van de eerste sopraan van maat 1 tot maat 46².

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '1', is in G major (one sharp) and contains a melodic line with several triplets and intervals of 5. The bottom staff, labeled '2', is in B minor (two sharps) and contains a melodic line with several triplets and intervals of 3.

Figuur VI.5 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel VI, vocale laag – twee fragmenten afgeleid uit *Das atmende Klarsein*, koordeel I [ALN 46.23.01]

Nono neemt op die manier het volledige toonmateriaal uit de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein* over. Wel transponeert hij een beperkt aantal klankgestaltes, in hun geheel of gedeeltelijk, één secunde hoger of lager.⁵³² Desalniettemin blijft zijn nieuwe lezing gedomineerd worden door wederom dezelfde intervallen uit de inmiddels bekende categorieën 4/5, T en 2/7/9. Ook de melodische articulatie van deze intervallen blijft gekaderd binnen de typisch overgebonden ritmische structuren. Maar de harmonische

⁵³² Het betreft hier:

- Fragment 2, afgeleid van DAK I, m. 4-6: eerste drie noten worden kleine secunde lager getransponeerd.
- Fragment 6, afgeleid van DAK II, m. 9: twee laatste noten worden kleine secunde lager getransponeerd.
- Fragment 12, afgeleid van DAK II, m. 20-21: eerste twee noten worden kleine secunde hoger getransponeerd.
- Fragment 13, afgeleid van DAK II, m. 22: volledig fragment wordt grote secunde lager getransponeerd.
- Fragment 18, afgeleid van DAK II, m. 35-38: 4^{de} t.e.m. 8^{ste} noot wordt grote secunde hoger getransponeerd, 11^{de} en 12^{de} noot kleine secunde hoger.
- Fragment 22, afgeleid van DAK II, m. 43-44²: volledig fragment kleine secunde lager getransponeerd.
- Fragment 23, afgeleid van DAK II, m. 44³-45: volledig fragment kleine secunde hoger getransponeerd.
- Fragment 24, afgeleid van DAK II, m. 46: volledig fragment kleine secunde hoger getransponeerd.

veldwerking, de eerste aanzet tot reliëf binnen elke klankgestalte die nadien verder uitgewerkt zou worden middels de secundaire parameters, is nu opgelost.

De heel andere manier waarop Nono *Das atmende Klarsein* ditmaal herleest, suggereert reeds dat ook de manier waarop hij dit materiaal uiteindelijk zal verwerken niet meer dezelfde zal zijn. En inderdaad, het zesde (vocale) deel van *Io, frammento dal Prometeo* is niet langer opgebouwd als een losse aaneenschakeling van zich in de ruimte ontplooiende klankgestaltes, maar als een doelgericht voortschrijden van twee stemmen die elkaar afwisselend aantrekken en afstoten.

Om een dergelijk tweestemmig discours op poten te zetten roept Nono naast de voorliggende monodie afgeleid uit *Das atmende Klarsein* een tweede monodie in het leven, die hij afleidt uit de eerste. Daarvoor onderwerpt hij elk van haar 24 fragmenten aan een transpositie. Het gehanteerde transpositie-interval verschilt per fragment en wordt steeds groter, om in de helft opnieuw stelselmatig te verkleinen. Dit proces van uitbreiding en inkrimping kan in de schetsen worden teruggevonden tussen de andere reeds besproken reeksen⁵³³:

Fragment 1'	0		Fragment 13'	7+	↓
Fragment 2'	2-	↑	Fragment 14'	7-	↑
Fragment 3'	2+	↑	Fragment 15'	6+	↑
Fragment 4'	3-	↓	Fragment 16'	6-	↓
Fragment 5'	3+	↑	Fragment 17'	5	↑
Fragment 6'	4	↑	Fragment 18'	T	↓
Fragment 7'	T	↓	Fragment 19'	4	↓
Fragment 8'	5	↑	Fragment 20'	3+	↓
Fragment 9'	6-	↑	Fragment 21'	3-	↑
Fragment 10'	6+	↓	Fragment 22'	2+	↓
Fragment 11'	7-	↓	Fragment 23'	2-	↑
Fragment 12'	7+	↓	Fragment 24'	0	

Nono's initiële plan bestaat erin gelijk genummerde fragmenten uit beide verzamelingen met elkaar te combineren⁵³⁴: de eerste sopraan zou daarbij de oorspronkelijke verzameling voor haar rekening nemen, de tweede sopraan de afgeleide verzameling. Het beoogde resultaat is dat beide stemmen in unisono inzetten maar met elk fragment verder uit elkaar wijken, tot het punt van verste verwijdering is bereikt (in fragmenten 12 en 13) en de omgekeerde beweging wordt ingezet om alsnog in unisono te eindigen. Voor het eerst tekent zich in Nono's muzikale denken een doelgericht proces

⁵³³ ALN 46.07.01/04

⁵³⁴ Zo blijkt uit een getalmatige notitie onderaan ALN 46.23.01/01sx-dx

af, een proces dat de vorm aanneemt van een spiraalbeweging: in de eerste helft vindt een graduele uitbreiding van het bereik plaats, in het tweede deel gebeurt het omgekeerde en is er sprake van een inkrimping.

Het idee zelf behoudt de componist, maar hij zal het uiteindelijk anders realiseren. Want hoewel met elk nieuw paar fragmenten dat wordt aangesneden de afstand tussen beide stemmen groter wordt en er op die manier een duidelijke opbouw naar een dramatisch hoogtepunt (en terug) plaatsvindt, blijft het een stapsgewijs proces waarbinnen de fragmenten duidelijk van elkaar onderscheiden kunnen worden in plaats van tezamen één doorgaande lijn te vormen. Bovendien zorgen de twaalf transposities in combinatie met hun origineel voor een drastische uitbreiding van de aanwezige intervalcategorieën, hetgeen Nono eigenlijk wil vermijden. Hij houdt het liever bij de reeds bekende, inmiddels vaste intervalcategorieën.

Om de uit- en inwaartse spiraalbeweging alsnog te realiseren gaat Nono uiteindelijk veel vrijer te werk. Het vertrekpunt is nochtans gelijkend. De partij van de eerste sopraan zal worden opgebouwd met de 24 fragmenten van de oorspronkelijke monodie, met behoud van de originele volgorde, en de partij van de tweede sopraan zal worden opgetrokken met de daaruit afgeleide fragmenten. Alleen beslist Nono deze tweede groep in laatste instantie niet alleen te transponeren, maar ze tevens aan een retrograde lezing te onderwerpen én te reorganiseren. Op twee grote A3-bladen schrijft hij deze afgeleide verzameling voor het eerst volledig uit in een nieuwe volgorde⁵³⁵:

23'	21'	13'	19'	5'	9'	15'	7'	6'	2'	4'	1'
10'	24'	3'	16'	8'	12'	14'	18'	20'	22'	11'	17'

De helft van de doorgevoerde transposities gebeurt naar boven, de andere helft naar beneden. Hierover beslist de componist vrij per fragment, net zoals hij ook geval per geval bekijkt waar octaaftransposities wenselijk zijn en op die manier het melodisch verloop van richting verandert. Bedoeling is de partij van de tweede sopraanstem op te bouwen met deze fragmenten. Daarvoor zal hij de fragmenten niet in de voorliggende volgorde aanspreken, maar afwisselen tussen haar beide helften (die elk op een ander blad genoteerd staan).

Op zich komt deze combinatie en opeenvolging van fragmenten helemaal niet tegemoet aan de vooropgestelde uit- en inwaartse spiraalbeweging, ware het niet dat het hier slechts om een vertrekpunt gaat. Want hoewel Nono voor één keer een zeer gericht vormproces voor ogen heeft manifesteert de manier waarop hij dit zal realiseren zich uiteindelijk toch weer als een vrije zoektocht binnenin vooraf bepaald toonmateriaal.

⁵³⁵ ALN 46.23.02

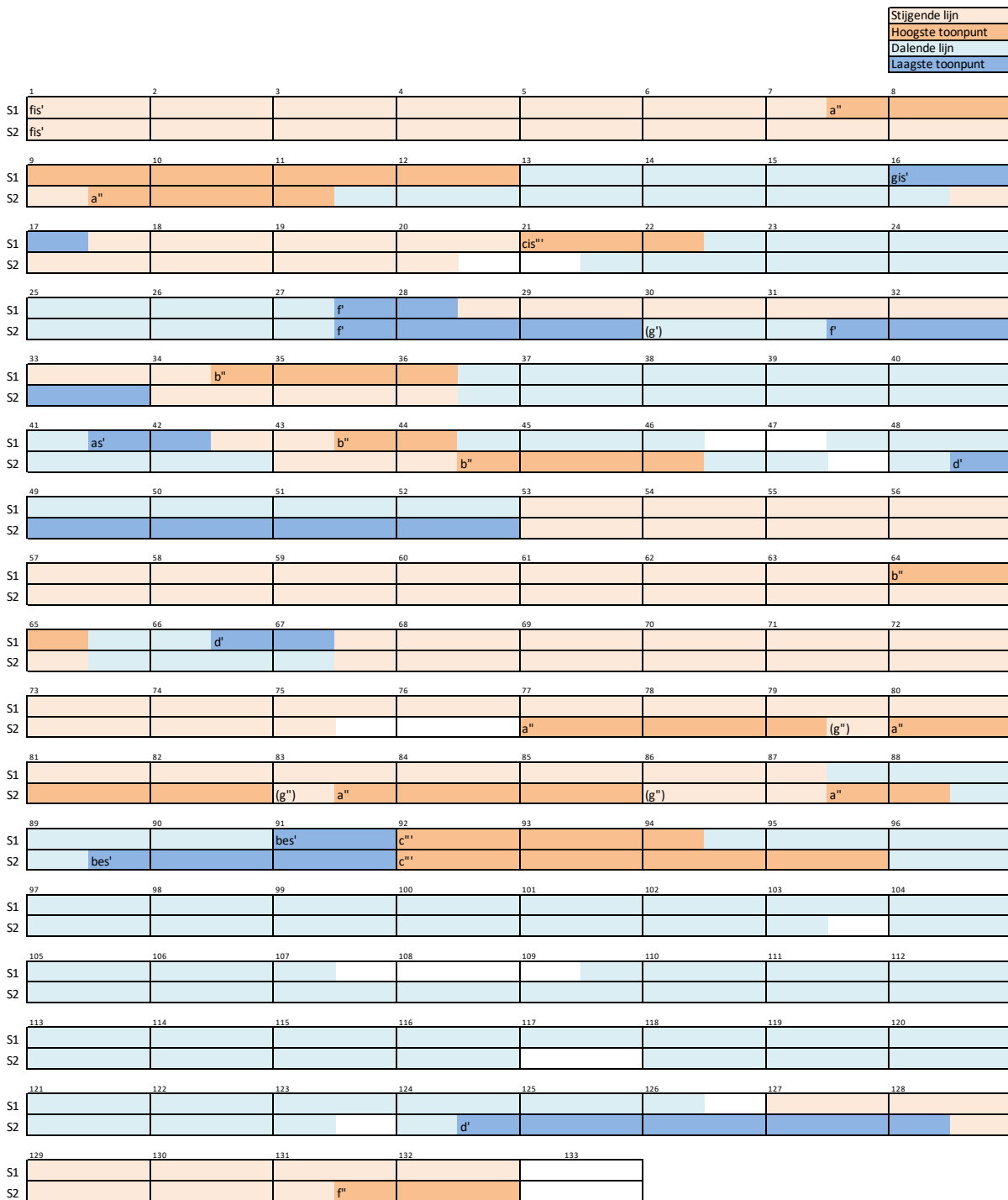
Binnen het voorliggende materiaal tekent Nono twee melodische lijnen uit die zich stelselmatig samen naar boven en samen naar beneden bewegen. Samen vormen zij een aanvankelijk levendige maar steeds langzamere golfbeweging die meer en meer uit deint (zo rolt de eerste golf van fis' (m. 1) naar a'' (m. 6) en terug naar gis' (m. 16), terwijl een golf in het midden dieper aanvat en hoger uitkomt, bijvoorbeeld vanuit d' (m. 48) naar b'' (m. 64) en terug (m. 66)). Daarbij schurken ze meestal dicht tegen elkaar aan, vaak versmelten ze zelfs tot een unisono, om bij momenten plots uit elkaar te wijken in een welluidende kwint- of kwartharmonie. De graduele distantiëring tussen de twee stemmen die Nono aanvankelijk op systematische wijze gepland had is nu vervangen geworden door een vrij spel van aantrekking en afstoting tussen beide stemmen. Wel is er nog steeds sprake van een dramatisch hoogtepunt in het midden, waar zich plots meerdere kleine tertsen en zelfs een aantal tritoni tussen beide stemmen aftekenen. Daarna keert de rust weer en verwijlen beide stemmen afwisselend op een secunde afstand van elkaar om vervolgens weer te versmelten. Helemaal op het einde ten slotte ontpopt zich een reeks kwarten die telkens uit een unisono tevoorschijn komen.

De vooropgestelde spiraalbeweging manifesteert zich aldus op kleinere schaal en mondt uit in een op- en neergaande golfbeweging, die zich zowel in de intervallische verhouding tussen de twee stemmen uit als in het melodische verloop van beide samen. Tabel VI.5 geeft een samenvatting van het harmonische samenspel tussen beide stemmen in dit zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo*, gevolgd door een samenvatting van het algehele melodische verloop in Tabel VI.6.

Tabel VI.5 Io, frammento dal Prometeo, deel VI, vocale laag - intervallische betrekking tussen sopraanstemmen

								1/8
								2/7/9
								3
								4/5
								T
1	2	3	4	5	6	7	8	
1	5		2-	4		2+		
9	10	11	12	13	14	15	16	
4	5	1	5			1	4	7-
17	18	19	20	21	22	23	24	
	2+	1			1	4	1	4
25	26	27	28	29	30	31	32	
2+	1	1	2+		1	1	5	
33	34	35	36	37	38	39	40	
	1	7+		1	2-	2-	2+	4
41	42	43	44	45	46	47	48	
	2+	2-	1	4			1	2-
49	50	51	52	53	54	55	56	
		2-		3-	2+		1	T
57	58	59	60	61	62	63	64	
		1	2+		2-		T	
65	66	67	68	69	70	71	72	
	1	4	4	1	2+	1	2-	1
73	74	75	76	77	78	79	80	
	2-	1		4		3-	2-	3-
81	82	83	84	85	86	87	88	
	4	3-	2-	4	3-	2-	3-	4
89	90	91	92	93	94	95	96	
1	4	1	1		2+		2-	
97	98	99	100	101	102	103	104	
	2+	1	1	2+	2-	2+	1	1
105	106	107	108	109	110	111	112	
	2+			1	2-		2-	
113	114	115	116	117	118	119	120	
1	2-	1	2-	2-	1	1	2+	1
121	122	123	124	125	126	127	128	
1	2+	1	1	2-	2+	1	1	4
129	130	131	132	133				
1	4	1	4					

Tabel VI.6 *Io, frammento dal Prometeo*, deel VI, vocale laag – schematische weergave melodische golfbeweging



Voor de opbouw van dit tweestemmige spel beweegt Nono zich vrij tussen de uit *Das atmende Klarsein* afgeleide fragmenten. Vaak zijn deze nog maar moeilijk herkenbaar, maar de schetsen tonen hoe zij wel degelijk als vertrekpunt fungeren zij het steeds radicaler worden gealtereerd. Tabel VI.7 toont per maat de herkomst van elk van beide sopraanpartijen in één van de in totaal 48 fragmenten, en daarmee meteen ook van de plaats van oorsprong in *Das atmende Klarsein*.

Uit deze tabel komt duidelijk naar voren hoe Nono de facto meestal één en hetzelfde fragment voor beide sopraanpartijen benut. Binnen dat ene fragment installeert hij in één stem één of meerdere ritmische verlengingen zodat beide partijen als het ware uit elkaar schuiven. Op sommige momenten benut hij voor beide partijen wel degelijk uiteenlopend basismateriaal en volgt daarbij het plan zoals het oorspronkelijk voorzien was. Het resultaat is evenwel verrassend genoeg hetzelfde: wanneer ze niet samenvallen, verhouden de twee stemmen zich middels één van de bekende intervallen ten opzichte van elkaar.

Om vast te kunnen houden aan deze intervallen dient Nono wel vaak een aantal alteraties binnen de originele fragmenten door te voeren. Naar het einde toe worden deze ingrepen steeds omvattender en deinst de componist er niet voor terug werkelijk volledige fragmenten te altereren. Waar deze alteraties in de eerste helft voornamelijk tot doel hadden beide partijen beter op elkaar af te stemmen (lees: in een wenselijke intervalafstand ten opzichte van elkaar te plaatsen), zet Nono vanaf maat 66 een diatonisch-chromatisch gestaag stijgende lijn op poten die haar hoogtepunt kent met de c''' in m. 92-94², gevolgd door een al even geleidelijk dalend proces dat zijn eindpunt kent in m. 126 (d'). Deze op- en neergaande beweging, die zich uitstrekt over bijna de volledige tweede helft van dit zesde deel en daarmee de golfbeweging die werd aangezet in de eerste helft naar een hoger niveau tilt, kan maar tot stand komen doordat Nono het overgrote merendeel van de originele tooninhoud altereert en enkel de ritmische structuur waarin deze lag ingebed overeind blijft.

Van de 24 fragmenten zal Nono ten slotte slechts de helft als uitgangsbasis gebruiken. Eindigen doet hij met fragment 7 in beide sopraanstemmen, hoewel de originele maat uit *Das atmende Klarsein* (II, m. 10) volledig onherkenbaar is. De neergaande beweging die daar gekenmerkt werd door de intervalcategorie 2/7/9 is nu vervangen door een opgaande kwartopeenstapeling.

Tabel VI.7 Io, *frammento dal Prometeo*, deel VI, vocale laag – overzicht herkomst toonmateriaal in *Das Atmende Klarsein*, koorden I en II

	1	2	3	4	5	6	7	8
S1	1 [DAK I m. 1-3]							
S2					23' [DAK II m. 44(3)-45 R 2-]			
	9	10	11	12	13	14	15	16
S1								
S2						21' [DAK II m. 41(2)-43 R 3-]		
	17	18	19	20	21	22	23	24
S1								
S2					10' [DAK II m. 14(3)-16 R -6+]*			
	25	26	27	28	29	30	31	32
S1				2 [DAK I m. 4-6]*				
S2								
	33	34	35	36	37	38	39	40
S1								
S2					24' [DAK II m. 46 R]*			
	41	42	43	44	45	46	47	48
S1								
S2								3' [DAK II m. 1-2
	49	50	51	52	53	54	55	56
S1		13' [DAK II m. 22 R 7+]*						
S2	R 2+)*							
	57	58	59	60	61	62	63	64
S1			3 [DAK II m. 1-2]*					
S2								
	65	66	67	68	69	70	71	72
S1							19' [DAK II m. 39-40(1) R -4]*	
S2	4 [DAK II m. 3-5]*							
	73	74	75	76	77	78	79	80
S1								
S2			16' [DAK II m. 29(3)-31 R -6-]*					
	81	82	83	84	85	86	87	88
S1								
S2								
	89	90	91	92	93	94	95	96
S1	8' [DAK II m. 11-12(4) R 5]*							
S2	5 [DAK II m. 7-8]							
	97	98	99	100	101	102	103	104
S1				9' [DAK II m. 12(5)-14(2) R 6-]*				
S2			5' [DAK m. 7-8] R 3+)*					
	105	106	107	108	109	110	111	112
S1						12' [DAK II m. 20-21 R -7+]*		
S2				6 [DAK m. 9]*				
	113	114	115	116	117	118	119	120
S1								
S2								
	121	122	123	124	125	126	127	128
S1							7 [DAK II m. 10]*	
S2								
	129	130	131	132	133			
S1								
S2								

* Alteratie 2^{de} noot: a' i.p.v. f'

* Alteratie 1^{ste} drie noten: g' (i.p.v. gis'), f (i.p.v. fis'), c'' (i.p.v. cis'')

* Onvolledig: laatste f'' ontbreekt

* Alteratie 1^{ste} en laatste noot: e' i.p.v. es (omwisseling met fragment 3'), es'' i.p.v. bes'

* Alteratie 1^{ste} noot: es' i.p.v. e (omwisseling met fragment 13')

* Gedeeltelijke alteratie 1^{ste} en 2^{de} noot: f'' wordt fis'' en c'' vat aan als b'' alvorens in c'' over te gaan

* Alteratie 2^{de}, 4^{de} t.e.m. 7^{de} noot: e'' i.p.v. cis'', e'' i.p.v. gis', fis'' i.p.v. cis', e'' i.p.v. gis'

* Alteratie 2^{de} en 4^{de} noot: a' i.p.v. fis', c'' i.p.v. e''

* Alteratie van alle noten: a'' i.p.v. cis'', g'' i.p.v. fis', a'' i.p.v. b, g'' i.p.v. fis', a''-g''-a'' i.p.v. f', a''-e'' i.p.v. es' (S1) / e'' i.p.v. f, fis'' i.p.v. es' (S2) & laatste noot (f) weggelaten

* Alteratie van alle noten: c''' i.p.v. b'', bes'' i.p.v. f'', a'' i.p.v. e''

* Alteratie 3e en 4e noot: c''' i.p.v. b'', c'''-b'' i.p.v. e''

* Alteratie van alle noten: g'' i.p.v. A'', fis'' i.p.v. Cis'', e'' i.p.v. G'

* Alteratie van alle noten: g'' i.p.v. Gis'', e'' i.p.v. Es'', e'' i.p.v. D'', d'' i.p.v. G'

* Alteratie van alle noten: c'' i.p.v. g', b' i.p.v. c', bes'-a' i.p.v. cis', as' i.p.v. fis'-f'', fis' i.p.v. c'

* Alteratie van 1^{ste} t.e.m. 3^{de} noot: cis'' i.p.v. f', b' i.p.v. c'', bes' i.p.v. cis''

* Alteratie van 2^{de} en 3^{de} noot: g' i.p.v. cis'', c''-f'' i.p.v. b''

Het spel van de twee sopranen die stelselmatig een groter bereik bezetten wordt nog versterkt door de *live electronics*. In de schetsen zien we hoe Nono aanvankelijk met het idee speelt de Publison in te schakelen, die in staat is op zijn beurt elk fragment in nogmaals getransponeerde vorm te verdubbelen.⁵³⁶ Deze denkpiste stamt duidelijk uit het stadium waarin de componist tevens de combinatie van de oorspronkelijke fragmenten met hun getransponeerde versie overweegt, met een steeds groter wordende discrepantie tussen beide stemmen tot gevolg waaraan de Publison mogelijk nog een derde laag kan toevoegen.

Uiteindelijk opteert Nono voor een ander apparaat, waarvan de werking hem ook reeds beter bekend is: de Delay. Deze zorgt ervoor dat de klank van het vocale duo met maar liefst 14” vertraging in een gefilterde versie door de ruimte cirkelt, met de klok mee, met behulp van de Halaphon (via luidsprekers 1 t.e.m. 6). Tegelijkertijd wordt hun gezang ook in ongefilterde vorm en in *realtime* in de ruimte verdeeld met behulp van een tweede Halaphon, die ditmaal geen cirkelbeweging laat plaatsgrijpen maar de klank afwisselend uit verschillende, niet-aanpalende hoeken laat opdoemen volgens een kruisend patroon (met name: L2, L6, l4, l5, L3, L1).

Gezien de steeds sterker wordende golfbeweging die de sopraanpartijen zowel melodisch als harmonisch kenmerkt zal de ruimte sowieso geleidelijk aan meer en meer gevuld raken. Nu wordt dit proces evenwel nog verrijkt door de *live electronics*, die de dichtheid opvoeren en daarmee vooral de inwaartse spiraalbeweging versterkt. Tot op het punt dat de ruimte tot in haar kleinste voegen verzadigd is van klank.

6.3.3. Instrumentale laag

Deze continue, steeds dener wordende stroom van vocale klanken wordt evenwel op brute wijze verstoord, of met Nono’s woorden “doorkliefd”, door de harde want elektronisch vervormde klanken van de solistische blazers. Hoewel beide sterk op elkaar zijn aangewezen tijdens de uitvoering brengt Nono hun partijen los van elkaar tot stand.

De basfluitpartij vertoont een intussen bekend klankbeeld. Aan de basis liggen ditmaal drie speelwijzen, of ook wel drie klanktypes, die continu worden afgewisseld: *multiphonics*, flageolettonen en *suoni eolien*. Voor de eerste categorie grijpt Nono terug naar *FLAUTO BASSO I*, één van de verzamelingen die hij initieel voor de basfluitpartij van *Das atmende Klarsein* had opgericht maar uiteindelijk niet meer gebruikte in die context.⁵³⁷ Deze verzameling beslaat een selectie *multiphonics* afkomstig uit het handboek van Artaud die

⁵³⁶ ALN 46.23.01/01: “con Publison
per ogni parte cambia intervallo
2- | 2+ | 4 | TR | 7+ | 9- “

⁵³⁷ ALN 45.15.03/01-06

enkel en alleen reine kwint- en kwartintervallen omvatten. Deze toonhoogte-aggregaten zijn in *FLAUTO BASSO I* gecombineerd geworden met de duurlengten van *B Calmo*. Hoewel Nono deze verzameling uiteindelijk links liet liggen voor de compositie van *Das atmende Klarsein*, recupereerde hij voor diezelfde compositie wel het merendeel van de toonhoogte-aggregaten (in combinatie met andere duurlengten).

In Figuur VI.6 wordt de verzameling *FLAUTO BASSO I* integraal weergegeven. Tabel VI.8 geeft op zijn beurt weer welke elementen uit deze verzameling hun weg vonden naar de basfluitpartij in dit zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo*. Opvallend is dat Nono uiteindelijk niet alleen voor de als *multiphonic* getoonzette toonhoogte-aggregaten beroep doet op deze verzameling, maar ook voor de flageoletklanken (dewelke bijgevolg tot dubbele flageoletklanken worden aangezien ze meerstemmig zijn) en voor de *suoni eolien*. Zo goed als de volledige partij voor basfluit in dit zesde deel is gebaseerd op een oude verzameling, nog geconstrueerd in het kader van een voorgaande compositie.

Opvallend is dat Nono aanvankelijk heel trouw blijft aan de oorspronkelijke elementen uit *FLAUTO BASSO I*, dat wil zeggen aan zowel hun tooninhoud als -duur, maar vanaf maat 7 in stijgende mate alteraties aan één van beide primaire parameters of zelfs aan beide doorvoert. De meeste van deze alteraties betreffen inkortingen van de oorspronkelijke toonduur, dewelke evenwel meestal herkenbaar blijft doordat de componist één of meerdere van haar ritmische bouwstenen overeind laat. Dit geldt in hogere mate voor de toonhoogte-aggregaten die uitgewerkt worden als een *multiphonic* (zoals in maat 20, waar de duurlengte van *multiphonic 20* gespiegeld wordt en bijgevolg verdubbeld en van *multiphonic 18* het syncopisch profiel behouden blijft) dan voor diegenen die het tot *suoni eolien* of flageolettonen schoppen. Vooral voor deze laatsten is een langere toonduur beter geschikt omdat hier een a-periodische afwisseling tussen de verschillende deeltönen gerealiseerd dient te worden, hetgeen tijd vergt.⁵³⁸ Bijgevolg vervangt Nono de duurlengtes van oorspronkelijk kortere elementen simpelweg door overgebonden kwartnoten of halve noten, zoals bijvoorbeeld in de maten 26 en 27. Toonhoogte-aggregaten met een uit *FLAUTO BASSO I* overgenomen langere toonduur die als flageoletklanken getoonzet worden behouden hun oorspronkelijke ritmisch profiel meestal wel, zoals in maat 28⁴-29³.

Uit Tabel VI.8 blijkt duidelijk dat Nono geen vooraf bepaalde volgorde aanhoudt maar vrij elementen uit *FLAUTO BASSO I* kiest (hetgeen in de eerste maten ook valt af te leiden uit de horizontale overbruggingsmogelijkheden tussen de verschillende elementen). Meermaals herhaalt de componist toonhoogte-aggregaten, en in totaal worden er slechts zeven geheel niet gebruikt. Hierbij dient opgemerkt te worden dat het bij deze

⁵³⁸ Deze afwisseling kan in de partituur slechts gesuggereerd worden, hetgeen gebeurt middels stippellijnen. Het is aan de uitvoerder om deze afwisseling in de praktijk te brengen, maar hiervoor is tijd nodig.

overgeslagen elementen veelal herhalingen betreft van een tooninhoud die reeds gepasseerd is maar gekoppeld aan een alternatieve toonduur.

FLAUTO BASSO I

The image displays a musical score for Flauto Basso I, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of triplets and quintuplets. The notes are often beamed together in groups, and there are many rests. The score is numbered from 1 to 42, with each measure or group of measures clearly marked. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The overall style is highly technical and rhythmic.

Figuur VI.6 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel VI, instrumentale laag - verzameling FLAUTO BASSO I

Tabel VI.8 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel VI, instrumentale laag – overzicht herkomst toonmateriaal fluitpartij

<i>Io, frammento</i> Deel VI - basfluit (maat van aanzet)	Toonhoogte- aggregaat	Klanktype	Herkomst in <i>FLAUTO BASSO I</i>	Alteraties t.o.v. origineel in <i>FLAUTO BASSO I</i>
m. 1	fis'-cis''	<i>multiphonic</i>	20	
	a'-d''	<i>multiphonic</i>	16	
	bes'-es''	<i>multiphonic</i>	11	
m. 2	as'-es''	<i>multiphonic</i>	14	
	e'-b'	<i>multiphonic</i>	17	
m. 3	gis'-cis''	<i>multiphonic</i>	18	
m. 4	a'-d''	<i>multiphonic</i>	16	
m. 5	f''-bes''	<i>multiphonic</i>	9	
m. 6	g'-d''	flageolet	15	
m. 7	f''-bes''	<i>eolien</i>	9	verlengd
m. 9	ges'-des''	flageolet	13	
m. 10	c''-g''	<i>eolien</i>	10	<i>8va bassa</i> & ingekort
m. 12	f''-bes''	<i>eolien</i>	28	
m. 15	cis''-fis''	<i>multiphonic</i>	1	
m. 23	e'-b'	flageolet	17	ingekort
m. 24	ais'-dis''	<i>multiphonic</i>	22	
	b'-fis''	<i>eolien</i>	7	ingekort
m. 26	d'-a'	flageolet	21	verlengd
	bes'-es''	flageolet	11	verlengd
m. 27	es''-as''	<i>eolien</i>	19	ingekort
m. 28	cis'-gis'	flageolet	27	
m. 30	g'-c''	<i>multiphonic</i>	2	ritmische retrograde
	e'-b'	<i>multiphonic</i>	25	ingekort
m. 31	fis'-cis''	<i>multiphonic</i>	20	verdubbeld door spiegeling
	gis'-cis''	<i>multiphonic</i>	18	ingekort
	f''-bes''	<i>eolien</i>	9	
m. 32	bes'-es''	<i>eolien</i>	33	<i>8va alta</i> & ingekort
m. 37	a'-e''	<i>eolien</i>	30	
m. 33	d'-a'	<i>multiphonic</i>	21	ingekort
	f''-bes''	<i>multiphonic</i>	4	<i>8va bassa</i>
	c''-g''	<i>multiphonic</i>	10	<i>8va alta</i> & ingekort
	b'-fis''	<i>multiphonic</i>	7	<i>8va bassa</i> & ingekort
m. 34	fis''-b''	<i>multiphonic</i>	3	<i>8va bassa</i>
	es'-bes'	<i>multiphonic</i>	31	ingekort
m. 35	cis''-gis''	flageolet	34	
m. 38	b'-e''	<i>multiphonic</i>	37	verlengd
m. 40	bes'-es''	<i>eolien</i>	33	ingekort
m. 41	as'-es''	<i>eolien</i>	14	verlengd
m. 42	es''-bes''	flageolet	19	ingekort
m. 43	d'-a'	flageolet	21	verlengd
m. 45	as'-es''	<i>eolien</i>	14	verlengd
m. 47	bes'-es''	<i>multiphonic</i>	33	<i>8va bassa</i> & ingekort
m. 48	b'-fis''	flageolet	7	
m. 49	es''-bes''	flageolet	19	<i>8va bassa</i>
m. 50	b-e'	<i>multiphonic</i>	36	
m. 51	gis'-cis''	<i>multiphonic</i>	18	ingekort
	a'-d''	<i>eolien</i>	16	verlengd
m. 52	gis'-cis''	<i>eolien</i>	18	<i>8va alta</i> & verlengd
m. 53	gis'-cis''	flageolet	18	ingekort
m. 54	c'-g'	flageolet	10	ingekort
	e'-a'	<i>multiphonic</i>	23	verlengd
m. 55	b'-fis''	<i>multiphonic</i>	40	
m. 56	d''-g''	flageolet	38	a'' i.p.v. g'' (5 i.p.v. 4)
m. 57	c'-g'	<i>multiphonic</i>	10	ingekort
	fis'-b'	<i>multiphonic</i>	7	<i>8va bassa</i> & verlengd
m. 61	a'-d''	<i>multiphonic</i>	16	<i>8va bassa</i> & ingekort
m. 62	cis'-gis''	<i>eolien</i>	27	<i>8va alta</i> & lengte verdubbeld
m. 63	b-e'	<i>multiphonic</i>	36	
m. 64	des''-ges''	<i>multiphonic</i>	42	
m. 65	a'-e''	<i>multiphonic</i>	30	<i>8va bassa</i>

m. 66	bes'-es''	<i>multiphonic</i>	11	
m. 68	gis'-cis''	<i>multiphonic</i>	18	verlengd
	d'-a'	<i>multiphonic</i>	21	ingekort
	e'-b'	<i>multiphonic</i>	25	ingekort
m. 69	es'-as'	<i>multiphonic</i>	41	<i>8va bassa</i>
	c'-g'	<i>multiphonic</i>	10	ingekort
m. 70	fis''-b''	<i>eolien</i>	3	verlengd
	e'-b'	<i>eolien</i>	25	<i>8va alta</i>
m. 71	dis''-ais''	flageolet	19	enharmonisch equivalent & ingekort
m. 72	d''-g''	<i>eolien</i>	24	ritmische retrograde & ingekort
m. 73	a'-d''	<i>eolien</i>	16	<i>8va alta</i>
	b'-fis''	flageolet	7	verlengd
m. 76	cis''-gis''	<i>eolien</i>	34	ingekort
	fis'-cis''	<i>eolien</i>	20	<i>8va alta</i> & verlengd
m. 77	fis'-cis''	flageolet	20	verlengd
m. 78	fis'cis''	<i>eolien</i>	20	verlengd
m. 79	a'-d''	<i>eolien</i>	16	verlengd
m. 80	e''-a''	<i>eolien</i>	23	verlengd
m. 81	a''-e''	<i>eolien</i>	30	
m. 82	cis'-gis'	flageolet	27	verlengd
m. 83	fis'-cis''	<i>multiphonic</i>	20	<i>8va bassa</i> & verlengd
m. 84	c'-g'	flageolet	10	

Net zoals in de solistische interventies in deel I (en net zoals in de instrumentale delen van *Das atmende Klarsein*) brengt Nono binnen de uit *FLAUTO BASSO I* overgenomen samenklanken een intern reliëf tot stand. Dit doet hij binnen de als *multiphonic* getoonzette elementen ten eerste door de afzonderlijke tonen ritmisch te differentiëren, ten tweede door een uiterst gedetailleerd dynamisch verloop uit te tekenen, en ten derde door nog andere speeltechnieken aan te wenden. Het gaan dan vooral om de continue afwisseling tussen een overwicht van klank met toonhoogte en een overwicht van lucht, maar ook trillers, tremolo's en de *flutterzunge* kunnen een meerstemmig aggregaat intern tot leven brengen.

De tweestemmige flageoletklanken moeten “discontinu” worden uitgevoerd, dat wil zeggen, hun twee componenten moeten afwisselen zonder van elkaar gescheiden te worden.⁵³⁹ Ook deze klanken vertonen bijgevolg een intern reliëf, dat bij voorkeur onregelmatig is en volledig bepaald wordt door de uitvoerder. Het derde klanktype betreft de zogenaamde *suoni eolien su suono ombra*. Bedoeling hier is dat tijdens de uitvoering van deze zeer hoge, uit het spectrum van een bepaalde grondtoon geïsoleerde boventonen deze grondtoon zelf soms plots tevoorschijn komt om vervolgens even plots weer te verdwijnen, “met de onregelmatigheid van een schaduw”.⁵⁴⁰

Tot slot resten nog een aantal eenstemmige klanken, zoals bijvoorbeeld in m. 17-18² en m. 58⁴-61³. Ook zij worden intern tot leven gewekt door de fluitist precies op deze momenten zijn afstand tot de microfoon te laten variëren.

⁵³⁹ Nono, *Io, frammento da Prometeo*, VIII.

⁵⁴⁰ Nono, *Io, frammento da Prometeo*, IX.

De partij voor contrabasklarinet is veel eenvoudiger in opzet, en verraadt bijgevolg dat Nono nog minder vertrouwd is met het schrijven voor dit instrument. De zoektocht naar onbekende klanknuances die de componist hier wenst op te zetten wordt in de eerste plaats uitbesteed aan de muzikant zelf, die daarvoor natuurlijk wel een aantal richtlijnen krijgt maar een veel minder precies pad dient te volgen dan zijn collega-fluitist. De partij van de contrabasklarinet is voornamelijk opgetrokken uit eenstemmige elementen met een gemiddelde duur (meestal van een aantal kwartnoten), die door rusten van elkaar gescheiden worden. Bedoeling is dat de klarinettist binnen deze klanken op zoek gaat naar interne nuances door middel van een bepaalde speeltechniek. Deze laatste wordt per toon door de componist voorgeschreven. Opnieuw komen de technieken die in het kader van de basfluitpartij reeds besproken werden voor, maar ook een aan de klarinet eigen techniek zoals het spelen met de variatie in lipspanning wordt nu geïntroduceerd.

Daarnaast experimenteert Nono ook met het opzetten van meerstemmige klanken binnen de contrabasklarinetpartij. Want net zoals de basfluit is ook de contrabasklarinet in staat *multiphonics* te produceren. Opvallend is evenwel dat de componist hier steevast voor ver uit elkaar gelegen toonhoogte-aggregaten kiest: de tonen die door de klarinettist tezamen tot klinken worden gebracht liggen niet zomaar op kwint-afstand van elkaar, maar op de afstand van een kwint en een octaaf samen: b-E bijvoorbeeld (m. 47⁴-48), of fis-B' (m. 50²-52¹). Bovendien geeft Nono elk van dit soort tweeklanken op eenzelfde wijze vorm: steeds laat hij de hoogste toon eerst inzetten en aanhouden, terwijl hij de laagste toon vervolgens met doorgaans korte, van een *crescendo* voorziene invallen vanuit de diepte laat aansluiten. Deze vaste vormgeving vinden we overigens ook terug in schetsen die Nono maakte tijdens repetities met Scarponi.⁵⁴¹ Naar alle waarschijnlijkheid betreft het hier dan ook een door de klarinettist voorgestelde toonzetting van *multiphonics*.

Ook de vrijheid die Nono aan de dag legt bij de ontleening van elementen uit *FLAUTO BASSO I*, waarbij veelvuldig herhalingen en alteraties voorkomen, doet vermoeden dat de partij van de basfluit eveneens in belangrijke mate is vormgegeven in dialoog met de muzikant, dat wil zeggen, tijdens experimenteersessies. Deze hypothese wordt gestaafd door het feit dat er geen (voorbereidend) schetsmateriaal van dit deel bestaat of toch tenminste overgeleverd is geworden. Verder zijn er in de maten 20 tot 23 ook twee aan *FLAUTO BASSO I* vreemde toonhoogte-aggregaten te vinden, die wel voorkomen in Fabbriciani's lijst met "goede *multiphonics*" en dus opnieuw zijn persoonlijke input en sturing bij de compositie van deze partij suggereren.⁵⁴²

De twee waarschijnlijk door Fabbriciani voorgestelde toonhoogte-aggregaten zijn overigens de enige die andere intervallen dan kwart of kwint ten gehore brengen.

⁵⁴¹ ALN 45.05/03v

⁵⁴² ALN 45.03.02/02

Daarnaast worden sommige toonhoogte-aggregaten, in het geval ze als *suoni eolien* getoonzet worden, uitgebreid met extra boventonen die eveneens nieuwe intervalrelaties binnenbrengen. Toch vormen dit uitzonderingen binnen een door welluidende harmonieën geregeerd discours. Ten slotte is verzameling *FLAUTO BASSO I* samengesteld uit niets anders dan kwart- en kwintopeenstapelingen, en brengt ook de contrabasklarinet enkel (zij het door een extra octaaf gescheiden) kwintsamenklanken naar voren.

Op die manier lijkt het erop dat de solistische houtblazers aansluiting zoeken bij de vocale partijen, die regelmatig in lang aangehouden kwint- of kwartharmonieën stranden. Althans, zo lijkt het op papier, want de facto bereiken veel van de neergeschreven toonhoogtes zelfs niet het klinkende stadium maar worden ze overschaduwed door lucht. Bedoeling is dan ook, zoals aan het begin reeds gesteld werd, dat de solistische houtblazers in dit zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* het vocale discours doorbreken met “steeds hardere” klanken, tot op het punt dat ze “vlijmscherp” worden.⁵⁴³ Maar hiervoor doet Nono beroep op de *live electronics*.

In dit zesde deel schakelt Nono de Vocoder in, waarvan hij de mogelijkheden uitgebreid getest heeft tijdens tal van repetities in Freiburg, onder meer in het bijzijn van Fabbriani en Scarponi.⁵⁴⁴ In dit zesde deel is het de basfluit die de versterking van de contrabasklarinet aanstuurt middels de Vocoder. Het geanalyseerde klankspectrum van de eerste wordt daarbij in geïnverteerde vorm toegepast op de versterking van de tweede. Met andere woorden, hoe hoger de fluitklank, hoe dieper de getransformeerde klarinetklank, waaraan bovendien op subtiele wijze witte ruis toegevoegd wordt voor een nog scherper klankresultaat. Dat beide partijen zich respectievelijk in een relatief hoog en laag register ophouden vindt bijgevolg een logische verklaring in deze elektronische transformatie.

Het gevolg is dat beide partijen, niettegenstaande het feit dat ze los van elkaar geconcipieerd werden en ook een in se onafhankelijk verloop kennen waarbij hun respectievelijke rustmomenten zelden samenvallen, als het ware tot elkaar veroordeeld zijn. De inmenging van de Vocoder zorgt er enerzijds voor dat de fluitist met zijn spel in extreme mate het klankresultaat van zijn collega beïnvloedt, en anderzijds precies daardoor in zijn eigen spel wordt beïnvloed door diezelfde collega. De uitvoering van dit zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* vraagt met andere woorden van beide muzikanten dat ze zich eerst en vooral laten leiden in hun zoektocht naar nieuwe klanknuances door een intens luisteren naar elkaar.

⁵⁴³ Nono aan Haller, Haller II p. 128.

⁵⁴⁴ ALN 45.07/07

6.3.4. Dramatisch samenspel van de twee lagen

De opbouw van dit zesde deel in twee onafhankelijk van elkaar geconcipieerde én verlopende lagen is uitzonderlijk binnen *Io, frammento dal Prometeo*. Ze herinnert aan de dialectische tegenstelling in composities uit de jaren 1960 en begin jaren 1970 die bewustwording als synthese ambieerde. Ook hier zijn beide lagen de facto verwickeld in een dramatisch spel. Het doorgaande vocale continuüm dat in een zich steeds herhalende cirkelbeweging langzaam maar zeker de volledige ruimte inpalmt verbeeldt het dwingende karakter van Ananke, een kracht waaraan geen ontkomen is en die de mens veroordeelt tot een bestaan zonder hoop op verlossing. Tevergeefs probeert Io bij monde van de basfluit aan dit lot te ontsnappen. Haar aanklacht treft ook Prometheus, die ze mee op sleeptouw neemt. Niettegenstaande het feit dat deze laatste ook daadwerkelijk sterk beïnvloed wordt door Io's verwoede pogingen, is de partij van de contrabasklarinet een grotere standvastigheid en rust beschoren. Uiteindelijk zullen Io's pogingen dan ook tevergeefs blijken, en is aan het einde van dit zesde deel de volledige ruimte doordrongen van de alles overheersende natuurkracht van Ananke.

6.4. Deel IX

6.4.1. Opbouw

Het laatste deel van *Io, frammento dal Prometeo* is opnieuw volledig weggelegd voor het koor. De vormgeving van dit *coro finale* steekt echter fel af tegenover de vorige koordelen. Daarin werd zoals besproken de dialoog tussen Io en Prometheus tot klinken gebracht doorheen een uitwisseling van woord-klankgestaltes tussen vrouwen- en mannenstemmen. Deze fragmentaire opbouw in combinatie met het veranderlijke maar steevast langzame tempo en de vele *fermate* verlenen het discours weliswaar een aura van tijdloosheid, toch installeert het alternerende spel tussen beide koorhelften een soort drive, of tenminste een gevoel dat er wel degelijk iets gaande is.

In het negende deel daarentegen brengen elf monolithische klankblokken de tijd werkelijk tot stilstand. Dit is niet alleen het gevolg van hun blokmatige opbouw, maar ook van de bruuske wijze waarop ze van elkaar gescheiden worden door lang gerekte adempauzes (voorzien van *fermate* die in lengte variëren tussen 3" en 7"): alsof plots een gapende afgrond dreigt die het voorgaande klankblok in een grote zinderende leegte opslokt.

Het is de eerste keer in heel *Io, frammento dal Prometeo* dat het koor als een eenheid optreedt. Dat wordt nog benadrukt door de *live electronics*, die het ganse koor een extra galm toemeten en het zo over alle tien de luidsprekers in de ruimte verspreiden. De reden voor deze eenheid ligt ongetwijfeld in de tekst. In dit laatste deel komt opnieuw Mitologia

aan het woord. Zij was het die in het zesde deel Io's lotsbestemming een universeel menselijke dimensie gaf met de woorden van Hölderlins *Schicksalslied*. Dat er niets of niemand is opgewassen tegen dat lot beschrijft ze thans in dit negende deel. De lofzang op Ananke die hier wordt opgevoerd is afkomstig uit Euripides' tragedie *Alcestis*.

Lydia Jeschke was destijds de eerste om (weliswaar binnen de context van *Prometeo*, waarin *Stasimo 1°* precies dezelfde tekst verklankt en dus eigenlijk een latere versie vormt van dit *coro finale*) op te merken dat Nono hier een, voor hem eerder uitzonderlijke, herschikking doorvoert van de tekst zoals deze voorzien was door Cacciari.⁵⁴⁵ De componist wisselt een aantal woorden van plaats in de door Cacciari vertaalde versie van Euripides' tekst, waardoor een symmetrische structuur ontstaat die sterke parallellen vertoont met het stasimon uit de antieke tragedie:

[A]	Né incantamento tracio né voce di Orfeo né statua né rimendio di Febo	la placa.	Geen middel op Thracische leien, beschreven met Orfeus' gezangen, geen houten beeld geen kruiden, geplukt om de lijdende mens te genezen is sterker.
[A']	Né altare né statua né sanguinante offerta né voce di Orfeo né ferro Calibe	la piega.	Geen altaar, geen beeld offers verhoort zij niet [niet] Orfeus' gezangen [niet] het Chalybische staal temt haar.
[B]	ignora ΑΙΔΩΣ		[Ananke] kent geen ontzag
[B']	inaccessa ha la cima.		onontkoombaar [zijn de boeien van haar armen]. ⁵⁴⁶

De eerste strofe en tegenstrofe bestaan elk uit een opsomming van wonderlijke krachten die desondanks niet tegen Ananke zijn opgewassen. Het noodlot zelf blijft hier als lijdend voorwerp volgend op de vier ontkenningen onbenoemd, het werkwoord volgt ten slotte helemaal achteraan. In de tweede strofe en tegenstrofe wordt het noodlot zelf tot (wederom onbenoemd) onderwerp en wordt de zinsstructuur omgekeerd met ditmaal de twee werkwoorden vooraan.

De resulterende AA'BB' structuur herinnert aan de afwisseling van parallel opgebouwde strofes en tegenstrofes van gelijke lengte zoals we die terugvinden in het antieke stasimon. En inderdaad, ook binnen *Io, frammento dal Prometeo* fungeert dit *coro finale* als een alles overschouwend moment van reflectie en komt het daarmee precies

⁵⁴⁵ Jeschke, *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, 106-07.

⁵⁴⁶ Herschikte vertaling naar Euripides, "Alkestis," in *Verzameld werk* (Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 2001), 62-63.

tegemoet aan de functie van het antieke stasimon. Tegelijkertijd vormt dit deel, ingepast in de ganse *Prometeo*-context, een belangrijk kantelpunt: eens de mens de almacht van het noodlot aanvaardt, zal hij op zoek moeten naar nieuwe alternatieve paden zonder nog langer de hoop op verlossing te mogen koesteren. Ook een dergelijk voorvoelend karakter wordt klassiek toegeschreven aan het stasimon.⁵⁴⁷

Hoewel de referentie naar het antieke stasimon op vlak van tekstuele structuur en inhoud dus zeker steekhoudt, dient men wel in het achterhoofd te houden dat deze structuur niet overeind blijft in de muzikale toonzetting. Dit werd reeds door Melkert aangekaart, verwijzend naar de sterk variërende lengtes van strofes en tegenstrofes in de finale partituur.⁵⁴⁸ Maar ook het overgeleverde schetsmateriaal tot het *coro finale* toont hoe Nono in de (compositie)praktijk niet vanuit de voorliggende symmetrische tekststructuur vertrekt maar in eerste instantie op pragmatische wijze basismateriaal vastlegt voor de toonzetting van elk vers. Opvallend is wel dat dit basismateriaal, dat voor elk vers uit vier tonen bestaat, op zich telkens een gelijkaardige symmetrische opbouw vertoont.

6.4.2. Toonzetting

Eerst en vooral deelt Nono de vier strofen onder in respectievelijk twee (A, A' en B) en drie (B') delen. Daarbij bundelt hij in de eerste strofe en tegenstrofe de vier ontkenningen tot één deel, gevolgd door lijdend voorwerp en werkwoord als het tweede deel. In de tweede strofe en tegenstrofe laat hij eenvoudigweg met elk woord een nieuw deel beginnen (met "la cima" als één geheel). In totaal beschikt hij dus over negen tekstfragmenten. Voor elk van hen voorziet hij meteen een bepaalde tooninhoud, een vocale bezetting en het aantal toebedeelde maten.⁵⁴⁹

Het door Nono voorziene toonhoogtemateriaal verschilt weliswaar per tekstdeel, maar vertoont onderling opvallende structurele gelijkenissen. Melkert onderscheidt daarbij twee types: de achtstemmige samenklanken die bestaan uit kwintopeenstapelingen, en de vierstemmige samenklanken die bestaan uit twee elkaar kruisende tritoni. Beide categorieën, zo stelt ze vast, speelden ook reeds een belangrijke rol in *Das atmende Klarsein*, en beide kunnen worden teruggebracht tot welbepaalde transposities van de *scala enigmatica*.⁵⁵⁰ Op die manier suggereert Melkert dat Nono het toonhoogtemateriaal voor

⁵⁴⁷ Het hoeft bijgevolg niet te verbazen dat het negende deel van *Io, frammento dal Prometeo*, wanneer het enkele jaren later geïntegreerd wordt in de 'volwaardige' tragedie van het luisteren *Prometeo*, de titel *Stasimo 1°* krijgt. Het is belangrijk dit hier aan te stippen, aangezien Jeschkes analyse niet het originele negende deel uit *Io, frammento dal Prometeo* betreft maar precies het *Stasimo 1°* uit *Prometeo*.

⁵⁴⁸ Melkert, "Far del silenzio cristallo". Luigi Nono: *Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 112.

⁵⁴⁹ ALN 46.29.01/01

⁵⁵⁰ Melkert, "Far del silenzio cristallo". Luigi Nono: *Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 114-15.

dit *coro finale* uit dezelfde bron afleidt als de koordelen van *Das atmende Klarsein*. Zijn bron is evenwel nog veel specifiekker dan Melkert vermoedt. Het gaat namelijk om het eerste koordeel uit *Das atmende Klarsein* zelf.

Wanneer we het door Nono voorziene toonmateriaal voor elk tekstvers in detail bekijken stellen we vast dat dit stevast kan worden teruggebracht tot één van de volgende drie basiscellen:

- A/ Twee elkaar kruisende kwinten die samen een kleine none omvatten, in het midden aan elkaar ‘geknoopt’ door een dalende kleine secunde.
- B/ Twee kwinten die zich op een grote secunde afstand van elkaar bevinden.
- C/ Twee tritoni die zich op een grote secunde afstand van elkaar bevinden.

Deze drie cellen leidt Nono af uit het eerste koordeel van *Das atmende Klarsein*. Cel A vindt haar oorsprong in m. 1⁴-2², cel B in maat 4 en cel C in m. 4⁵-5³ (zie Figuur VI.7).

The figure displays three musical cells, A, B, and C, each with a chordal representation and corresponding vocal line examples.

- Cell A:** Labeled 'DAK I m. 1⁴-2²'. The chordal part shows two crossing quint intervals (G#4-C#5 and C#4-G#5) with a descending second (G#4-F#4) in the middle. The vocal examples for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) show melodic lines derived from these intervals.
- Cell B:** Labeled 'DAK I m. 4'. The chordal part shows two intervals of a large second (G#4-B4 and C#5-E5). The vocal examples for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) show melodic lines derived from these intervals, including triplets.
- Cell C:** Labeled 'DAK II m. 32-35₁'. The chordal part shows two intervals of a tritone (G#4-Bb4 and C#5-Eb5). The vocal examples for Soprano (S.), Alto (C.), and Tenor (T.) show melodic lines derived from these intervals, including a quintuplet in the Alto part.

Figuur VI.7 *Genese Io, frammento dal Prometeo, deel IX* – drie basiscellen afgeleid uit *Das atmende Klarsein*, koordeel I

Nono noteert deze cellen voor het eerst middenin zijn tweede herlezing van de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein* die de basis vormde voor de mannelijke partijen in delen I en V.⁵⁵¹ Dat zij wel degelijk alle drie rechtstreeks uit dit voorgaande werk werden afgeleid behoeft dan ook geen twijfel. Meteen voert hij ook een heel aantal transposities door van deze drie cellen, en bovenaan deze oefening noteert hij in grote letters “CORO FINALE”.⁵⁵² Figuur VI.8 toont naast de drie basiscellen ook alle respectievelijke transposities die uiteindelijk gebruikt zullen worden voor de opbouw van het *coro finale*.

Figuur VI.8 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel IX – basiscellen A, B en C met transposities

In totaal behoeft hij natuurlijk slechts materiaal voor de toonzetting van 9 tekstdelen. Een deel van de voorliggende cellen zal hij dan ook met elkaar combineren. Het gevolg is een afwisseling tussen klankblokken (want met de voorliggende tooncellen zal hij zoals gezegd niet langer fijnzinnige klankgestaltes optrekken maar dicht bezette klankblokken) bestaande uit 4 en klankblokken bestaande uit 8 toonhoogtes: cellen A en B verschijnen steeds in combinatie met elkaar, cel C komt daarentegen enkel alleen voor, zij het voor de verklanking van het laatste tekstdeel in combinatie met een transpositie van zichzelf waardoor opnieuw een achtstemmige cel ontstaat.

⁵⁵¹ ALN 46.08.02

⁵⁵² ALN 46.08.02/06

Op deze manier creëert Nono een afwisseling tussen klankblokken die gedomineerd worden door kwintopeenstapelings (zij het kwinten die onderling op gespannen voet staan gezien de secunde-afstand tussen hen, om van de inherente tritoni in de A-cellen nog te zwijgen) en klankblokken waarin de tritonus centraal staat (maar kwintopeenstapelings eigenlijk evenzeer mogelijk zijn). In Figuur VI.8 geven de vierkante kaders aan welke (getransponeerde) cellen met elkaar gecombineerd worden en welke alleen worden ingezet, evenals de initieel geplande volgorde van hun inzet (nummers *bovenaan* de kaders).

De drie basistooncellen worden gekenmerkt door een symmetrische opbouw die opvallende gelijkenissen vertoont met Nono's initiële herschikking van de tekst. Zo bestaat elke cel uit twee gelijklopende intervallen, net zoals strofen A en B parallel lopen aan tegenstrofen A' en B'. Hoewel hij de tekstuele symmetrie in zijn toonzetting zal laten vervagen, zorgt de componist er wel voor dat deze symmetrie is ingenesteld in het harmonische fundament waarop deze toonzetting gestoeld is.

Voor elk klankblok voorziet Nono een andere bezetting, of beter, een andere stemmencombinatie. Daarbij vertrekt hij altijd vanuit stemparen: twee buurstemmen die samen instaan voor de verklanking van één cel. Elk stemtype is namelijk door twee zangers dan wel zangeressen vertegenwoordigd, zodat wanneer twee stemtypes worden aangesproken zij samen een in se vierstemmig geheel vormen. De allereerste verklanking van cellen A en B (in originele, i.e. niet getransponeerde versie) wordt bijvoorbeeld verdeeld over het stempaar sopraan & mezzosopraan, dat cel A voor zijn rekening neemt, en het stempaar contra-alt & tenor, dat cel B voor zijn rekening neemt (m. 2-7).

Na dit achtstemmige klankblok, dat zich dus eerder in de midden tot hoge registers afspeelt, volgt een vierstemmig klankblok, gebouwd op cel C en dus ook contrasterend qua intervallische inhoud, dat door bariton & bas naar de lagere regio's wordt getrokken (m. 8-9). In drie van de negen klankblokken worden uiteindelijk toch alle stemmen betrokken. Op die manier plant Nono een opeenvolging van klankblokken die met elkaar contrasteren qua intervalinhoud, qua bezetting (en daarmee ook register) en in lengte (het aantal voorziene maten per klankblok varieert namelijk per blok tussen de 1 en de 9 maten).

In de uiteindelijke partituur realiseert Nono dit opzet volledig volgens het plan. Hij voegt alleen twee extra klankblokken toe, die evenwel geen nieuw materiaal introduceren maar gewoon een tweede verschijning vormen van respectievelijk het eerste en derde klankblok, zowel wat betreft toonhoogtemateriaal als bezetting. Deze twee nieuwe klankblokken worden vooraan de eerste strofe en vooraan de eerste antistrofe ingevoegd, waar ze op die manier telkens plaats maken voor een extra benadrukking van de ontkenning "né". Daardoor ontstaat een muzikaal chiasme tussen de eerste strofe en antistrofe. De ten opzichte van het originele opzet uitgebreide en licht

gewijzigde opeenvolging van tooncellen wordt in Figuur VI.8 aangegeven *onderaan* de vierkante kaders.

Hoewel Nono met deze starre aaneenschakeling van klankblokken plots een heel andere richting lijkt uit te gaan dan in de vorige koordelen, wordt het merendeel van deze klankblokken binnenin tot leven gewekt door eenzelfde gedifferentieerd gebruik van de secundaire parameters waardoor ook binnen de klankgestaltes in de voorgaande delen reliëf kon worden aangebracht. Ditmaal is het evenwel de tekstzetting en daaraan gekoppeld de stemvoering die de hoofdrollen opeisen. Daarnaast spelen ook dynamiek, register en textuur zoals steeds een belangrijke rol.

De tekstzetting kent in het algemeen een parallel verloop doorheen de betrokken stemmen. Daarop zijn slechts twee, zij het belangrijke uitzonderingen te vermelden. Aan het hart van de eerste strofe en antistrofe liggen de vier ontkenningen, die Nono besluit gelijktijdig tot klinken te brengen (m. 2-7 en m. 12-15). Dit resulteert in een polyfoon web van stemmen. Hoewel dit web in wezen herleid kan worden tot één samenklank die vele maten wordt aangehouden, lijkt de interne vormgeving ervan steeds te wijzigen. Want met elke nieuwe lettergreep die een stem aanzet verandert zij tevens van akkoordnoot. Daarnaast articuleren de met elke lettergreep veranderende en tussen de verschillende stemmen botsende klinkers en medeklinkers deze samenklank steeds op een andere wijze, hetgeen opnieuw voor een interne variatie zorgt. Zo lijkt het alsof er een lichtspel gaande is dat voor steeds nieuwe schakeringen zorgt binnen een in se zelfde gegeven.

Voorgaande bespreking belicht reeds de zeer specifieke stemvoering die Nono in dit negende deel van *Io, frammento dal Prometeo* hanteert. Want hoewel het gaat om klankblokken waarin telkens slechts één samenklank wordt aangeheven en lang aangehouden, verandert in haast elk klankblok de formatie van deze samenklank doordat de betrokken stemmen *en cours de route* plots naar een andere akkoordnoot springen. Dit doen ze bovendien niet allemaal gelijktijdig, maar meestal wisselen ze elkaar af. Op die manier ontstaan interne verschuivingen binnen de opbouw van de samenklank, zonder dat deze in wezen verandert. Hoogstens worden soms bepaalde tonen tijdelijk buiten spel gezet en anderen verdubbeld, zodat niet in alle maten de vier dan wel acht tonen samen aan zet zijn. Ook het kortstondig uitvallen van tonen draagt echter bij tot de interne levendigheid van elk klankblok. Enkel het tiende klankblok (m. 27) vormt hierop een (statische) uitzondering.

De stemvoering brengt een tot nog toe onbesproken en zelfs primaire parameter onder de aandacht: toonduur. Aangezien hiertoe geen voorbereidende schetsen werden overgeleverd, en er ook geen bepaalde systematiek kan worden teruggevonden in de ritmische vormgeving van de verschillende klankblokken, wordt aangenomen dat Nono hierover vrij beslist. Duidelijk laat hij zich daarbij voor een groot deel leiden door de tekst. Maar in het algemeen lijkt hij vooral oog te hebben voor het spel van interne variatie dat continu in stand gehouden moet worden en waarbij het ritme zich ten dienste stelt van

de springende stemvoering. Wel hanteert Nono dezelfde basis-duurlengtes, gaande van de kwartnoot tot een zestienden-quintool. De meeste sprongen vinden weliswaar plaats naast de tel, zoals we gewoon zijn, maar ook een heel deel onder hen valt op de tel – wat evenwel gezien het trage tempo en de vele *fermate* een haast verwaarloosbaar gegeven vormt.

Dit variatiespel wordt kracht bij gezet door de dynamische vormgeving van de klankblokken. Zo kent Nono in het besproken tweede en vijfde klankblok (gekenmerkt door de gelijktijdige toonzetting van verschillende verzen) elk van de betrokken stemmen een eigen dynamisch verloop toe, zodat de achtstemmige samenklank in steeds wisselende dynamische formaties naar voren treedt. Anders vergaat het de klankblokken waarin er wel sprake is van een parallelle tekstzetting: hier kiest Nono namelijk ook voor een parallel dynamisch verloop in de verschillende stemmen. Dit wordt dan bijvoorbeeld gekenmerkt door een fel aanzwellende *crescendo* gevolgd door een even plots *diminuendo*, of slechts één van beide bewegingen. Een illustratie hiervan vinden we in maat 1 en in maten 10 en 11, maten die de aanhef vormen tot respectievelijk de strofe en de tegenstrofe en de ontkenning daaruit benadrukken.

Een andere manier om de klankblokken intern te variëren is een texturaal spel op poten te zetten. In bepaalde klankblokken, zoals bijvoorbeeld het vierde (m. 12-15), laat Nono verschillende stemmen na elkaar in plaats van tegelijkertijd inzetten, zodat er sprake is van een aanzwellende textuur. Nadien laat hij deze stemmen ook na elkaar uitvallen. Eens alle stemmen hebben ingezet blijven ze wel aan zet tot aan het einde van het klankblok. Er is met andere woorden enkel sprake van een variatie in textuur aan de uiteinden van een klankblok, waar ze in dat geval voor de klassieke *fade-in* en *fade-out* zorgen. Deze geleidelijke aanzetten of beëindigingen vormen evenwel een fel contrast met klankblokken die meteen op volle kracht inzetten, zoals het derde in maat 10, dat met een volledige bezetting en op *forte* meteen met de deur in huis valt.

Tot slot rest nog de parameter register, die vooral in de afwisseling tussen de verschillende klankblokken wordt uitgespeeld. Het bestreken register ligt namelijk bij de aanzet van elk klankblok vast en wordt bijgevolg niet gevarieerd. Opeenvolgende klankblokken kunnen echter fel tegenover elkaar afsteken wat betreft register: zo houdt het tweede klankblok (m. 2-7) zich op in de hogere registers (bereik b tot as²) en zorgt de inval van de lage mannenstemmen (met een bereik dat in de hoogte reikt tot diezelfde b) in maat 8 bijgevolg voor een verrassing.

Doordat elk klankblok een bepaald register aanhoudt (dat even goed heel breed en dus weinig specifiek als heel beperkt kan zijn) positioneert het zich als het ware in de ruimte. Het neemt middels zijn toonhoogtebereik een bepaalde plaats in die ruimte. In dit negende deel van *Io, frammento dal Prometeo* neemt Nono werkelijk zijn tijd om drie uiterst beperkte tooncellen ontleend aan *Das atmende Klarsein* ten eerste aan allerlei transformaties te onderwerpen, ten tweede verschillende veelgelaagde constructies op

hun fundamenten te bouwen, en ten derde hen in de ruimte tegenover elkaar uit te zetten.

Het negende deel van *Io, frammento dal Prometeo* wordt aldus gekenmerkt door een merkwaardige paradox. Enerzijds vormt dit het meest statische deel van gans het werk, opgebouwd uit elf massieve klankblokken waarin één samenklank verschillende maten lang wordt aangehouden. Anderzijds wordt elk van die klankblokken gekenmerkt door een uitzonderlijke interne beweeglijkheid, die zich onder de statische oppervlakte schuilhoudt. Hiermee lijkt Nono het noodlot muzikaal te portretteren als een eeuwige en almachtige opperkracht aan wiens wet niet te tornen valt: een wet die precies de oneindige flux van de veranderlijkheid installeert.

Deze paradox bereikt een hoogtepunt in het laatste klankblok (m. 29-35), waarin heel toepasselijk sprake is van “la cima”: Ananke staat aan het toppunt van de macht.⁵⁵³ In dit klankblok wordt één samenklank maar liefst negen maten lang aangehouden door het voltallige koor. De twaalf stemmen zetten op korte afstand van elkaar in, binnen een spanne van één maat, zodat de textuur snel aandikt en de achtstemmige samenklank meteen op poten staat. Stelselmatig vallen evenwel tonen uit, zodat in maat 33 nog slechts sprake is van een zesklank, in maat 34 van een vierklank, in maat 35 van een drieklank en in maat 36 van een tweeklank: de verkleinde tertsis’-es’ is al wat rest. Parallel aan deze uitdunning van de samenklank vindt ook een inbinding van de bezetting plaats: vanaf maat 34 vallen de vrouwenstemmen geleidelijk aan (over een spanne van anderhalve maat) uit zodat in de laatste maat alleen de mannenstemmen overblijven. Hun *diminuendo al niente* zorgt ervoor dat dit laatste klankblok volledig uitsterft.

Binnenin kent dit klankblok evenwel een uitzonderlijke levendigheid die niet zozeer te danken is aan interne formatiewisselingen (gezien de tekst uit maar drie lettergrepen bestaat, die bovendien door Nono herleid worden tot twee klinkers, vinden slechts een beperkt aantal melodische sprongen plaats) maar wel aan de licht afwijkende dynamische vormgeving die de componist aan elk van de twaalf stemmen toekent. Dit resulteert in een tot nog toe ongehoord voorbeeld van de *suono mobile*. Precies voor dit laatste klankblok schakelt Nono bovendien nog een versnelling trager, van $\downarrow = 44$ ca. naar $\downarrow = 30$ ca. Op die manier geeft hij de interne klankbeweging nog meer ruimte om zich subtiel te ontplooien.

Net zoals in de andere delen voegt Nono ook in dit laatste deel veel *fermate* in. Een vaste stilstand is er zoals gezegd tussen de verschillende klankblokken, als een gapende leegte die de volumineuze klankmassa’s opslokt en bovenal laat nazinderen. Maar ook binnenin deze klankmassa’s, voornamelijk in de kortere klankblokken die slechts enkele maten

⁵⁵³ Euripides, "Alkestis," 62-63.

tellen, brengt Nono verlengingen aan middels *fermate*. Verlengingen die oplopen tot 9" (m. 23¹), 11" (m. 9² en m. 18⁴) of zelfs 13" (m. 17³). Ook in dit negende deel geldt met andere woorden dat de muziek zich volledig aan een regelmatige tijdsindeling onttrekt. De klankblokken positioneren zich eerder ten opzichte van elkaar in de ruimte, dan als een opeenvolging in de tijd.

De partij van de *live electronics* beperkt zich in dit laatste deel tot de toevoeging van een nagalm die 2" tot 3" aanhoudt en doorheen alle luidsprekers de ruimte ingaat, zodat deze veel groter aandoet dan ze in werkelijkheid is. Zo wordt dit laatste deel van *Io, frammento dal Prometeo* een groots opgezette ode aan de kracht van Ananke, en vooral aan het rijke potentieel dat daarin schuilt.

6.5. Deel II

Pas nadat Nono de laatste hand heeft gelegd aan alle delen voor koor *a capella* gaat hij over tot de compositie van de zuiver instrumentale delen. Bijgevolg kan hij zowel de openings- als de slotsamenklanken van deze delen nu afstemmen op de aansluitende koordelen. Een eerste schets van het tweede deel, gecomponeerd voor het duo basfluit en contrabasklarinet, begint dan ook met de slotsamenklank van het eerste deel en eindigt met de aanvangsnoten van het derde deel.⁵⁵⁴ Daartussen voorziet Nono een opeenvolging van veertien *multiphonics*. Deze put hij opnieuw uit dezelfde voorraad die hij ook voor de instrumentale interventies in het eerste deel heeft aangewend, namelijk de eerste aanzet tot de later weggevalen piccolo-partij uit *Das atmende Klarsein* (zie Figuur VI.4).⁵⁵⁵ Precies voor diezelfde interventies had Nono deze partij reeds opgedeeld in kortere eenheden. De enige vijf nog niet gebruikte fragmenten daarvan vinden nu hun weg naar dit tweede deel⁵⁵⁶:

- 6 *Multiphonics* 20 t.e.m. 22
- 9 *Multiphonics* 36 t.e.m. 38
- 9' *Multiphonics* 39 t.e.m. 40
- 10 *Multiphonics* 41 t.e.m. 48
- 12 *Multiphonics* 52 t.e.m. 54

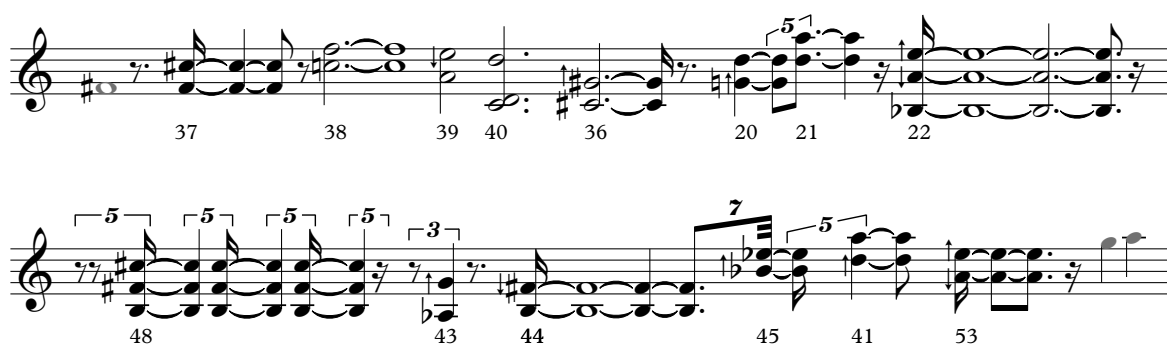
⁵⁵⁴ 46.13/03

⁵⁵⁵ ALN 45.11.04

⁵⁵⁶ Alleen de 36^{ste} *multiphonic* klinkt zowel in het eerste deel als in dit tweede deel. *Multiphonic* 51 klinkt als enige in geen van beide delen. Het feit dat Nono blijkbaar de volledige piccolo-partij recycleert doet vermoeden dat hij de hiermee opgebouwde instrumentale klankgestalten die uiteindelijk terechtkomen in het eerste deel en diegene die een plaats vinden in het tweede deel gelijktijdig uitwerkt, hetgeen zou betekenen dat de instrumentale interventies in het eerste deel in tegenstelling tot wat eerder werd aangenomen pas na voltooiing van de koorpartijen werden ingevoegd.

In de eerste schets voor dit tweede deel noteert hij de in totaal 19 *multiphonics* meteen één octaaf lager, d.w.z. in de richting van het reële klankbereik van de basfluit.⁵⁵⁷ Vervolgens voert hij binnen deze verzameling samenklanken een herschikking door, en wel zodanig dat elk opeenvolgend paar middels een (idealiter kleine) secunde verbonden kan worden. Op die manier haken de *multiphonics* in elkaar. Tijdens deze herschikking schrapt Nono ook vijf *multiphonics*, wat het eindtotaal op 14 brengt. Opvallend daarbij is dat 12 daarvan een (vaak microtonaal gealtereerde) kwint of kwart omspannen – hetgeen doet vermoeden dat intervalinhoud een niet onbelangrijk selectie criterium vormde.

De voorliggende opeenvolging van samenklanken, weergegeven in Figuur VI.9, vormt de basis van waaruit Nono de partij voor basfluit zal optrekken. Maar vooraleer deze verder uit te werken buigt hij zich eerst over de partij van de contrabasklarinet.



Figuur VI.9 *Genese Io, frammento dal Prometeo, deel II, basfluit* – opeenvolging *multiphonics* gerecupereerd uit piccolopartij *Das atmende Klarsein*

Daar waar de basfluit in dit tweede deel “Io’s ontzetting over Prometheus’ onthullingen” verklankt, dewelke werden kond gemaakt in het voorafgaande deel, brengt de contrabasklarinet Prometheus’ innerlijke tweestrijd ten gehore.⁵⁵⁸ Want hoewel hij geneigd zou zijn koppig verzet te blijven bieden tegen het aan Io gedane onrecht weet hij dat het beter is zich te schikken naar de almacht van het noodlot. Dit conflict zet Nono om in een materiaalvoorraad die qua intervalinhoud grotendeels met Io’s partij overeenkomt, en met andere woorden voornamelijk kwart- en kwintharmonieën articuleert, maar wel steeds een veilige afstand tot Io behoudt (zie Figuur VI.10). De onderlinge verhouding tussen de twee basisverzamelingen laat zich meer bepaald samenvatten in de bekende categorie 2/7/9: voor elke *multiphonic* in de basfluit voorziet Nono een equivalent in de contrabasklarinet dat zich een secunde, een septiem of een none lager bevindt (in sommige gevallen zelfs plus een octaaf). Het gevolg is dat beide

⁵⁵⁷ ALN 46.13/02v

⁵⁵⁸ ALN 46.13/03. Eigen vertaling, origineel: “~~STUPORE~~ | IO ATTONITA DA RIV[ELAZIONI] di PROMETEO / PROMETEO = CONFLITTO IN SE”

partijen met elkaar op gespannen voet zullen staan, ook al beschikken ze in se over een gelijkaardige intervalinhoud.

Figuur VI.10 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel II, basklarinet - tooninhoud vormgegeven op basis van tooninhoud basfluitpartij

Belangrijk om op te merken is dat de voorraad toonhoogte-aggregaten die Nono voor de partij van de contrabasklarinet aanlegt dus niet zijn oorsprong kent in *multiphonic*-mogelijkheden. Dit blijkt duidelijk uit de manier waarop Nono hen voor het eerst in de schetsen noteert: telkens meteen onder de respectievelijke *multiphonic* voor fluit en nog niet voorzien van een bepaalde toonduur, die later gelijkgesteld zal worden aan de toonduur van de overeenkomstige fluit-*multiphonic*.⁵⁵⁹ Bovendien is er in de schetsen geen spoor terug te vinden van deze toonhoogte-aggregaten als een losse verzameling op zich. Elke samenklank ontstaat bij gratie van een samenklank uit de materiaalvoorraad voor de basfluit, waarvan hij zich tegelijkertijd wil afzetten en ernaar refereren.

Eens het basismateriaal voor beide partijen vastligt gaat Nono over tot de verdere uitwerking ervan. Elk toonhoogte-aggregaat of groep van toonhoogte-aggregaten werkt hij om tot een levendige klankgestalte door de afzonderlijke tonen elk een ander ritmisch verloop en soms zelfs een andere speelwijze toe te kennen. Daarvoor hanteert hij een beperkt aantal technieken. Twee daarvan voorziet hij reeds in de schetsen: “TRANSIZ[IONE]” en “SUONO FIATO SUONO | FIATO SUONO FIATO”.⁵⁶⁰ Uiteindelijk komt daar nog de *Flutterzunge* als derde speelwijze bij, uit te voeren met ofwel de lippen (basfluit) ofwel vanuit de keel (basfluit en contrabasklarinet).

⁵⁵⁹ ALN 46.13/03

⁵⁶⁰ ALN 46.13/03

Elke klankgestalte wordt qua lengte afgebakend door de oorspronkelijke toonduur van de *multiphonic* die in de fluitpartij tot klinken wordt gebracht. Intern wordt deze toonduur evenwel gevarieerd en opgedeeld in kleinere eenheden, zodat de verschillende tonen (van de oorspronkelijke *multiphonic* én van het bijhorende toonhoogte-aggregaat voor de contrabasklarinet) een andere richting uitkunnen en er op die manier een melodisch gegeven dan wel harmonisch reliëf ontstaat. Langere duurlengtes, meer bepaald diegenen die het bereik van de hele noot overschrijden worden bovendien standaard ingekort, zij het met behoud van de hen typerende overgebonden optijd en/of verlenging. Al deze ingrepen hebben tot doel de op zich statische samenklanken tot leven te wekken.

De dynamische uitwerking verschilt per klankgestalte. Sommigen kennen een zeer gevarieerd ritmisch verloop, dat bovendien verschillend is in beide partijen, andere fragmenten houden het op een continu *pianissimo*-bereik. Het tempo is uiterst langzaam ($\downarrow = 30$), met een relatief opmerkelijke versnelling vanaf maat 6 ($\downarrow = 60-72$) die evenwel in absolute termen geen noemenswaardige verandering inhoudt. In deze context is het overigens belangrijk om op te merken dat Nono geen maatcijfer voorziet en elke maat bijgevolg een andere duur-inhoud kent. Het gebruik van maten gebeurt vanuit de praktische overweging dat elke maat drager kan zijn van één klankgestalte, dewelke vervolgens expliciet van andere klankgestaltes wordt gescheiden door maatstrepen die worden voorzien van een *fermata*. Op die manier articuleert Nono dit tweede deel als een opeenvolging van in zich besloten fragmenten.

Bij de uitwerking van de partij voor contrabasklarinet voert Nono een heel aantal wijzigingen door aan de voorziene toonhoogte-aggregaten. Eerst en vooral verlegt hij binnen bijna elke samenklank minstens één van de betrokken tonen naar een andere octaaflijging. Bijgevolg worden veel van de oorspronkelijke kwart- en kwintklanken nu uit elkaar gehaald en gaapt er een veel grotere afstand tussen de afzonderlijke tonen. Het bereik dat de contrabasklarinet omspant wordt op die manier opvallend groot, zeker tegenover de basfluit die in dit deel een eerder beperkte ambitus bestrijkt.

Hetgeen evenwel nog opmerkelijker is zijn de vele effectieve alteraties die Nono doorvoert. Maar liefst 11 van de 14 toonhoogte-aggregaten worden met een grote secunde naar boven getransponeerd (zie Figuur VI.11: de oorspronkelijk voorziene toonhoogte-aggregaten staan in grijswaarden, de gealtereerde maar definitieve aggregaten meteen daarnaast).⁵⁶¹ Enkel het eerste toonhoogte-aggregaat g-c' blijft ongewijzigd, hetgeen dan weer bijzonder is gezien een transpositie met een grote

⁵⁶¹ Bij het derde toonhoogte-aggregaat betreft het slechts een transpositie van één van beide tonen, en in het 12^{de} toonhoogte-aggregaat wordt b wel degelijk een grote secunde hoger getransponeerd maar f slechts een kleine secunde (hoewel nadien een octaaf lager neergelegd).

secunde naar beneden ervoor had kunnen zorgen dat de instrumentale Prometheus-partij naadloos aansloot bij zijn vocale pendant die het eerste deel afsluit op f-bes (een overgang die in de Io-partij wel vlot plaatsvindt). De reden voor deze wijziging is onduidelijk. Een per vergissing foutieve lezing van de transpositiepartij als de klinkende partij is mogelijk, maar tegelijkertijd onwaarschijnlijk gezien een beperkt aantal aggregaten niet is getransponeerd. Hoe dan ook blijft de intervalinhoud van de contrabaspartij zo goed als ongewijzigd (de octaafwijzigingen terzijde gelaten), en kan ook haar verhouding tot de basfluitpartij nog steeds worden samengevat middels de categorie 2/7/9.

Figuur VI.11 *Genese Io, frammento dal Prometeo*, deel II, basklarinet – gealtereerde tooninhoud

Terwijl het discours van de basfluit op een enkele uitzondering na doorlopend meerstemmig is, maakt de partij van de contrabasklarinet veeleer aanspelingen op meerstemmigheid. Dit heeft er uiteraard mee te maken dat de voor zijn partij voorziene toonhoogte-aggregaten geen *multiphonic*-achtergrond hebben en dus niet zomaar middels deze techniek tot klinken kunnen worden gebracht. Daarnaast is het tevens opvallend dat de partij van de contrabasklarinet weinig kortere duurlengtes bevat,

hetgeen een verklaring zou kunnen vinden in de loggere natuur van het contrabasinstrument.

Voor beide aspecten kan evenwel ook een inhoudelijke verklaring worden aangebracht. Zo krijgen Io's gevoelens van ontzetting en wanhoop goed vorm in haar ietwat gejaagdere partij, bestaande uit kleinere eenheden en met meer afwisseling wat betreft densiteit. Daarnaast dient ook opgemerkt te worden dat aanvankelijk de microtonale alteraties in haar partij worden weggelaten en pas vanaf de 6^{de} klankgestalte wel in de partituur worden meegenomen. Stilaan komt er zo een voelbare spanning op de reine kwarten en kwinten te staan, ter onderstreping van Io's radeloosheid. Een uitweg voor haar is er namelijk niet.

Prometheus beziet Io's lijden vanop een afstand en blijft daardoor kalmer. De twijfel die hij voelt is evenwel diepgeworteld, en uit zich in extreem grote melodische en harmonische sprongen. Enkel de partij van de contrabasklarinet kent uitvallen in het *forte*-bereik, tot zelfs een driedubbele *fortissimo* in het vierde fragment. Aan de oppervlakte is Prometheus kalm, maar plotse uitbarstingen verraden zijn innerlijke tweestrijd.

Wat betreft de *live electronics* besluit Nono louter en alleen een discrete versterking van beide partijen in te schakelen. Zo wordt de basfluit versterkt door L1, de luidspreker die in de hem tegenoverliggende hoek van de concertruimte gepositioneerd is, meteen achter de contrabasklarinetsspeler. Omgekeerd wordt de contrabasklarinet versterkt door L4, de luidspreker die achter de basfluitist opgesteld staat. Het gevolg is dat beide muzikanten zich niet zozeer tegenover elkaar bevinden, zoals de grote afstand op het podium tussen beiden doet vermoeden, maar zich werkelijk door elkaar gesteund weten, net zoals dit ook bij Io en Prometheus het geval is.

6.6. Deel VIII

Het achtste deel van *Io, frammento dal Prometeo* is opnieuw een deel dat volledig is weggelegd voor het solistische houtblazer-duo. Hoewel ze nog steeds als een duo optreden, en daarmee bedoelen we dat ze werkelijk samen spelen en niet alterneren, gaan de basfluit en de contrabasklarinet voor het eerst heel duidelijk elk hun eigen weg. Zowel de tooninhoud als het ritmisch verloop van beide partijen verschilt van meet af aan. Zelfs de zinsstructuur valt niet langer samen. Dat ook de oorsprong en totstandkoming van beide partijen verschillend is hoeft bijgevolg niet te verbazen.

Voor de basfluitpartij grijpt Nono terug naar het vierde fluitdeel uit *Das atmende Klarsein*. Hoewel dit in de finale versie een vrije improvisatie voor basfluit met tape betreft, lag er aanvankelijk wel degelijk een partituur voor. Deze bestond uit een

opeenvolging van 14 *multiphonics* die telkens trapsgewijs tot klinken werden gebracht. Hiervoor putte Nono destijds uit de speciaal voor de basfluit samengestelde verzameling 2/B (zie Figuur V.26), dewelke hij nu opnieuw bovenhaalt.⁵⁶² Hieruit kopieert hij nu maar liefst 40 *multiphonics* in hun originele volgorde (nummers 1 tot 40) maar zonder de bijhorende toonduur.⁵⁶³ Meteen voert hij ook een aantal kleine wijzigingen door: de 10^{de} *multiphonic f'-bes* komt nu vooraan te staan zodat dit centrale kwartinterval ook in dit deel een prominente plaats krijgt. Aan het einde voegt Nono een eenstemmige *cis* toe om een aansluiting te creëren bij het laatste koordeel waarin de tenor aanzet met *cis*'.

De referentie naar het vierde fluitdeel uit *Das atmende Klarsein* betreft niet alleen de aangesproken verzameling maar ook de toonzettingswijze. Elk van de 40 *multiphonics* komt trapsgewijs tot leven, wat wil zeggen dat de basfluit eerst zijn laagste noot eenstemmig inzet, om vervolgens ook de middelste noot aan te spreken en aldus een tweestemmig geheel tot klinken te brengen, en ten slotte de hoogste noot aan te zetten en driestemmig te eindigen (althans wanneer sprake van een driestemmige *multiphonic*). In feite hanteert Nono het *Schichtung*-principe dat veelvuldig voorkomt in de vocale klankgestalten nu op systematische wijze voor de vormgeving van de basfluitpartij.

De oorspronkelijke duurlengtes uit *Base II* maken plaats voor vrij gekozen enkelvoudige duurwaarden, variërend tussen één en twee hele noten met kwarnoot-tussenstappen. Het gevolg is een discours dat meer regelmaat kent en minder onverwachte bochten. Want niet alleen de aanzet van een nieuwe *multiphonic* valt altijd op de tel, ook de inzet van zijn deeltönen gebeurt op vier uitzonderingen na (m. 4⁴, m. 30¹, m. 36¹ en m. 42²) steeds binnen de maat.

Het gestage tempo van $\downarrow = 60$ wordt voor het eerst aangehouden doorheen het ganse deel, hetgeen voor stabiliteit zorgt. De dynamiek wijzigt weliswaar continu maar minimaal en steeds geleidelijk. Bij aanvang geeft Nono simpelweg aan: “dynamiek van de basfluit: *cresc.* en *dim. ad libitum* vanuit het niets naar *pp* en omgekeerd, zonder opwinding”.⁵⁶⁴ Ook hier zijn met andere woorden geen grote, laat staan onverwachte, uitbarstingen te verwachten. De partij van de basfluitpartij straalt meer dan ooit rust uit in dit achtste deel van *Io, frammento dal Prometeo*.

De contrabasklarinet geeft zich op zijn beurt over aan een nog langzamere maar tevens gestage verkenning van een twaalftoonreeks die zich quasi in openwaaivorm ontsluit

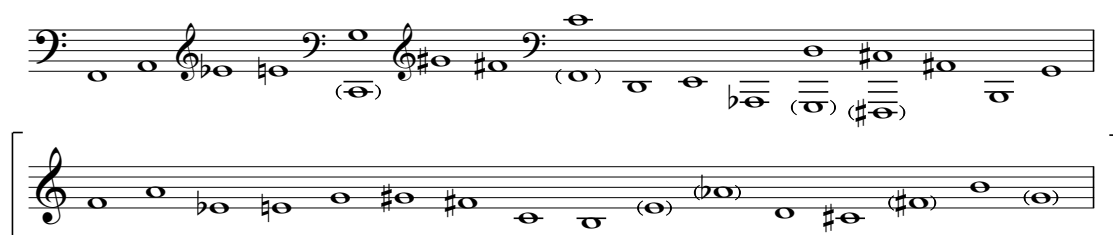
⁵⁶² ALN 45.15.01/01-09

⁵⁶³ ALN 46.27. Alleen de 38^e *multiphonic* uit de oorspronkelijke verzameling 2/B slaat hij over, aangezien deze – althans wat betreft toonhoogte – een herhaling vormt van de 21^e *multiphonic*. De *multiphonic g'-a'* (m. 8) betreft waarschijnlijk een erratum. Oorspronkelijk ging het hier om de *multiphonic g'-c*”, zoals ook nog in de schetsversie tot dit deel genoteerd staat.

⁵⁶⁴ “dinamica del flauto basso: *cresc.* e *dim. ad libitum* dal niente a *pp* e viceversa, senza concitazione”, zie Nono, *Io, frammento da Prometeo*, 87.

(zie Figuur VI.12). Elke reekstoon wordt daarbij onderworpen aan een exploratie op vlak van timbre en dynamiek, twee parameters die continu in beweging zijn in de contrabasklarinetpartij van dit achtste deel. Tot viermaal toe wordt zijn eenstemmige discours opgeschrikt door korte invallen uit de diepte: in de maten 17, 27-29, 42-44 en 46-47 klinken een volledige duodecime onder de aangehouden reekstoon telkens korte aanzetten, gekenmerkt door een *sforzando*-beweging in *pianissimo*-bereik. Het gaat hier niet om zuivere klarinet-*multiphonics*, maar om een allusie van tweestemmigheid die door de klarinettist zelf bewerkstelligd dient te worden.

Hoewel de intervalafstanden tussen de verschillende reekstonen steeds groter worden ten gevolge van de openwaaivorm is het niet zo dat deze als bruuske melodische overgangen worden waargenomen. Tussen de verschillende reekstonen bevinden zich namelijk altijd rusten met een aanzienlijke duur. Op die manier zorgt Nono ervoor dat ook de partij van de contrabasklarinet een grote rust kent, en de muzikant zich volledig kan concentreren op de exploratie van twaalf enkelvoudige tonen middels de secundaire parameters klankkleur en dynamiek.



Figuur VI.12 *Io, frammento dal Prometeo*, deel VIII, contrabasklarinet - twaalftoonreeks

De twee in zichzelf gekeerde instrumenten worden op bepaalde momenten echter op een extreme manier met zichzelf geconfronteerd door toedoen van de *live electronics*. Om de beurt worden zij versterkt, maar deze versterking is onderworpen aan een transpositie door de Harmonizer: in de eerste helft (m. 12 tot 25) bedraagt deze transpositie 3 kwarttonen (eerst wordt de basfluit met -63 cent naar beneden getransponeerd [Harmonizer-programma 2, m. 12-18] en vervolgens de contrabasklarinet met +149 cent naar boven [Harmonizer-programma 3, m. 19-25]), in de tweede helft (m. 26-44) loopt dit interval op tot een grote secunde (basfluit onderworpen aan Harmonizer-programma 4, m. 26-40, -364 cent; contrabasklarinet onderworpen aan Harmonizer-programma 5, m. 41-44, +400 cent). De eerste 11 maten alsook de laatste 16 maten worden beide partijen versterkt zonder getransponeerd te worden (Harmonizer-programma's 1 en 6).

De versterking van beide instrumenten gebeurt via verschillende luidsprekers. De (al dan niet getransponeerde) fluitpartij klinkt door L1, L2, L3, L9 en L10 en de (al dan niet getransponeerde) klarinetpartij door L4, L5, L6, L7 en L8. Beide palmen op die manier de volledige concertruimte in.

De *live electronics* brengen een element van spanning en weerbarstigheid binnen, dewelke vooral in het midden van het deel sterk voelbaar is maar aan begin en einde gaat liggen. Toch blijft alles in dit achtste deel van *Io, frammento dal Prometeo* duidelijk draaien om de verkenning van het klankgebeuren, waarin ook bruuske confrontaties met zichzelf interessant en stimulerend voor een verdere ontginning kunnen zijn.

6.7. Besluit

In het algemeen geldt dat Nono eenzelfde compositorische werkwijze hanteert voor *Io, frammento dal Prometeo* als voor *Das atmende Klarsein*. Sterker nog, hij onderwerpt dit laatste werk na de definitieve voltooiing ervan aan precies dezelfde procedures die het in eerste instantie geschapen hebben en creëert zo een volledig nieuwe compositie. Opnieuw staat met andere woorden een continue herwerking van hetzelfde, zeer beperkte uitgangsmateriaal centraal – een herwerking die zowel op intuïtieve basis door de componist wordt ondernomen als vanuit een dialoog met de muzikanten en klanktechnici vorm krijgt. De ambitie is zoals steeds nieuwe, ongehoorde klankfacetten bloot te leggen. Het is een zoektocht voor de componist, de muzikanten en niet in het minst voor de luisteraar.

Nieuw in *Io, frammento dal Prometeo* is de toenemende aandacht voor de ruimte als een parameter die wederom andere facetten van een klank naar boven kan brengen. Vooral de differentiëringmogelijkheden die de *live electronics* op dit vlak bieden worden door de componist uitgebreid geëxploreerd.

Dat de reconstructie van de compositorische genese die tot *Io, frammento dal Prometeo* leidt eenzelfde werkwijze blootlegt als bij de voorgaande compositie, hoewel de thematiek van beide werken weliswaar verwant maar duidelijk verschillend is, doet aannemen dat het hier werkelijk om een algemene manier van denken in muziek gaat die door Nono in deze jaren gepraktiseerd wordt. Het betreft hier met andere woorden eerder een basishouding die in essentie wordt gekenmerkt door een fundamentele openheid, veel meer dan om een bewuste strategie die als vanzelf tot een conceptuele geslotenheid zal leiden.

Deze open denkstructuur staat evenwel geenszins de hantering van een bepaalde strategie op het niveau van de compositie zelf in de weg, een strategie die zich wellicht beter laat omschrijven als een dramatisch opzet dat de tekstuele inhoud naar een inherent muzikale inhoud tracht te vertalen. Zo kon in elk van de besproken delen van *Io, frammento dal Prometeo* een duidelijk dramatisch opzet aan de basis worden waargenomen, maar ook als geheel doorloopt deze compositie een helder en zelfs rechtlijnig dramatisch parcours. Conceptueel is dit werk, net zoals *Das atmende Klarsein* overigens, gesloten,

hetgeen evenwel geenszins betekent dat elke uitvoering ervan hetzelfde zal klinken, wel integendeel.

Io, frammento dal Prometeo is het product van een muzikaal denken dat wordt gekenmerkt door een fundamentele openheid en zich laat beschrijven als een zoektocht zonder doel en zonder einde. Meer zelfs, zij is niet alleen het product van deze zoektocht maar ook het vehikel dat deze zoektocht bij elke nieuwe uitvoering instigeert, bij de muzikant en bij de luisteraar.

VII. *Quando stanno morendo. Diaro polacco n. 2*

Angoscia apocalittica è sperare disperati – credere increduli.⁵⁶⁵

1. Een nieuw dagboek voor Warschau

Twee maanden na de première van *Io, frammento dal Prometeo*, in november 1981, krijgt Nono de vraag vanuit Warschau om een vervolg te schrijven op zijn *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58* (1959). Het nieuwe dagboek zou in première gaan op de eerstvolgende editie van de *Warszawska Jesień*, het internationale festival voor hedendaagse muziek dat elk najaar plaatsgrijpt in de Poolse hoofdstad en dat door Nono op geregelde basis gefrequentieerd wordt.⁵⁶⁶

Amper een maand later trekt de geschiedenis grofweg een streep door deze opdracht. Op 13 december 1981 kondigt generaal Wojciech Jaruzelski een staat van beleg af en valt Polen in handen van zijn militaire dictatuur. Opnieuw is het de Sovjet-Unie die de eigenlijke touwtjes in handen heeft en die het verzet van *Solidarnosc*, de machtige en populaire vakbonds beweging van Lech Walesa, in de kiem wil smoren. Samen met verschillende verzetsleiders, waaronder veel bekenden van Nono, wordt Walesa meteen in hechtenis genomen. 1982 zal het enige jaar zijn in een geschiedenis die reikt tot 1956

⁵⁶⁵ Nono, "Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 (1982)," 489-90.

⁵⁶⁶ Luigi Marinelli en Michele Sganga, "'Come note di diari': la Polonia di Nono," in *Luigi Nono und der Osten*, uitg. Christian Storch en Birgit Johanna Wertenson, *Musik im Metrum der Macht* (Mainz: Are Musik Verlag, 2016).

en anno 2020 nog steeds levendig is waarin het festival “de Herfst van Warschau” niet plaatsvindt.⁵⁶⁷

Begin 1982 lanceert Nono een oproep tot solidariteit met Solidarnocs.⁵⁶⁸ Daarin distantieert hij zich niet alleen van het standpunt van de Russische Communistische Partij maar eist hij ook de onmiddellijke stopzetting van de staat van beleg en de vrijlating van alle politieke gevangenen. Daarnaast wil hij ook in zijn hoedanigheid als componist zijn solidariteit betuigen met “zijn Poolse vrienden en kameraden”.⁵⁶⁹ Hoewel het intussen duidelijk is dat het festival waarvoor hij een *Diario polacco n. 2* zou schrijven niet zal doorgaan, staat het voor Nono als een paal boven water dat hij deze opdracht toch zal volbrengen. Net zoals in 1958 vindt hij daarvoor in de recente gebeurtenissen een “menselijke provocatie,” die zijn instinct en geweten aanzet om hiervan als mens en muzikant getuigenis af te leggen.⁵⁷⁰

Met nog meer overtuiging dan voorheen gaat Nono aan de slag voor zijn *Diario polacco n. 2*, dat uiteindelijk de titel *Quando stanno morendo* zal krijgen. Nog in de herfst van datzelfde jaar, op 3 oktober 1982, gaat het nieuwe werk in première. Niet in Warschau zoals oorspronkelijk voorzien, maar in Venetië in het kader van de Biënnale.⁵⁷¹

Sinds *Fragmente-Stille, an Diotima* is dit het eerste werk dat Nono als een zelfstandige, van *Prometeo* losstaande compositie concipieert. Toch is de tragedie van het luisteren ook hier alomtegenwoordig, zowel in de thematiek als in de muziek. Aangezien bovendien een deel van de partituur wederom ‘gerecycleerd’ en herwerkt zal worden bij de finale totstandkoming van *Prometeo*, en *Quando stanno morendo* op die manier toch weer een nieuwe stap blijkt in het lange compositieproces dat leidt naar deze tragedie, zal in deze dissertatie ook bij de genese van dit werk kort worden stilgestaan.

⁵⁶⁷ Andrzej Chlopecki, "Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR aus der Perspektive des "Warschauer Herbstes", in *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, uitg. Michael Berg, Albrecht von Massow, en Nina Noeske, KlangZeiten - Musik, Politik und Gesellschaft (Keulen: Böhlau Verlag, 2004).

⁵⁶⁸ ALN S155.01/01-02, geciteerd naar David Ogborn, "'When they are dying, men sing...': Nono's *Diario Polacco n. 2*" (Electroacoustic Music Studies Network Conference, Montréal, 2005). Het is onduidelijk waar Nono's "Appello per Solidarnocs" uiteindelijk gepubliceerd wordt, het meest waarschijnlijk gebeurt dit in *L'Unità* of in *Rinascità*. Zie Chlopecki, "Zur Rezeption der Neuen Musik der DDR aus der Perspektive des "Warschauer Herbstes", 381.

⁵⁶⁹ Nono, "Quando stanno morendo. *Diario polacco n. 2* (1982)," 489.

⁵⁷⁰ "sempre la genesi di un mio lavoro si basa su una provocazione umana: un avvenimento, una esperienza, un testo della nostra vita provoca il mio istinto e la mia coscienza a dare la testimonianza di me musicista-uomo.", Nono, "Composizione per orchestra n. 2 - *Diario polacco '58* (1959)," 433.

⁵⁷¹ De première vindt plaats in de Scuola Grande di San Rocco. Uitvoerders zijn Ingrid Ade, Monica Bair-Ivenz, Halina Nieckarz (sopranen), Bernadette Manca di Nissa (mezzosopraan), Roberto Fabbriciani (basfluit), Frances-Mari Uitti (cello), Roberto Cecconi (dir.), De Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg met Luigi Nono, Hans-Peter Haller als klankregisseurs, Rudolf Strauss als klankingenieur en Bernd Noll en Alvise Vidolin als klanktechnici.

2. Tekst, thematiek en opzet

Het spreekt voor zich dat Nono en Cacciari (die ook nu door de componist gevraagd wordt de tekst voor deze nieuwe compositie op te stellen) voor een gelegenhedswerk als dit tweede Poolse dagboek op zoek gaan naar geschikt tekstmateriaal van Slavische auteurs. Verrassend is evenwel dat ze ervoor kiezen om niet een Poolse maar wel een Russische schrijver centraal te stellen: Velimir Chlebnikov. Van zijn hand is het grootste deel van de tekstcollage die Cacciari samenstelt, en ook de titel van de compositie is afkomstig uit één van zijn gedichten: “als mensen sterven [zingen ze liederen]”.⁵⁷² De centrale positie van Chlebnikov in zowel Cacciari’s tekstvoorstel als Nono’s finale verklanking daarvan kan als symbool voor de Russische onderdrukking van Polen worden begrepen. Belangrijker nog is dat die overheersing meteen ook door de auteur zelf in vraag wordt gesteld: “Moskou, wie ben jij?” is het enige vers dat in Nono’s toonzetting duidelijk verstaanbaar naar voren treedt. Het antwoord daarop – “orthodoxe wolven, die het krassen van de naald van het lot niet horen” – vormt een niet mis te verstane vingerwijzing naar het heersende regime: ten tijde van Chlebnikov dat van tsaar Nicolaas II, anno 1917 tot dat van Leonid Brezjnev, secretaris-generaal van de Communistische Partij van de Sovjet-Unie. *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* vormt een aanklacht tegen het dogmatisch gepredikte communisme van de Sovjet-Unie bij monde van één van zijn eigen geliefkoosde pioniers.

In essentie deelt *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* dan ook eenzelfde basisthematiek met *Das atmende Klarsein* en *Io, frammento dal Prometeo*. Opnieuw staat namelijk het einde van de utopie centraal, een utopie die de historische tijd die de mens op aarde slijt veroordeelt tot een leeg continuüm dat voortraast in de richting van een beloofde openbaring en op die manier uitmondt in een soort messianistisch activisme en een blind vooruitgangsgeloof. Daartegenover plaatst Cacciari de idee van een oorspronkelijk eenheid, een diepere waarheid die altijd reeds gegeven maar tegelijkertijd niet langer bereikbaar is.⁵⁷³ De openbaring van deze waarheid bevindt zich bijgevolg niet als een ver streefdoel in de toekomst en is bovendien ook onmogelijk te bewerkstelligen noch te voorspellen met behulp van de rede. De enige mogelijkheid is op haar te wachten zonder haar te verwachten, waarbij tevens op elk moment rekening dient te worden gehouden met haar mogelijke mislukking.

Dit vereist een nieuwe tijdsopvatting, waarin verleden, heden en toekomst elkaar niet langer lineair opvolgen maar tezamen aanwezig zijn in het ogenblik als *Jetztzeit*. Elk

⁵⁷² Velimir Chlebnikov, “Als paarden sterven”. Eigen vertaling.

⁵⁷³ Cacciari, *Zeit ohne Kronos. Essays*, 15-38.

ogenblik bewaart in zich de mogelijkheid van de Apocalyps als openbaring. Een openbaring die tegelijkertijd catastrofe en verlossing betekent en beide om precies dezelfde reden: dat ze komaf maakt met de historische tijd en de eeuwige tijd van de waarheid doet intreden.

Gans deze thematiek ligt zoals bekend ook aan de basis van Cacciari's lezing van de Prometheus-mythe. Prometheus is de engel die de Apocalyps aankondigt.⁵⁷⁴ Meer zelfs, in de ogen van de librettist kan en moet Nono's muziek precies de herinnering aan deze Oorsprong verklanken. *Das atmende Klarsein*, oorspronkelijk gedacht als de proloog tot *Prometeo*, vertrekt vanuit dit idee, en *Io, frammento* vormt een lofzang op het noodlot dat ons schijnbaar wegleidt van die Oorsprong maar haar eigenlijke toegangsdeur vormt. Voor het *Esodo* ten slotte voorziet Cacciari initieel een psalmen-lofzang op Mnemosyne, "Herinnering aan het Tijdloze", naast het op Benjamins *Thesen* gebaseerde *Il maestro del gioco* als ode aan het ogenblik waarin de tijd tot stilstand komt.

In één van de schetsen aangaande het *Esodo* wordt nog een derde tekstbron gesuggereerd: "CHLEBNIKOV COME X | come SALMO CONTRO GL'IDOLI".⁵⁷⁵ Hoewel het hier duidelijk het handschrift van Nono betreft, is deze aantekening hem mogelijk door Cacciari ingegeven. Hoe dan ook wordt aan een tekst van Chlebnikov gedacht als een mogelijk 10^{de} strofe voor *Il maestro del gioco*. Net als naar Benjamins oproep tot een voortdurend herschrijven van de geschiedenis wordt naar het oeuvre van de Russische schrijver gekeken "als een psalm tegen de godsbeelden", kortom, als een pleidooi tegen tot dogma's verstarde utopieën.

Naar aanleiding van de uit Polen afkomstige compositie-opdracht besluiten Nono en Cacciari de Russische auteur reeds voortijdig op te diepen. Voor deze gelegenheid omringen ze hem bovendien met collega's uit het Slavische taalgebied: de Hongaarse dichter Endre Ady, de Poolse auteur Czeslaw Milosz, en de bekende Russische schrijvers Alexander Blok en Boris Pasternak. Allen "leven zij in de angst voor de Apocalyps", in afwachting van de catastrofe.⁵⁷⁶ In plaats van beslag te leggen op de geschiedenis en haar mee te willen sturen stellen de geciteerde auteurs haar in vraag en houden haar daardoor open. Zij wachten zonder te verwachten, "hopen zonder hoop en geloven zonder gelovig te zijn".

Elk ding beschouwen ze als iets "ongehoords, unieks en ondeelbaars" en onttrekken het daarmee aan een bepaalde lotswending. Want het lot van alle dingen is fundamenteel open en onvoorspelbaar. Enkel door deze openheid te respecteren en de

⁵⁷⁴ ALN 51.07.02/07

⁵⁷⁵ ALN 51.06.04/06

⁵⁷⁶ Nono, "Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 (1982)," 489.

onvoorspelbaarheid van het noodlot te aanvaarden kan de openbaring intreden en zal een nieuwe dageraad aanbreken.⁵⁷⁷ Deze in essentie hoopvolle gedachte drukt haar stempel op zowel de compositorische genese van de muziek van *Diario polacco n. 2* alsook op de uitvoering ervan.

3. Bezetting

Dat Nono als vanouds de moed erin houdt en vooral de hoopvolle boodschap die in de tekst schuilgaat wil beklemtonen blijkt al meteen uit de vocale bezetting van *Diario Polacco n. 2* die slechts bestaat uit twee sopranen, één mezzosopraan en één contra-alt. Zoals in wel meer van zijn composities vertolken vrouwenstemmen de stem van de hoop, de hoop dat ooit een nieuwe dageraad voor de hele geschiedenis zal aanbreken. De hieraan gewijde *a capella* finale van het derde deel schrijft zich in binnen een lange traditie in Nono's oeuvre, denken we slechts aan *Intolleranza 1960*, *La fabbrica illuminata* of aan *Al gran sole carico d'amore*.⁵⁷⁸ Telkens komt alles tot rust, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak, en wordt de blik van de luisteraar hoopvol naar morgen gewend.⁵⁷⁹

Daarnaast is ook de basfluit opnieuw van de partij. Zij zet haar zoektocht aangevangen in *Das atmende Klarsein* en voortgezet doorheen *Io, frammento dal Prometeo* verder. Daarbij dwaalt ze steeds verder af van de Oorsprong precies om deze op die manier de ruimte te geven zich alsnog te openbaren. In deze klinkende verkenning is ook de partij van de *live electronics* opnieuw van cruciaal belang.

De hoop op een nieuwe dageraad gaat in *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* gepaard met een diep besef van een noodzakelijk verlies: het verlies van een blind vooruitgangsgeloof, van de verlossing als een vorm van bevrijding, kortom, van de utopie. Deze apocalyptische gedachte kan volgens Cacciari en Nono het best onder woorden

⁵⁷⁷ In één van de tekstschetsen tot het derde deel schrijft Nono bovenaan "ALBA", Italiaans voor dageraad en een woord dat hij ook in de jaren 1950 veelvuldig gebruikt, refererend naar de poëzie van Cesare Pavese waarin het nog onbezoedelde begin van de dag symbool staat voor hoop. Zie Friedemann Sallis, "Segmenting the Labyrinth: Sketch Studies and the Scala Enigmatica in the Finale of Luigi Nono's *Quando stanno morendo. Diario Polacco n.2* (1982)," *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* XIII, no. 1 (2006).

⁵⁷⁸ Sallis, "Segmenting the Labyrinth: Sketch Studies and the Scala Enigmatica in the Finale of Luigi Nono's *Quando stanno morendo. Diario Polacco n.2* (1982)."

⁵⁷⁹ Jeannie Guerrero, "Multidimensional counterpoint and social subversion in Luigi Nono's choral works," *Theory and Practice*, no. 28 (2003).

worden gebracht in de taal van de lamentatie, de psalm en de profetie.⁵⁸⁰ Meermaals vinden we in Nono's schetsen verwijzingen naar de passiewerken van Bach, en dan in het bijzonder naar de rol van de Evangelist die de verschillende episodes tegelijkertijd onderbreekt en verbindt.⁵⁸¹ Net zoals deze recitativische tussenkomsten wil Nono de verschillende strofes van *Il maestro del gioco* (Cacciari's gedicht op basis van de *Thesen* van Benjamin waarvoor ook teksten van Chlebnikov thans voorliggen) tussen de verschillende delen van *Prometeo* als "recitativo biblico" toonzetten.⁵⁸² Elk van deze momenten draagt de mogelijkheid van een Apocalyps in zich.

Voor de instrumentale begeleiding van *Il maestro del gioco* denkt Nono initieel aan de viola da gamba, het instrument dat in Bachs *Johannespassie* de aria *Es ist vollbracht* begeleidt. In deze aria staat immers Jezus' aanvaarding van zijn lot centraal. Begin februari 1982 grijpen meerdere experimenteersessies in Freiburg plaats met dit oude strijkinstrument.⁵⁸³ Uiteindelijk besluit Nono evenwel zijn modernere broertje in te schakelen. In *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* krijgt de cello voor het eerst een prominente plaats toegewezen, als stem van de dagende maar toch hoopvolle Apocalyps.

4. Compositorische genese

Diario polacco n. 2. Quando stanno morendo is opgebouwd in drie delen, die elk nogmaals zijn opgedeeld in drie secties (A, B, C). Elke sectie onderscheidt zich van de daaropvolgende op vlak van tekst en bezetting maar wel vormen de drie opeenvolgende secties van elk deel een coherent en duidelijk waarneembaar geheel. Elk van de drie delen vertoont enerzijds een heel eigen dramatisch-compositorisch opzet, waarbij Nono anderzijds terugvalt op wederom dezelfde, inmiddels ook voor de lezer reeds vertrouwde werkwijze. Want ook in *Diario polacco n. 2* ligt Nono's primaire ambitie duidelijk bij de verkenning van nieuwe klankmogelijkheden – een ambitie die door steeds terug te keren naar eenzelfde uitgangsmateriaal extra in de verf wordt gezet. De aard van zijn muzikale denken blijft dan ook in se ongewijzigd, alleen spitst dit denken zich naargelang de compositie toe op een ander tekstueel-dramatisch opzet en heeft het zodoende een andere (zij het in dit geval eng gerelateerde) inhoud tot onderwerp.

⁵⁸⁰ Nono, "Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 (1982)," 489.

⁵⁸¹ ALN 51.17.01/06

⁵⁸² ALN 51.06.04/06

⁵⁸³ ALN 51.20/06v-07

In deze dissertatie zal voornamelijk bij de compositorische genese van het eerste deel worden stilgestaan, aangezien dit deel later het uitgangspunt vormt voor bepaalde passages in *Prometeo*. Delen II en III daarentegen zullen niet terugkeren in *Prometeo*, noch in originele noch in herwerkte vorm. Wel zal Nono een heel aantal klankervaringen die hij tijdens het werken aan *Diario polacco n. 2* opdoet en specifiek in deze laatste delen verwerkt meenemen naar zijn tragedie van het luisteren. Daarom werd besloten beide delen toch kort aan bod te laten komen in deze dissertatie. Het opzet van volgende uiteenzetting ligt bijgevolg voornamelijk bij het toonbaar maken van het volledige parcours dat Nono aflegt in het kader van *Prometeo*, precies om op die manier de essentie van zijn werkwijze en daarmee van zijn muzikale denken bloot te kunnen leggen.

4.1. Deel I

Voor het eerste deel van *Diario polacco n. 2* heeft Nono van bij het begin een duidelijk beeld voor ogen. Het lijkt alsof hij wil inpikken bij de *a capella* finales van voorgaande werken zoals *La fabbrica illuminata* en *Il gran sole carico d'amore*, waarvan de eenstemmige, uitgepuurde lyriek hier wordt verdergezet. De stem van de hoop is in Nono's oeuvre weliswaar permanent aanwezig, maar treedt slechts op bijzondere momenten expliciet op de voorgrond. Haar lied is tijdloos en kan precies om die reden plots tot stilstand komen, om in een later werk opnieuw van zich te laten horen. Zo ook in dit eerste deel, dat klinkt als een langzaam voortschrijdende monodie. Door deze toe te schrijven aan vier vrouwenstemmen voorziet Nono de mogelijkheid haar intern en ruimtelijk van reliëf en volume te voorzien, zonder aan haar expressieve zuiverheid te raken.

Aan de basis van dit eerste deel ligt een eenstemmige raamstructuur, dewelke niet alleen doorheen het compositieproces intern verlevendigd en ruimtelijk gedifferentieerd zal worden, maar ook bij elke uitvoering tot een dynamisch gegeven wordt. De eerste compositieschetsen voor *Diario polacco n. 2* betreffen bijgevolg de constructie van deze raamstructuur.⁵⁸⁴ Hiervoor gaat Nono opnieuw te rade bij de voor *Das atmende Klarsein* opgetrokken opeenvolging van *multiphonics* voor de piccolo-partij.⁵⁸⁵ In de context van dit vroegere werk voorzag de componist ook reeds een gemelodiseerde versie van deze opeenvolging samenklanken voor de slagwerkpartij, die evenwel samen met de piccolo werd geschrapt. Nu werkt hij opnieuw zo'n eenstemmige versie uit.⁵⁸⁶ Figuur VII.1 toont de voorlopige raamstructuur die Nono zo optrekt (bovenste notenbalk), tezamen met de

⁵⁸⁴ ALN 47.06.01/01-10

⁵⁸⁵ ALN 45.11.04/01-05, zie Figuur VI.4. In *Das atmende Klarsein* werd deze opeenvolging uiteindelijk niet gebruikt, maar later vond zij wel ingang in delen van *Io, frammento dal Prometeo*.

⁵⁸⁶ ALN 47.06.01

oorspronkelijke *multiphonics* die aan de basis liggen en initieel samengebracht werden in de context van *Das atmende Klarsein* (onderste notenbalk).

ALN 47.06.01

ALN 45.11.04

The musical score consists of two staves. The upper staff (ALN 47.06.01) features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. It includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and slurs. The lower staff (ALN 45.11.04) provides a multi-measure accompaniment, with notes often grouped in pairs or triplets. This staff contains numerous multi-measure rests, some of which are highlighted in green or blue. The score is divided into measures numbered 1 through 28. The key signature changes from one flat to one sharp between measures 20 and 21.

Figuur VII.1 *Genesis Diario polacco n. 2, deel I - Monodia I* [ALN 47.06.01]

The image displays a musical score for a piece by Luciano Nono, consisting of five systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is numbered from 32 to 55. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (e.g., 5, 7, 3). The music features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic, chordal accompaniment in the bass staff. The overall style is characteristic of Nono's late work, with a focus on timbre and rhythmic complexity.

Los van de algemene en evidente registerverlaging in functie van de nieuwe bezetting voert Nono heel wat octaaftransposities van enkelvoudige elementen door met het oog op een expressieve melodievorming. Binnen de voorliggende samenklanken stippelt hij zo een melodisch parcours uit dat zich kenmerkt door een op- en neergaande golfbeweging die licht uitdeint maar vooral stelselmatig naar boven opschuift: vanuit het klein octaaf (bes is de aanvangsnoot) worden meerdere opmarsen in de hoogte georganiseerd die weliswaar telkens een terugval kennen (tot tweemaal toe zelfs tot a, een kleine secunde lager dan bes) maar al vrij snel op hun piekmomenten de hoogste tonen van het tweegestreept octaaf bereiken. De op deze manier op- en neergaande melodie beweegt zich bovendien met de bekende intervalpassen van kwart, kwint, tritonus, en (kleine of grote) secunde (en in mindere mate ook septiem en none), dewelke

reeds inherent waren aan het ontleende toonmateriaal en waarvan Nono het gevarieerde expressieve potentieel nu melodisch uitdiept.⁵⁸⁷

Hetgeen echter vooral opvalt in deze melodische zetting van de oorspronkelijke piccolopartij is de bijna stelselmatige uitbreiding van de originele toonduur. Heel vaak wordt de originele duurlengte weliswaar behouden maar toegewezen aan elk van de afzonderlijke tonen die de samenklank omvat in plaats van onder hen verdeeld, zodat de facto een verdubbeling of zelfs verdrievoudiging plaatsvindt. Eénmalig is de halvering van een oorspronkelijke duurlengte (in de afbeelding aangeduid in blauw). Soms voert Nono ook kleinere ad hoc verlengingen door, maar nooit raakt hij aan het karakteristieke ritmische profiel van een oorspronkelijke toonduur dat zich vooral aan begin en einde ervan manifesteert. Daarnaast voegt de componist reeds tal van *fermate* toe, ook al wordt er in deze schets nog geen tekst geïntroduceerd.

Dit laatste aspect is bijzonder, te meer aangezien Nono ook reeds op verschillende plaatsen ademhalingstekens voorziet en bogen uitzet. Bij de constructie van deze eenstemmige raamstructuur denkt hij duidelijk in muzikale zinnen, die losstaan van een bepaalde tekst laat staan inhoud. Ook kleine variaties binnen de opgezette monodie wijzen erop dat Nono haar volledig klaarmaakt voor een vocale uitvoering. Enkel de tekst en de dynamische bepalingen ontbreken nog.

Uiteindelijk zal dit ook zo gebeuren, want in de derde sectie van het eerste deel van *Diario polacco n. 2* (C, m. 54-81) vinden we de eerste helft van deze monodie (zijnde de volledige eerste pagina van Figuur VII.1) terug onder een tekst van Alexander Blok. Vooraleer zij daar is terechtgekomen heeft deze monodie echter nog een aantal belangrijke compositiestadia doorlopen – stadia waarop nu eerst dieper zal worden ingegaan alvorens bij de finale toonzetting stil te staan.

Na de laatste hand te hebben gelegd aan de voorgenoemde monodie besluit Nono een poging te ondernemen om haar om te vormen tot een tweestemmige structuur. Daarvoor deelt hij de monodie op in tweemaal 18 fragmenten: de eerste helft nummert hij van 1 tot 18, de tweede helft kent hij letters toe (zie Figuur VII.2).⁵⁸⁸ (In de tweede helft worden twee fragmenten uiteindelijk terug samengevoegd, waardoor er nog slechts 17 fragmenten overblijven. Bovendien vergist Nono zich bij het toekennen van de letters en slaat hij zowel de letter K als J over, waardoor de indruk ontstaat als betreft het hier niet 17 maar 19 fragmenten.)

⁵⁸⁷ Voor de samenstelling van piccolopartij van *Das atmende Klarsein* doet Nono beroep op *Ottavino 0, I en II*, m.a.w., op de drie vooraf bepaalde intervalcategorieën. Er kunnen slechts drie alteraties t.o.v. de originele tooninhoud van de *multiphonics* worden vastgesteld (aangeduid in Figuur VII.1 in paars). Geen enkele daarvan brengt echter een nieuwe intervalcategorie binnen. Daarnaast slaat Nono zeven *multiphonics* over (10, 12, 29, 30, 31, 49 en 50).

⁵⁸⁸ ALN, 47.06.01

1 2 3 3 3 3 3 3

4 3 5 6 7 5 5

8 9 10 7 11

12 13 14 15

16 17 18

A 5 B C D

E F G H I

L (!) M N O P

Q R S

Figuur VII.2 Genese Diario polacco n. 2, deel I - opdeling Monodia I [ALN 47.06.01]

Vervolgens rijgt Nono de 18 genummerde fragmenten van de eerste helft van de monodie tweemaal in een volledig omgegooiden volgorde aan elkaar. Naar alle waarschijnlijkheid gaat het hier in beide gevallen om een op basis van toevalsfactoren bepaalde reeksvolgorde (zie Tabel VII.1). Het resultaat van deze procedure zijn twee nieuwe melodielijnen, die de componist onder elkaar noteert als twee simultaan uit te voeren stemmen.⁵⁸⁹

Tabel VII.1 *Genese Diario polacco n. 2, deel I – reeksvolgordes uit Monodia I afgeleide melodielijnen*

15	4	17	3	5	18	13	10	1
12	2	9	16	11	14	7	8	6
2	12	11	7	13	4	18	9	15
8	14	16	1	3	17	10	6	5

Meteen voert Nono binnen het nieuw opgezette tweestemmige geheel een aantal octaafwisselingen door, en daarnaast schrapt hij heel wat tonen. Ook binnen de lukraak aan elkaar geregen fragmenten tracht hij duidelijk opnieuw op zoek te gaan naar eenzelfde op- en neergaande beweging die de oorspronkelijke monodie kenmerkt, opgetrokken uit wederom dezelfde intervalsprongen.

De tweestemmige piste verlaat hij evenwel meteen weer, en in een volgende schets zien we hoe de twee partijen die aanvankelijk onder elkaar genoteerd stonden nu na elkaar zijn gezet en bovendien gevolgd worden door de eerste helft van de oorspronkelijke monodie (met andere woorden, precies die helft waaruit beide partijen werden afgeleid).⁵⁹⁰ Het resultaat is nogmaals een nieuwe monodie (zie Figuur VII.3), die Nono het Romeinse cijfer III op kleeft, en die bestaat uit drie secties gebouwd op identiek hetzelfde toonmateriaal: sectie A, zijnde de eerste herschikking van de 18 genummerde fragmenten uit de oorspronkelijke monodie; sectie B, de tweede herschikking van diezelfde 18 fragmenten; en C, de 18 fragmenten in hun oorspronkelijke volgorde.

Toch kunnen deze drie secties niet langer volledig op elkaar worden teruggevoerd, aangezien Nono ook in dit stadium opnieuw kleine wijzigingen doorvoert. Doorgaans betreft het slechts minimale ritmische alteraties, meestal verkortingen die plaats creëren voor een adempauze.⁵⁹¹ Hier en daar schrapt Nono een enkele toon (aangegeven in Figuur VII.3 met twee uitroeptekens), en soms zelfs een volledig fragment (in A gebeurt dat met fragmenten 12 en 11, in B met fragmenten 11, 15 en 17). De meest voorkomende ingreep is de verandering van octaafregister bij afzonderlijke tonen (dewelke in Figuur VII.3 in

⁵⁸⁹ ALN 47.06.02/01-02

⁵⁹⁰ ALN 47.07.01/01-05

⁵⁹¹ Deze verkortingen van de oorspronkelijke toonduur worden in Figuur VII.3 aangegeven met een uitroepteken.

paars gemarkeerd worden), zodat de melodie van richting verandert zonder aan de intervalcategorie te raken. Een alteratie van de tooninhoud onderneemt Nono pas helemaal op het einde, waar hij de laatste twee tonen een kleine secunde verlaagt en zo terug uitkomt bij het begin van sectie C.⁵⁹²

De zo opgetrokken “Monodia III”, zoals we haar vanaf hier zullen noemen (overeenkomstig met Nono’s becijfering en de fase in het compositieproces), vormt de eenstemmige skeletstructuur waarop gans het eerste deel van *Diario polacco n. 2. Quando stanno morendo* is gebouwd.⁵⁹³ Elke sectie daarbinnen krijgt een andere tekst: A) Czeslaw Milosz, B) Endre Ady, en C) Alexander Blok. Nu hij over dit kader beschikt kan Nono overgaan tot de concrete toonzetting.

⁵⁹² Wijzigingstekens aangegeven in rood in Figuur VII.3.

⁵⁹³ “Monodia per Diario Polacco n. 2. Parte 1 a) b) c)”, ALN 47.07.01/01sx. Deze schets bevat daarnaast ook tal van notities die verwijzen naar latere projecten, voor dewelke Nono opnieuw beroep zal doen op deze Monodia III.

The image shows a musical score for 'Monodia III' from 'Diario polacco n. 2, deel I'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The score is divided into sections A, B, and C. Section A starts at measure 15 and ends at measure 17. Section B starts at measure 2 and ends at measure 12. Section C starts at measure 1 and ends at measure 2. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills and triplets are also present.

Figuur VII.3 *Genese Diario polacco n. 2, deel I – Monodia III* [ALN 47.07.01]

The image displays three staves of musical notation for a piece titled 'Monodia III'. The notation is in treble clef and features a complex melodic line with numerous slurs, ties, and dynamic markings. The music is divided into 18 numbered fragments, each enclosed in a small box. Fragment 6 starts with a slur over a series of notes, followed by a '5' below. Fragment 7 is a single note with a slur. Fragment 8 is a slur over several notes with a '5' below. Fragment 9 is a slur over a few notes. Fragment 10 is a slur over a series of notes with a '7' above. Fragment 11 is a slur over a few notes. Fragment 12 is a slur over a few notes with a '5' below. Fragment 13 is a slur over a few notes. Fragment 14 is a slur over a few notes with an exclamation mark above. Fragment 15 is a slur over a few notes with two exclamation marks above. Fragment 16 is a slur over a few notes with an exclamation mark above. Fragment 17 is a slur over a few notes with a '5' above. Fragment 18 is a slur over a few notes with a '3' below. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

Zonder bij elk detail te willen stilstaan (alleen al van sectie A ontwerpt Nono maar liefst 6 versies die telkens kleine variaties t.o.v. het origineel bevatten⁵⁹⁴) gaan we graag in op de algemene principes van deze toonzetting.⁵⁹⁵

Allereerst wijst Nono de Monodia III toe aan vier stemmen die samen optreden als één klanklichaam. Nono laat de monodie als het ware meanderen tussen de vier zangers, en installeert op die manier een continu spel van subtiele klankkleurwisselingen. Doorgaans zijn wel minstens twee, meestal drie stemmen tegelijkertijd aan zet. Wanneer één van de stemmen uitvalt of er nieuw bijkomt is dit dus zeker niet meteen hoorbaar. Altijd gaat het de componist om het opzoeken van kleine verschillen in nuance.

Deze zoekt hij ook op, of beter, laat hij de zangers zelf opzoeken binnenin de vele lang aangehouden tonen die de monodie telt. Daarvoor geeft hij hen aanwijzingen, zoals de hantering van bepaalde technieken waaronder de vorming van microtonale fluctuaties, de variatie van lipspanning en een dynamische houding tegenover de microfoon, waarvan de toepassing tot in het kleinste detail in de partituur wordt voorgeschreven. De aandacht verschuift op die manier naar de inherente harmonische rijkdom van het klankspectrum en de ontelbare variatiemogelijkheden daarbinnen. Meteen begrijpen we ook de vele verlengingen van de oorspronkelijke duurlengtes die Nono doorvoerde, precies met de bedoeling ruimte te creëren voor een exploratie binnenin de klank.⁵⁹⁶ Ook het trage tempo ($\downarrow = 40-46$) draagt hiertoe bij.

⁵⁹⁴ ALN 47.07.02 t.e.m. ALN 47.07.05, ALN 51.08.01 en ALN 51.09.02.

⁵⁹⁵ Zie hiervoor de partituur van het eerste deel van *Diario polacco n. 2. Quando stanno morendo*.

⁵⁹⁶ Nog voor hij Monodia III opzet overweegt Nono eerst een alternatieve selectie: hij bundelt alle tonen uit de 18 genummerde fragmenten die een hele noot of langer qua toonduur bestrijken, zie ALN 47.07.02/02r. Een dergelijke selectie waarin alleen de lange tonen overblijven voert Nono wel meer door tijdens het werken aan *Diario polacco n. 2*, hetgeen er eens te meer op wijst dat dit voor hem een belangrijk criterium is. Zie bijvoorbeeld ook ALN 47.06.04 of 47.10.02 (zie verder).

Naarmate het eerste deel vordert organiseert Nono meer en meer interne verschuivingen van de monodie binnen één of meer van de betrokken stemmen opdat een kortstondige overlapping met het origineel ontstaat en een harmonische samenklank opflakkert. Op een aantal plaatsen, zoals bijvoorbeeld in m. 22²-23, permuteert hij de oorspronkelijke volgorde van de monodietonen in elke stem op een andere wijze zodat een driestemmig akkoord ontstaat waarvan de interne opbouw wisselt.

Heel dit eerste deel van *Diario polacco n. 2 Quando stanno morendo* laat zich omschrijven als een klinkende verkenningsstocht, die deels geleid wordt door de componist maar ook deels in de handen van de uitvoerende zangers terechtkomt. Dat Nono in de verschillende compositiestadia telkens zeer ver gaat in de uitwerking van schetsmateriaal, zodanig zelfs dat het bij momenten (op de afwezigheid van een tekst na) klaar lijkt voor een uitvoering, doet vermoeden dat de componist dit materiaal ook daadwerkelijk voorlegt aan zangers en vervolgens in overleg met hen aanpassingen doorvoert. Zoals ook Ogborn opmerkt: elke fase van de compositie is potentieel uitvoerbaar.⁵⁹⁷ Niet alleen in de finale compositie maar ook in het proces dat daaraan voorafgaat vraagt Nono zijn muzikanten om een open, zoekende houding. Het continu aangehouden *pppppp*-bereik verhoogt daarbij ten eerste de concentratie en creëert ten tweede een gevoeligheid voor de meest subtiele nuance.

Ten slotte hanteert Nono in *Diario polacco n. 2. Quando stanno morendo de live electronics* voor het eerst als een middel dat de muzikanten in staat stelt elkaars spel, of tenminste de elektronische versterking en verspreiding daarvan, te beïnvloeden. Zo bepalen in sectie A bepaalde zangstemmen, al naargelang het programma, de mate waarin één of meerdere van hun collega's in de concertruimte versterkt worden. Met de intensiteit van hun eigen spel controleren ze namelijk de Gate naar een specifieke luidspreker.

In secties B en C nemen zelfs de basfluitist en de cellist deel aan het zuiver vocale discours in die zin dat ook zij het spel van hun collega's gaan sturen. Dit doen ze door (voor het publiek op onhoorbare wijze) te blazen in een microfoon, waarbij de intensiteit van dit blazen (die door Nono in de partituur is vastgelegd) in het geval van de fluitist bepaalt hoe snel de stemmen met behulp van de Halaphon door de ruimte cirkelen – hoe luider, hoe sneller, en vice versa – en in het geval van de cellist het dynamische niveau van de toegepaste Delay (2") (middels een recht evenredige verhouding). Kortom, wanneer de fluitist niet blaast vindt er geen klankbeweging doorheen de ruimte plaats; wanneer de cellist niet blaast wordt er geen vertraagd signaal de ruimte ingestuurd.

De interactieve techniek die Nono hier introduceert vergt een intensieve, actieve en fundamenteel open luisterhouding van de uitvoerende muzikanten. De paradox van dit eerste deel van *Diario polacco n. 2* schuilt in het feit dat de componist eerst een rigoureuze logica aan de dag legt voor de bepaling en uitwerking van zijn basismateriaal, om daarna

⁵⁹⁷ Ogborn, "Short "When they are dying, men sing...": Nono's *Diario Polacco n. 2.*" 5.

de muzikanten de controle over de uitvoering daarvan (deels) uit handen te nemen. Alleen is dit geen paradox maar gaat achter beide keuzes eenzelfde idee schuil: de idee niet naar iets bepaalds op zoek te gaan maar eerder het nog ongedachte Andere de ruimte te geven om zich te manifesteren. Dit is allesbehalve een passieve houding maar vergt daarentegen een actieve openheid.

4.2. Deel II

Naast de horizontale onderverdeling in drie secties geldt in deel II tevens een verticale onderverdeling in drie lagen, dewelke een heel eigen identiteit hebben en bijgevolg duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn. De twee bovenste zijn vocale lagen; de eerste wordt gevormd door de tweede sopraan en de mezzosopraan, en de tweede door de alt. De derde laag kent een zuiver instrumentale bezetting, al worden de klanken van basfluit en cello fel getransformeerd door de *live electronics*. Gaandeweg zal deze derde laag beide andere volledig gaan domineren en overstemmen.

Vanuit dit tweede deel gaat dan ook een zekere gewelddadigheid uit, een extreme rauwheid die strookt met de verzen van Chlebnikov. De Apocalyps is dagend en toont zijn ware gelaat: dat van de catastrofe. Maar ook: dat van de verlossing als een sprong uit de geschiedenis. De hoop daarop klinkt vanuit de verte bij monde van de sopraan en mezzosopraan. En terwijl zoekt de alt in de woorden van Chlebnikov naar een verloren betekenis. Elk van de drie opgezette lagen speelt met andere woorden een duidelijke rol in een dramatisch opgezet geheel, zonder ook maar in het minst aan de basisthematiek te raken: een blijvende openheid voor het onverwachte want ongedachte.

De tweede sopraan en de mezzosopraan moeten de indruk geven in de verte te weerklinken.⁵⁹⁸ In hun unisono zanglijn klinkt een echo van het eerste deel door en wordt tegelijkertijd het derde deel geanticipeerd. Voor de toonzetting van deze zanglijn grijpt Nono terug naar *Ottavino I* (zie Figuur V.14), die op haar beurt mee aan de basis lag van de piccolopartij waaruit de componist reeds voor deel I heeft geput (zie boven). Dat Nono precies deze verzameling opnieuw bovenhaalt heeft mogelijk twee redenen: ten eerste bundelt *Ottavino I* de langere duurlengtes uit Base IA, en ten tweede combineert ze deze met tritonus-samenklanken. Vooral dit eerste criterium acht de componist belangrijk, gezien elke toon de ruimte moeten krijgen om zich in al zijn veelzijdigheid te ontplooiën.

⁵⁹⁸ “Il canto di Ingrid [S.] (+ Monika [Ms.]) deve risultare reale **ma lontano**. [...] Il canto **ANTICIPA** i canti del IIIa) b) c). Canto che **si sente lontano – sparisce – ritorna.**”, genoteerd door Nono bij begin 2^{de} deel in originele partituur (markeringen in vet van de hand van Nono). Geciteerd naar Luigi Nono, *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Per 2 soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics* (1982), uitg. André Richard en Marco Mazzolini (Milaan: Casa Ricordi, 1999), X.

Binnen de monodie die hij met de aan *Ottavino I* ontleende bouwstenen op touw zet maakt Nono in een volgend stadium meteen een nieuwe selectie, waarin enkel de langste duurlengtes overeind blijven en deze bovendien nogmaals verdubbeld of zelfs verdrievoudigd worden.⁵⁹⁹ In deze finale selectie voert de componist ook een aantal permutaties van toonhoogtes door, en meet hij zelfs in bepaalde gevallen een alternatieve tooninhoud toe aan een geselecteerde want langere duurlengte. Op die manier creëert hij een monodie waarin weliswaar voornamelijk tritoni de plak zwaaien, maar waarin tevens een aantal secunde-, kwart- en kwintsprongen hun opwachting maken. Deze melodische intervalsprongen vallen eens te meer op gezien zij zeldzame momenten van beweging vormen: de monodie bestaat hoofdzakelijk uit bijzonder lang aangehouden tonen.

Net zoals in deel I ligt aan de basis van deel II een op voorhand uitgewerkte, lang uitgerekte monodie. Maar waar Nono in deel I de zangers de opdracht geeft om de lang aangehouden tonen waaruit deze monodie bestaat intern te verlevendigen, kiest hij in dit tweede deel voor een externe variatie: met behulp van de Halaphon laat hij de klank van de tweede sopraan en de mezzosopraan heel langzaam doorheen de concertruimte cirkelen, zodanig dat het perspectief van waaruit elke toon wordt waargenomen nog doorheen deze waarneming subtiele wijzigingen ondergaat.

Tegenover deze zachte vocale deining die de luisteraar vanuit de verte lijkt te bereiken (hiervoor zorgt de extra toegevoegde galm in de versterking) staat de interne onrust van de instrumentale laag. Ook de basfluit en de cello krijgen tonen met lange duurlengtes toebedeeld, maar hen wordt gevraagd deze wel degelijk intern te verlevendigen middels een continue variatie van dynamiek en speelwijze. Nochtans ogen beide partijen in de partituur zeer statisch: elk van hen bestaat uit slechts drie toonhoogtes, die bovendien zelfs niet met elkaar afwisselen maar elk gedurende één sectie worden aangehouden. Daarbij worden ze intern gearticuleerd middels duurlengtes die Nono ontleent aan de basen IA, IB, II en III.⁶⁰⁰ Met andere woorden, duurlengtes waarvan er velen reeds ingang hebben gevonden in de vocale partijen (via de reeds uitgewerkte piccolopartij voor *Das atmende Klarsein*, en via *Ottavino I*). Ook de instrumentale partijen worden bijgevolg gekenmerkt door een tendens de reguliere metrische dans te willen ontspringen – een tendens die in de vocale monodieën nog wordt uitvergroot door de vele verdubbelingen van de oorspronkelijke duurlengtes.

Bedoeling is dat beide muzikanten binnen de door duurlengtes uitgezette tijdsgrenzen een klank creëren die wordt gekenmerkt door een continue interne beweeglijkheid.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ ALN 47.10.01, monodie gebaseerd op *Ottavino I*. ALN 47.10.02, monodie gebaseerd op een selectie lange noten uit de voorgaande monodie.

⁶⁰⁰ ALN 45.08.02

⁶⁰¹ Nono, *Quando stanno morendo*. *Diario polacco n. 2. Per 2 soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics* (1982), XIII.

Daarvoor schrijft Nono zelf een beperkt aantal dynamische indicaties alsook speeltechnieken in de partituur uit. Het is evenwel aan de muzikanten om deze interne beweeglijkheid eerst en vooral op zelfstandige basis op te zoeken, en via allerhande speeltechnieken een eigen exploratie van de voorgeschreven toon (door de componist bepaald wat betreft de primaire parameters toonhoogte- en duur) op touw te zetten. De interne onrust die deze exploratie veroorzaakt wordt in de hand gewerkt door, of beter, kent reeds een startpunt in de onderlinge intervalrelatie tussen beide partijen, die zich telkens op een kleine secunde afstand van elkaar bevinden. Deze afstand wordt bovendien nog verkleind doordat de cello een scordatura stemming krijgt waarbij hij op alle vier de snaren dezelfde toonhoogte produceert, zij het driemaal met een (andere) microtonale afwijking.⁶⁰² Het resultaat is een toonhoogtecontinuüm dat iets meer dan een halve toon bestrijkt en waarvan de afzonderlijke elementen een ten opzichte van elkaar verschillend ritmisch parcours afleggen zodanig dat steeds andere timbrale aspecten van wat in se als één klank wordt ervaren naar voren treden.

Tot slot ondergaat deze instrumentale laag in het elektronische bereik een geleidelijke transpositie naar beneden. Aan het akoestische eindproduct van beide partijen dat doorheen elke sectie stabiel blijft op het vlak van toonhoogte, voegt de Harmonizer een versterkte versie toe die daarentegen steeds lager getransponeerd wordt, tot er zich op het einde een octaaf bevindt tussen de akoestische partijen en de elektronisch getransformeerde en versterkte versie van diezelfde partijen. Bij momenten en dan vooral naar het einde toe zullen de versterkte partijen een zodanig dynamisch overwicht bereiken dat zij alle akoestische partijen, met inbegrip van de vocale, overstemmen. Er spreekt dan ook een zekere vorm van geweldpleging uit de partij van de *live electronics* in dit tweede deel.

De derde laag ten slotte wordt gevormd door de alt, die de tekst van Chlebnikov niet zingt maar vrij declameert als een soort dramatische introspectie.⁶⁰³ Haar partij wordt live gefragmenteerd door een Reverser (een toepassing van de Publison), die volledige tekstdelen of woorden (al naargelang de beslissing van de klankregisseur) in omgekeerde volgorde en met vertraging wederom de concertruimte instuurt. Ook hier betreft het een zoeken naar klankmogelijkheden en tegelijkertijd naar nieuwe betekenissen die zich in de tekst schuilhouden.

In dit tweede deel van *Diario polacco n. 2* realiseert Nono net zoals in het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* een dramatische opbouw die tegelijkertijd een opvallend lineair

⁶⁰² Een praktisch gevolg hiervan is dat de cellist drie verschillende instrumenten voor de uitvoering van dit deel ter beschikking dient te hebben, dewelke op voorhand scordatura gestemd moeten worden.

⁶⁰³ Nono, *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Per 2 soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics* (1982), X.

verloop kent én gekenmerkt wordt door een horizontale ontplooiing. Verschillende tijdslagen zijn tegelijkertijd aanwezig en installeren samen een stilzetting van de tijd als continuüm. Pas dan kan de Apocalyps intreden. Het horizontaal uitgewerkte dramatische opzet van dit tweede deel neemt Nono mee naar *Prometeo*, waar zowel de *Prologo* als *Isola 2^a*: b) *Hölderlin* gekenmerkt worden door een zelfde structuur in onafhankelijke lagen waarvan sommigen een verrassend lineair-georiënteerd verloop kennen.

4.3. Deel III

Nadat in het tweede deel de instrumentale partijen krachtig op de voorgrond zijn getreden, is deel III opnieuw bijna volledig weggelegd voor de vrouwenstemmen. Het deel vat aan met niet één maar twee nieuwe vocale monodieën, die volledig onafhankelijk van elkaar verlopen. De eerste sopraan neemt één daarvan voor haar rekening en is daarbij volledig op zichzelf aangewezen. Zij volgt een rechtlijnig pad dat nergens wordt opgehouden door *fermate*. De tweede sopraan en de mezzosopraan interpreteren samen de tweede monodie, waarbij ze ten eerste het voorgeschreven metrum volgen en ten tweede op hun pad wel veelvuldig tot stilstand worden gebracht door *fermate*. Net zoals in het voorgaande deel werkt Nono opnieuw met onafhankelijke lagen, die ditmaal echter minder scherp afsteken ten opzichte van elkaar hoewel ze beide een van de ander onafhankelijke tijdsmaat representeren.

De wrijving tussen beide lagen is van een veel subtielere aard. Deze wordt niet zozeer bewerkstelligd door het onafhankelijke tijdsverloop van beide monodieën/partijen, noch door de respectievelijke tooninhoud die wordt gekenmerkt door wederom dezelfde intervallen (kwint/kwart, secunde/septiem/none, tritonus), maar door de speelwijze.⁶⁰⁴ Het duo van de tweede sopraan en de mezzosopraan wordt door de componist aangespoord om alle tonen continu met microtonale schommelingen te intoneren, terwijl de eerste sopraan juist moet vasthouden aan de geijkte tonen.⁶⁰⁵ De gelijkenis met deel I, waarin weliswaar een zelfde melodisch skelet de basis vormt voor alle stemmen maar de *live electronics* voor een permanente speling zorgen in de versterking van de drie onderste partijen terwijl de eerste sopraan als enige niet getransformeerd wordt en halsstarrig standhoudt, ligt voor de hand; alleen wordt de onafhankelijkheid van de verschillende stemmen en bijgevolg de interne frictie in deel III veel verder doorgedreven.

⁶⁰⁴ De afleiding van beide monodieën uit reeds bestaand materiaal wordt verondersteld op basis van de terugkerende intervalcategorieën en eenzelfde overgebonden ritmiek, maar kan niet precies in kaart worden gebracht. Hiervoor is een verdere studie van het schetsmateriaal nodig, die evenwel buiten het bereik van deze dissertatie valt.

⁶⁰⁵ Nono, *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Per 2 soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics* (1982), XI.

De basfluit krijgt te midden van deze vocale luister twee interventies van eerder improvisatorische aard toegemeten, opgetrokken uit eolische klanken: Nono suggereert daarbij een aantal zeer hoge boventonen, die vrij afgewisseld kunnen worden met de grondtoon.

Met sectie B volgt een korte solo voor de contra-alt, bijgestaan door zowel basfluit als cello die beide haar intens donkere zanglijn nog meer diepte verlenen. Vooral deze laatste krijgt dreigende allures: de cellist bedient zich daarvoor van slechts één techniek, genaamd 'con dita', die erin bestaat klank te produceren door een plots loslaten van ingedrukte snaren. Op zich levert deze techniek geen opvallend klankresultaat op, al zeker niet binnen het *pppp*-bereik dat Nono voorschrijft, ware het niet dat deze klank via de Harmonizer meteen twee ingrijpende transposities ondergaat, naar een octaaf lager (-1200 cent) en naar een octaaf plus ongeveer een kleine septiem lager (-2084 cent), en vervolgens met een nagalm van maar liefst 7 tot 10 seconden door alle 10 de luidsprekers de concertruimte in wordt gestuurd.⁶⁰⁶ De diepe en vooral zeer dense klankgestaltes die op deze manier ontstaan houden het midden tussen de innemende klank van een grote klok en een donderslag.⁶⁰⁷ Zij vormen een voorloper van de indrukwekkende klankgestaltes die Nono in *Prometeo* met de glazen stolpen op poten zal zetten.

Sectie C ten slotte vormt de 'klassieke' *a capella* finale die meermaals voorkomt in het oeuvre van Nono (zie boven). Een analyse van deze finale van de hand van Friedeman Sallis toont hoe de componist het volledige toonmateriaal dat aan deze sectie ten grondslag ligt afleidt uit de vocale partijen van de voorgaande delen, beginnend bij deel II (sectie A tot C) tot en met secties A en B van het derde deel zelf.⁶⁰⁸ Centraal staat met andere woorden opnieuw een andere belichting van toonmateriaal dat reeds geklonken

⁶⁰⁶ Zie programma 22, Nono, *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Per 2 soprani, mezzosoprano, contralto, flauto basso, violoncello e live electronics* (1982), LI.

⁶⁰⁷ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 134.

⁶⁰⁸ Sallis, "Segmenting the Labyrinth: Sketch Studies and the Scala Enigmatica in the Finale of Luigi Nono's *Quando stanno morendo. Diario Polacco n.2* (1982)," 6. In de herschikking van het toonmateriaal afgeleid uit eerdere delen ontwaart Sallis een interne logica gebaseerd op transposities van de *scala enigmatica*. Hoewel enigszins vergezocht zou dit een plausibele hypothese kunnen zijn, ware het niet dat diezelfde logica ontbreekt in andere herschikkingen van eerder gebruikt toonmateriaal en deze 'recyclage'-techniek net een wezenlijk onderdeel vormt van Nono's werkwijze eind jaren 1970, begin jaren 1980. Heel vaak vinden we in de schetsen door toeval opgestelde getalreeksen terug dewelke een nieuwe volgorde aan 'oud', gefragmenteerd toonmateriaal opleggen. Het lijkt bijgevolg onwaarschijnlijk dat Nono voor dit derde deel van *Diario polacco n. 2* de herschikking van dit materiaal plots wel op een systematische wijze zou aanpakken.

heeft.⁶⁰⁹ En opnieuw weerklinkt daarin de zoekende stem van de hoop. Een hoop die haar eigen wanhoop aanvaardt en daarin op zoek gaat naar nieuwe mogelijkheden. Het in het eerste deel nog onhoorbare blazen van de zangers geldt daarom nu als een wezenlijk muzikaal element. In plaats van de zuiverheid van de hoop te bezoedelen, verwijdt ze haar horizonten en maakt ze haar open.

4.4. Besluit

Als een volgende stap op het pad naar *Prometeo* toont *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* hoe Nono in eerste instantie zijn zoektocht naar nieuwe klankmogelijkheden verderzet. De compositorische genese van elk van de drie delen wordt gekenmerkt door een hoge mate van experiment, waarbij de muzikanten duidelijk een nog grotere inbreng hebben dan in *Das atmende Klarsein* en *Io, frammento dal Prometeo* reeds het geval was. Deze inbreng manifesteert zich allereerst in de schetsen die het compositieproces documenteren, maar vervolgens ook in de finale neerslag daarvan: de partituur nodigt de muzikanten uit om van elk van haar lange noten een *suono mobile* te maken. Na beide voorgaande werken oogt de partituur van *Diario polacco n. 2* plots niet meer al te overweldigend door een veelheid aan technische informatie. Nono laat de muzikanten voor het eerst een betrekkelijk grote vrijheid om de zoektocht die hij zelf is gestart op eigen kracht verder te zetten.

Op die manier integreert hij in *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* op een fundamenteel niveau een grote openheid, hoewel het werk conceptueel gezien een gesloten eenheid vormt. Nono slaagt er namelijk in zijn open manier van denken in muziek – in alles gebaseerd op een intens luisteren – te combineren, of beter, in te zetten in functie van een bepaalde tekstueel-dramatische inhoud. Dit mag op het eerste zich contradictorisch lijken, ware het niet dat Cacciari's tekstcollages precies deze openheid thematiseren. Door voor de toonzetting ervan niet onmiddellijk vanuit de tekst zelf te

⁶⁰⁹ Enkele weken na de première van *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* in September 1982 gebruikt Nono deze finale als basis voor de toonzetting van een volledig nieuwe tekst. Het resultaat is *¿Dónde estás hermano?*, een gelegenheidswerk bedoeld om zijn steun te betuigen aan onderdrukte kunstenaars, in het bijzonder Argentijnen, en opgevoerd tijdens een solidariteitsconcert in Keulen op 24 november 1982. De vocale muziek is volledig dezelfde, alleen de partij van de live electronics is drastisch ingeperkt wat tot een heel ander klankresultaat leidt. Opnieuw gaat Nono met andere woorden op zoek naar een nieuwe mogelijkheden binnen eenzelfde uitgangsbasis. Voor een meer gedetailleerde bespreking van *¿Dónde estás hermano?*, zie Juan María Solare, "¿Dónde estás, hermano?: Die ewige Utopie. Die politische Haltung Nonos nach dem Streichquartett und seine Auseinandersetzung mit Lateinamerika," in *Klang und Wahrnehmung. Komponist - Interpret - Hörer*, uitg. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Mainz: Schott Musik International, 2001).

vertrekken, maar daarentegen zijn eigen muzikale zoektocht verder te zetten en pas daarna de tekst binnen te brengen, weet Nono precies de kerngedachte van deze tekst op een authentieke want niet door concepten gebonden, inherent muzikale wijze uit te drukken.

VIII. *Guai ai gelidi mostri*

i “carnevali” di E. m’inseguono, oltre gli occhi –
oltre dentro dietro – e dietro si muove qualcosa –
mi invocano a sentire altre vibrazioni che ancora
non mi arrivano – ma so che ci sono⁶¹⁰

1. Nieuwe ontmoetingen op hetzelfde pad

Als laatste tussenstop op weg naar *Prometeo* geldt *Guai ai gelidi mostri*, een werk voor twee contra-alten, dwarsfluit (piccolo en bas), klarinet (piccolo en contrabas), tuba (en piccolotrompet), altviool, cello, contrabas en *live electronics* dat op 23 oktober 1983 te Keulen in première gaat.⁶¹¹ In de lente van datzelfde jaar zag ook reeds *Omaggio a György Kurtág* het licht, een eerder kleinschalige compositie die haast volledig gebaseerd is op in Freiburg doorgevoerde improvisatiesessies van Fabbriciani, Scarponi en Schiaffini.⁶¹² Samen met Nono en met behulp van elektronische analyse-apparatuur zijn de muzikanten erop uitgekomen dat extreem hoge dan wel lage tonen die uiterst zacht

⁶¹⁰ Luigi Nono, "Lettera di Luigi Nono a Emilio e Annabianca Vedova, 20/3/1983," in *A Luigi Nono*, uitg. Istituto Italiano di Cultura - Vienna (Wenen: Druckerei Paul Gerin, 1990), 16.

⁶¹¹ De première vindt plaats in het Funkhaus des Westdeutschen Rundfunks binnen de reeks “Musik der Gegenwart/Musik der Zeit” en staat onder leiding van Roberto Cecconi. Uitvoerders zijn Susanne Otto en Bernadette Manca di Nissa (contra-alten), Roberto Fabbriciani (basfluit), Ciro Scarponi (contrabasklarinet), Giancarlo Schiaffini (tuba), Charlotte Geselbracht (altviool), Christine Theus (cello) en Stefano Scodanibbio (contrabas). De Experimentalstudio staat in voor de *live electronics*, waarbij Haller en Nono, bijgestaan door Alvise Vidolin, de klankregie voor hun rekening nemen en Rudolf Strauss en Bernd Noll optreden als klanktechnici.

⁶¹² Voor een meer gedetailleerde bespreking van *Omaggio a György Kurtág*, zie Gianmario Borio, "Omaggio a György Kurtág," in *Con Luigi Nono. Festival internazionale di musica contemporanea. La Biennale di Venezia*, uitg. Roberto Doati (Milaan: Casa Ricordi, 1993).

gespeeld worden bijna geen boventonen produceren en op die manier in de buurt komen van sinustonen. Deze ontdekking brengt ook het inzicht met zich mee dat de klankbron van dit soort tonen, net zoals bij sinustonen, moeilijk te lokaliseren is. Op deze bijzondere eigenschap zal Nono niet alleen in *Omaggio a György Kurtág* maar ook later in *Prometeo* dankbaar inspelen om het auditieve vermogen van de luisteraar aan te scherpen en zo een ware tragedie van het *luisteren* op touw te zetten.

Ook al geldt *Omaggio a György Kurtág* niet officieel als een tussenhalte op weg naar *Prometeo* – in die zin dat er ten eerste geen duidelijke thematiek is (de door de contra-alt gezongen ‘tekst’ bestaat enkel en alleen uit de fonemen van de naam van György Kurtág, aan wie het werk is opgedragen) die aansluit bij de basisthematiek van *Prometeo* en er ten tweede ook geen materiaal letterlijk uit deze compositie wordt hernomen in het latere werk –, toch mag het duidelijk zijn dat dit werk evenzeer het resultaat is van de zoektocht naar nieuwe klankmogelijkheden die aan het hart van Nono’s tragedie van het luisteren ligt. Ook in dit concrete geval doet hij daarvoor beroep op dezelfde instrumenten, of beter: dezelfde muzikanten, waaronder ditmaal ook een oude bekende: Giancarlo Schiaffini. Zijn optreden is geen verrassing, aangezien Nono eigenlijk reeds voor *Das atmende Klarsein* een trombonepartij voorzag. Meer zelfs, reeds in december 1980 vonden, weliswaar nog in de Studio di Fonologia, meerdere experimenteersessies plaats waarin ook Schiaffini betrokken werd.⁶¹³ Na in tussentijd uitgebreid de mogelijkheden voor basfluit en contrabasklarinet te hebben onderzocht, acht Nono nu de tijd rijp om ook de bastuba aan eenzelfde praktijkonderzoek te onderwerpen. De eerste resultaten daarvan vinden we in *Omaggio a György Kurtág*.

Ook in *Guai ai gelidi mostri* doet Nono opnieuw beroep op de tuba, net zoals op de basfluit, de contrabasfluit en (ditmaal twee) contra-alten. Alleen al deze zelfde bezetting (weliswaar uitgebreid met de piccolo-instrumenten van de drie blazers) doet vermoeden dat *Omaggio a György Kurtág* in zeker opzicht – zij het niet alleen omwille van deze maar ook omwille van een eigen finaliteit – als een voorbereidende studie tot *Guai ai gelidi mostri* kan worden begrepen. Het lijkt alleszins geen twijfel dat Nono, en met hem ook de betrokken uitvoerders, de ervaringen die hij in de aanloop naar en in de context van de creatie van *Omaggio a György Kurtág* opdoet meeneemt naar de compositie van *Guai ai gelidi mostri*.

Toch komen er in dit laatste werk ook nog drie andere spelers aan het woord: een altviool, een cello en een contrabas. Het is inmiddels reeds een aantal jaren geleden, maar toen Nono aan zijn intensieve samenwerking met Fabbriciani begon, die in vele opzichten het startpunt betekende van de weg naar *Prometeo*, had hij er net een andere, zeer intense samenwerking opzitten, namelijk met het LaSalle Quartet. Deze samenwerking mondde

⁶¹³ ALN 45.05/08-11

destijds uit in wat nog altijd beschouwd wordt als het werk waarmee de componist de *Wende* inzette, waarbij in eerste instantie naar het zoekende, onstabiele karakter van de muziek werd gewezen als een voorheen ongekenne eigenschap. Het zoeken naar nieuwe klanken en klankmogelijkheden stond met andere woorden reeds bij de totstandkoming van het strijkkwartet *Fragmente-Stille, an Diotima* centraal. Voor *Guai ai gelidi mostri* grijpt Nono voor het eerst terug naar de toen geëxploreerde mogelijkheden van strijkinstrumenten, waarbij hij ditmaal focust op de instrumenten met een laag toonhoogtebereik in overeenstemming met zijn keuze voor de basinstrumenten onder de blazers.

Nieuw ten opzichte van *Fragmente-Stille, an Diotima* is de elektronische analyse en transformatie die de strijkersklanken nu ondergaan. Het resultaat daarvan is een uitbreiding van het pallet met klankmogelijkheden dat nochtans ten tijde van het werk aan *Fragmente-Stille* reeds uitermate veelzijdig werd bevonden en als het ware oneindig leek. Drie jaar later breidt de componist zo een vervolg aan wat een afgesloten hoofdstuk leek.

Duidelijk is hoe dan ook dat *Guai ai gelidi mostri* zich inschrijft in een zoektocht die reeds enkele jaren voordien zijn startpunt heeft gekend maar inmiddels nog steeds niet ten einde is gekomen, precies omdat de finaliteit ervan ligt in de blijvende ontdekking zelf. Deze compositie vormt bijgevolg niet zomaar één van de vele maar zelfs slechts één van de mogelijke uitkomsten, ontstaan als reactie op een eerder toevallige maar concrete aanleiding die in wat volgt zal worden besproken. Dit betekent echter geenszins, zoals eerder reeds werd aangehaald, dat *Guai ai gelidi mostri* als een open werk kan worden beschouwd. Wel is het resultaat van een werkproces waarin een fundamentele openheid als basisvereiste, en meer zelfs, als leidraad wordt beschouwd.

2. Tekst, thematiek en opzet

De concrete aanleiding of in dit geval beter stimulans die Nono (en Cacciari) het plan tot *Guai ai gelidi mostri* doet opvatten gaat uit van een reeks beelden gemaakt door Emilio Vedova. Tussen 1977 en 1991 zal deze eveneens Venetiaanse kunstenaar meer dan 70 werken creëren rond het thema van carnaval – een feest dat in 1979 opnieuw wordt ingevoerd in Venetië maar waarvan de commercialisering de inwoners van de stad zelf

vrijwel meteen tegen de borst stuit.⁶¹⁴ De reeks krijgt de naam ... *Cosidetti Carnevali ... 78/83* en bestaat uit zeer uiteenlopende werken, waarbij Vedova zowel qua vorm als qua gebruikte materialen rijkelijk varieert. Na een eerste kennismaking met deze werken, die plaatsvindt in Vedova's atelier waar de werken lange tijd van de buitenwereld afgeschermd worden, voelt Nono zich tegelijk uitgedaagd en onmachtig hiervoor muziek te maken: "De *Carnevali* van E[milio] achtervolgen mij [...] – ik had en heb het gevoel 'onvoorziene en onvoorzienbare muziek' voor de *Carnavali* te moeten maken (en niet te kunnen)."⁶¹⁵

Ongetwijfeld is het Cacciari die hem over de streep trekt om deze schijnbaar onmogelijke opdracht toch aan te vatten. Ook de filosoof is fel begeistert door de recent heringevoerde maar in feite eeuwenoude carnavalstraditie. Waar feestdagen de cyclische aard van het bestaan in de verf zetten, geldt carnaval als een zeer bijzondere feestdag waarop het ogenblik van de wedergeboorte zelf gevierd wordt. Carnaval is een bijzondere tijd, een tussentijd als het ware, waarop oude normen en gewoontes reeds zijn afgelegd maar nieuwe normen en gewoontes nog niet van kracht zijn.⁶¹⁶ In die zin vormt het carnavalsfeest tegelijkertijd een bevestiging van de vergankelijkheid van vastgelegde grenzen en normen, én een bevestiging van de scheppende kracht die in elk ogenblik aanwezig is. Het ogenblik van de wedergeboorte biedt namelijk de vrijheid om nieuwe, uiteraard wederom tijdelijke normen te scheppen en grenzen te installeren – een kracht die in wezen in elk ogenblik aanwezig is. Toch leidt deze vrijheid eerst en vooral tot angst: het besef groeit dat er geen rede schuilt achter de orde der dingen en daarentegen het toeval de plak zwaait. Ware angst treedt in wanneer men "de tragische noodzaak van de afwezigheid van Apollo waarneemt, en zelfs [het orakel van] Delphi aan Dionysos onderworpen blijkt."⁶¹⁷

Volgens Cacciari is het cruciaal de angst die aan de basis van het carnavalsfeest ligt niet te verliezen. Tenslotte kan het ontstellende besef dat haar veroorzaakt enkel helpen de mens te doen inzien dat het aan hem is om zelf beslissingen te nemen en aldus nieuwe normen en wetten te creëren. Waar *Nomos* zich tevergeefs tracht te gronden en alles wat levend en continu in verandering is tot een dode zijns categorie verstart, moet het carnavalsfeest opnieuw alles in beweging brengen. Daarom vormt carnaval het

⁶¹⁴ Birgit Johanna Wertenson, "Karneval als Interregum. Zeit- und Formkonzeptionen in Luigi Nono's *Guai ai gelidi mostri*," *Musik & Ästhetik* 15, no. 58 (2011): 54.

⁶¹⁵ Nono, "Lettera di Luigi Nono a Emilio e Annabianca Vedova, 20/3/1983," 16-17. Eigen vertaling, origineel: "I 'carnevali' di E. m'inseguono. [...] Ho sentito e sento di dover (non poter) inventare "musica imprevista e imprevedibile" per i "carnevali"." "De cyclus boeit en verwacht" zal Nono later schrijver over Vedova's ... *Cosidetti Carnevali... 78/83*. Nono, "Guai ai gelidi mostri (1983)." Eigen vertaling, origineel: "il ciclo coinvolge sconvolge."

⁶¹⁶ Cacciari, *Zeit ohne Kronos. Essays*, 41-64.

⁶¹⁷ Cacciari, *Zeit ohne Kronos. Essays*, 53. Eigen vertaling, origineel: "Die wahre Angst ist vielmehr nur jene, die die tragische Notwendigkeit des Moments der Abwesenheit Apollons wahrnimmt, "wenn selbst Delphi Dionysos unterstellt ist" (Rang), [...]."

authentieke feest van het ogenblik, dat ons de kracht geeft om zowel aan de voortrazende tijd als aan de schijnbaar vaststaande orde gevormd door normen en wetten te weerstaan.

Deze lezing van de carnavalstraditie ligt aan de basis van Cacciari's libretto voor *Guai ai gelidi mostri*. Daarin neemt hij zoals gewoonlijk niet zelf het woord, maar ventileert hij zijn mening aan de hand van teksten van andere auteurs die hij samenbrengt in een dramatisch opgezette collage.⁶¹⁸ Het libretto is opgebouwd in vier delen, die overigens elk hun naam zullen geven aan een werk uit de ... *Cosidetti Carnevali...* 78/83 van Vedova.

Aan het begin wordt een aanklacht tegen de staat geformuleerd, met de woorden van Nietzsche omschreven als "het koudste van alle ijzige monsters": gebaseerd op verstarde wetten, in stand gehouden met geweld. Met een Italiaans woordspel ("essere-stato" betekent tegelijkertijd "[het] zijn [van de] staat" en "geweest zijn") wordt eens te meer duidelijk gemaakt hoe de staat steunt op een dominantie van de statische zijns categorie over het dynamische wordingsproces dat de werkelijkheid kenmerkt, en ook Benjamins kritiek aan het adres van het historisme dat "zich uitput in het bordeel van de hoer "er was eens"" klinkt hier duidelijk door. De mens lijdt niet langer onder het juk van de goden (dewelke in steeds veranderlijke vormen aanwezig blijven), maar onder het juk van een in se dictatoriale staat die hem zijn beslissingsrecht afneemt en hem op die manier tot een overbodig wezen maakt dat zich overgeeft aan een leeg tijdscontinuüm.

Met de woorden van Gottfried Benn ("wanneer het niet donkerder worden kan"⁶¹⁹) wordt evenwel een tegenbeweging ingezet en is de tijd van Rosenzweigs bekende "maar"-omwenteling gekomen. Want wanneer de Apocalyps dagend is en de catastrofe hangende zal de mens eindelijk de moed kunnen vinden om op te staan tegen dit ijzige monster, en de scheppende kracht van het ogenblik aan te spreken. In dit ogenblik zal hij geconfronteerd worden met "het Grote Niets" (Benn), dat echter geen leegte vormt maar een van mogelijkheden zinderende Openheid.

Dit "Grote Niets" ziet Cacciari weerspiegeld in de ...*Cosidetti Carnevali...* van Vedova. Maar meer nog wordt het voor hem belichaamd door de stilte die vanaf *Fragmente-Stille, an Diotima* een prominente plaats bekleedt in Nono's muziek: een zachte maar indrukwekkende stilte die het productieve geweld van het woord het zwijgen oplegt en ruimte biedt voor de Andere, voor veelzijdigheid, voor "vele, vele stemmen die niet van

⁶¹⁸ De door Cacciari geciteerde teksten zijn de volgende: *Dunkler* van Gottfried Benn, *De rerum natura* van Lucretius, *La persuasione e la retorica* van Carlo Michelstaedter, *Also sprach Zarathustra* van Friedrich Nietzsche, de *Fasti* van Ovidius, de *Cantos* van Ezra Pound, de *Elegieën van Duino* van Rainer Maria Rilke en tot slot *Der Stern der Erlösung* van Franz Rosenzweig. Enige duiding tot dit libretto geeft Cacciari in een onuitgegeven programmatekst, zie Massimo Cacciari en Luigi Nono, *Note de programme*, (IRCAM, 1985).

⁶¹⁹ "Dunkler kann es nicht werden", uit Gottfried Benn, "Dunkler", *Spaltung. Neue Gedichte* (Berlijn: A.R. Meyer Verlag, 1925).

deze aarde komen”.⁶²⁰ Een stilte die uitnodigt het nog ongedachte en zelfs nog ondenkbare te zoeken en ons leert met veelzijdigheid te leven. “Een Stilte die in staat is met deze tijden komaf te maken... zo’n stilte schrijven, dat ga *jij* kunnen,” richt de filosoof zich in een brief met betrekking tot het libretto van *Guai ai gelidi mostri* tot Nono.⁶²¹

Met het libretto voor *Guai ai gelidi mostri* levert Cacciari met andere woorden een nieuwe uitwerking van in se dezelfde basisthematiek die ook aan de voorgaand besproken werken ten grondslag ligt. Een nieuwe uitwerking aan de hand van andere teksten en een nieuw motief: dat van carnaval. Steeds blijven evenwel dezelfde concepten centraal staan: een fundamentele openheid voor de oneindige veelzijdigheid van het bestaan, dat desondanks vraagt om zelfstandige beslissingen, hoe vergankelijk deze in se ook mogen zijn. Op die manier wordt *Guai ai gelidi mostri* tot een “nieuw avontuur, van Cacciari, Vedova, Haller en mij [Nono], op de open zee naar *Prometeo*”.⁶²²

3. Compositorische genese

Het hoeft niet te verbazen dat ook de compositorische genese van *Guai ai gelidi mostri* volledig in lijn ligt met die van de andere reeds besproken werken, allemaal ontstaan op de weg naar *Prometeo*. Meer zelfs, opnieuw ontleent Nono het volledige basismateriaal voor deze nieuwe compositie aan haar voorgangers. Dit gegeven werd reeds aangekaart door Birgit Johanna-Wertenson.⁶²³ In deze dissertatie zal hierop dieper worden ingegaan. Daarbij zal voornamelijk worden stilgestaan bij de totstandkoming van de strijkerspartijen, aangezien deze volledig hernomen worden in *Prometeo* en hun genese in die zin een heel concrete stap naar deze tragedie vormt.

⁶²⁰ Nono, "Lettera di Luigi Nono a Emilio e Annabianca Vedova, 20/3/1983," 19. Eigen vertaling, origineel: "TANTE VOCI NON DI QUESTA TERRA."

⁶²¹ Cacciari in een brief aan Nono, niet gedateerd, verzonden als begeleidende tekst bij een eerste deel voor het libretto tot *Guai ai gelidi mostri: 1. Un pre-testo: Nietzsche*. Eigen vertaling, origineel: "Scrivere un silenzio capace di ammazzarli [questi tempi] ... Tu lo saprai scrivere."

⁶²² Nono, "Guai ai gelidi mostri (1983)," 492. Eigen vertaling, origineel: "Guai ai gelidi mostri: altra avventura nostra, di Cacciari di Vedova di Haller di me, sul mare aperto al *Prometeo*."

⁶²³ Wertenson, "Karneval als Interregum. Zeit- und Formkonzeptionen in Luigi Nono's *Guai ai gelidi mostri*," 59.

3.1. Precompositorische fase

Voor de partij van de twee contra-alten voert Nono allereerst een herschikking door van het begin van het eerste koordeel uit *Io, frammento dal Prometeo* (dat op zijn beurt natuurlijk werd afgeleid uit de eerste koordelen van *Das atmende Klarsein*). Daarnaast herneemt hij ook een aantal in het kader van *Das atmende Klarsein* verzamelde *multiphonics* voor piccolo die reeds waren ondergebracht in een eerste aanzet tot een zelfstandige partij voor dit instrument (ALN 45.11.04), dewelke later gerecupereerd werd als basismateriaal voor het tweede koordeel van dit werk. Het resultaat is een verzameling losse fragmenten, waarvan sommigen reeds melodisch zijn uitgewerkt terwijl anderen bestaan uit eenvoudige toonhoogte-aggregaten, maar die allen gekenmerkt worden door dezelfde intervalverhoudingen: kwint/kwart, tritonus, secunde/septiem/none.⁶²⁴

Na een tweede herschikking van het zo gerecycleerde toonmateriaal komt Nono uiteindelijk tot een doorgaande tweestemmige structuur, waarbij hij ten opzichte van het origineel veel registerwijzigingen heeft doorgevoerd, de stemvoering gewijzigd of (in het geval van de *multiphonics*) volledig nieuw ingevoerd, en vooral de toonduur systematisch verlengd.⁶²⁵ Deze verlenging gebeurt meestal in eenheden van hele noten, waarvan het aantal echter varieert en naar alle waarschijnlijkheid berust op toevalsfactoren (zie verder). Vervolgens deelt de componist de nieuw bekomen structuur op in 35 fragmenten.

De nu voorliggende schets vormt het experimenteerterrein voor een spel met de Publison (een Harmonizer met twee kanalen). Voor elk van de 35 vocale fragmenten voorziet Nono namelijk tenminste twee transposities, die live doorgevoerd dienen te worden en aan het versterkte signaal van de zangers toegevoegd. De Publison voorziet transposities tot één octaaf lager en twee octaven hoger, maar ook meer subtiele microtonale verdubbelingen zijn mogelijk. Uiteindelijk zal Nono zelfs tot vier transposities (middels twee Publisons) toevoegen aan de originele klank. Het resultaat varieert van een verdichting van het natuurlijke klankspectrum tot een bijna volledige oplossing ervan.⁶²⁶ Steeds verder dwaalt het klankmateriaal op die manier van zijn oorsprong af, op zoek naar nieuwe horizonten.

Ook voor de hoge blaaspartijen – piccolofluit, piccoloklarinet en piccolotrompet – grijpt Nono terug naar de voor *Das atmende Klarsein* verzamelde *multiphonics* voor het kleinste lid van de fluitenfamilie. Opvallend is echter dat hij een heel specifieke selectie

⁶²⁴ ALN 50.07.01

⁶²⁵ ALN 50.07.03

⁶²⁶ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 135.

daaruit herneemt, zijnde de verzameling *Ottavino 0* die louter en alleen bestaat uit *multiphonics* opgebouwd uit kwinten of kwarten.⁶²⁷ Dit is de verzameling die Nono ook inzette voor het beginkoor van *Das atmende Klarsein*, waar de Oorsprong in al haar reinheid verklankt wordt. De spaarzame tussenkomsten van de hoge blazers lijken bijgevolg rechtstreeks aan deze Oorsprong te herinneren. Het zijn ogenblikken waarop de openbaring als een heldere lichtflits inslaat.

De partijen van de lage blazers – basfluit, contrabasklarinet en tuba – en van de lage strijkers zijn gebouwd op toonmateriaal dat kan bogen op een meer turbulente geschiedenis, waarin/van de Oorsprong nog slechts ver weg doorklinkt. De partijen van beide instrumentale groepen gaan namelijk terug op de monodie die de raamstructuur vormde van het eerste deel uit *Diario polacco n. 2: Monodia III* (zie Figuur VII.3). Nono maakte destijds wel zeven verschillende versies van deze monodie (die op haar beurt ook teruggaat op *Das atmende Klarsein*, zie hoofdstuk VII.4.1), waarvan hij nu de vierde herneemt en deze (letterlijk) in 55 stukken knipt.⁶²⁸ In Figuur VIII.1 wordt de in stukken opgedeelde Monodia III weergegeven.⁶²⁹

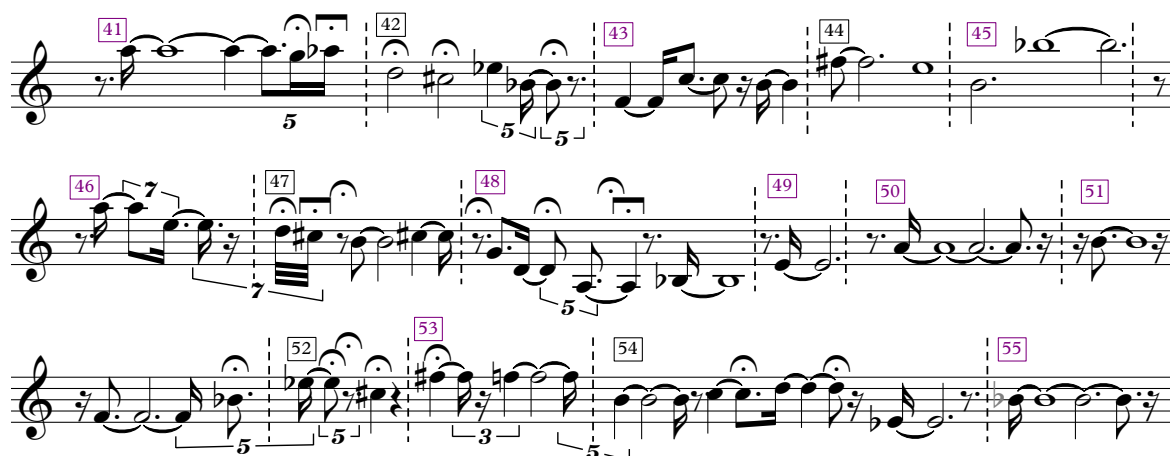
⁶²⁷ ALN 45.09/02, zie Figuur V.13.

⁶²⁸ ALN 50.06.01

⁶²⁹ Het is belangrijk erop te wijzen dat er hier voor gekozen werd om niet de vierde maar de eerste versie van Monodia III weer te geven, waarvan de totstandkoming in V.333 Deel I besproken werd, opdat de lezer duidelijk kan terugkoppelen naar het origineel. Tenslotte bevat de vierde versie ten opzichte van de eerste slechts kleine alteraties, zoals voornamelijk de wijziging van registers en veranderingen in toonzetting – aspecten die bij de herneming van dit materiaal in *Guai ai gelidi mostri* al meteen opnieuw gealtereerd worden.

The image displays a musical score for a piece titled "Genese Guai ai gelidi mostri" by Monodia III. The score is presented in a single system of ten staves, each containing a sequence of measures. The measures are numbered from 1 to 40, with each number enclosed in a small pink box. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or with other rhythmic markings. Fingerings (e.g., 3, 5, 7) and articulation marks (e.g., slurs, accents) are used throughout the piece to guide the performer. The score concludes with a double bar line at measure 40.

Figur VIII.1 Genese Guai ai gelidi mostri - fragmentering Monodia III [ALN 50.06.01]



Vervolgens plakt Nono deze fragmenten in een nieuwe volgorde aan elkaar.⁶³⁰ Daarbij vallen er een aantal fragmenten (in Figuur VIII.1 in zwart genummerd) uit de boot, maar het merendeel (met name alle in paars genummerde fragmenten) geniet het vooruitzicht op een nieuwe toekomst in *Guai ai gelidi mostri*. Het voorliggende knip- en plakwerk vormt de basis voor twee verzamelingen die Nono nu zal optrekken, en waaruit hij nadien zal putten voor de oprichting van respectievelijk de blazerspartijen en de strijkerspartijen.

Allereerst vormt de componist binnen de voorliggende opeenvolging nieuwe fragmenten. Meermaals voegt hij daarvoor verschillende van de originele fragmenten samen. Zo komt hij uiteindelijk tot 30 nieuwe, korte melodische eenheden die samen een nieuwe monodie vormen – *Monodia B* (zie Figuur VIII.2: bovenste notenbalk).⁶³¹ Soms is de originele melodievoering volledig overgenomen, andere keren heeft Nono registerwissels doorgevoerd of noten intern gepermuteerd (bvb. in het oorspronkelijke fragment 9) tot zelfs volledig geschrapt (bvb. in het oorspronkelijke fragment 21). De meeste fragmenten zijn wel nog duidelijk herkenbaar, ook al speelt Nono bijna stelselmatig met de originele toonduur, die hij vaak inkort en eenduidiger maakt (zo hanteert hij binnen één en hetzelfde fragment nog slechts één opdeling van de kwartnoot). Aan de tooninhoud zelf raakt hij nagenoeg niet. Alleen het allereerste fragment, dat uitzonderlijk tweemaal hernomen wordt, bevat een e i.p.v. een es, zodat een tritonius gevormd wordt vanuit bes en niet langer een kwart. Dit nieuwe interval vormt evenwel geen uitzondering, net zomin als zijn voorganger, want opnieuw wordt het discours (logischerwijze gezien de herkomst) volledig gedomineerd door dezelfde intervalverhoudingen als steeds: kwart/kwint, tritonius, secunde/septiem/none.

⁶³⁰ ALN 50.06.01

⁶³¹ ALN 50.06.03

Uit de voorliggende *Monodia B* leidt Nono vervolgens een tweede verzameling van 30 fragmenten af, die hij B' noemt (zie Figuur VIII.2: onderste notenbalken). Daarvoor bundelt hij per fragment de verschillende tonen tot één samenklank, waarvan de duurlengte overeenkomt met de totale lengte van het oorspronkelijke fragment inclusief rusten. Dit resulteert in complexe, doorgaans zeer dissonante samenklanken. In sommige gevallen (met name in fragmenten 8, 24, 26, 29 en 30) kiest Nono er daarom wel voor niet één maar twee samenklanken op te bouwen met de voorhanden zijnde tonen, zodat de belasting verdeeld wordt en de samenklanken potentieel helderder zijn. Op een enkele uitzondering na (in de fragmenten 9, 11 en 26) gaat het evenwel stuk voor stuk om spanningsvolle, dissonante samenklanken waarin tritonus, secunde, septiem en/of none de plak zwaaien.

The image displays a musical score for 'Genese Guai ai gelidi mostri' by Luciano Nono. It is divided into three systems, each containing two staves: the upper staff is labeled 'B' and the lower staff is labeled 'B''. The 'B' staves contain melodic lines with various rhythmic values and articulations, including triplets and slurs. The 'B'' staves contain complex chords and textures, often with multiple notes beamed together. Fragment numbers are indicated in pink boxes above the staves: 1 (18), 2 (33), 3 (10), 4 (45), 5 (21), 6 (28), 7 (30), and 8 (51). Some fragments also have smaller numbers (2, 3, 5, 11) indicating specific notes or groups of notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

Figuur VIII.2 *Genese Guai ai gelidi mostri* – Monodia B & Monodia B' [ALN 50.06.03]

Musical score system 1, measures 1-10. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 5, 27, 9, 32, 10, and 43 are indicated in pink boxes above the treble staff. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Musical score system 2, measures 11-24. The system consists of two staves: a bass clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 11 and 24 are indicated in pink boxes above the bass staff. The music features a melodic line in the bass staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Musical score system 3, measures 12-14. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 12, 38, 3, 5, 13, 19, 14, and 55 are indicated in pink boxes above the treble staff. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Musical score system 4, measures 15-16. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 53, 15, 31, 16, and 1 are indicated in pink boxes above the treble staff. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

17 41 5 18 23 19 13

20 29 21 37 22 26

23 34 24 46 48 5

25 15 1

3.2. Strijktrio

De oprichting van verzameling B' gebeurt in functie van de strijkerspartijen in *Guai ai gelidi mostri* ("ARCHI = B'", noteert Nono meteen onderaan de verzameling zelf).⁶³² Dat Nono voor het strijktrio een materiaalvoorraad aanlegt die bestaat uit monolithische klankblokken (in tegenstelling tot de melodische fragmenten voorzien voor de blazers in verzameling B) zegt veel over het klankbeeld dat hij voor ogen heeft. Voor *Guai ai gelidi mostri* wil hij een soort permanent aanwezige achtergrond, een klanktapijt als het ware, oprichten: "ARCHI - MAI PAUSA CONTINUO"⁶³³. Het strijktrio wordt hier dan ook in de eerste plaats als een harmonisch klanklichaam beschouwd. Daarom is het vooral belangrijk over een voldoende interessante harmonische basis te beschikken, dewelke met B' duidelijk voorradig is. De meeste van deze toonhoogte-aggregaten bieden immers een rijk intervallisch potentieel, dat zich nog steeds situeert binnen de bekende

⁶³² ALN 50.06.03/01

⁶³³ ALN 50.06.03/01

categorieën (zie Tabel VIII.1, 3^{de} kolom). In feite laat verzameling B' alleen op ritmisch vlak te wensen over: de individuele klankblokken worden idealiter uitgebreid in lengte opdat zich een langgerekt continuüm kan ontvouwen.

Daartoe onderwerpt Nono alle duurlengtes in B' aan een vermenigvuldigingsproces. In feite behoudt hij van de oorspronkelijke duurlengte telkens aanzet en einde (en daardoor zijn karakteristieke profiel), en vult hij de daartussen vrijgekomen ruimte in met een wisselend aantal hele noten. Dit aantal wordt bepaald door het toeval, in die zin dat Nono zich hiervoor laat leiden door het resultaat van een worp met dobbelstenen. Het oorspronkelijke plan is hiervoor maar liefst vier dobbelstenen te gebruiken, zodat de duurlengtes zullen variëren tussen de vier en de vierentwintig hele noten (plus aanzet en/of einde in de vorm van een kleinere duurwaarde die wordt meegenomen uit het origineel).⁶³⁴

Uiteindelijk werkt Nono op deze manier twee versies van B' uit: voor de eerste doet hij beroep op één dobbelsteen (met een maximum van 6 toegevoegde hele noten tot gevolg), voor de tweede op twee dobbelstenen (met een maximum van 12 toegevoegde hele noten tot gevolg, zie Tabel VIII.1).⁶³⁵ Op deze laatste zal hij verdergaan. Elk van beide versies citeert de oorspronkelijke fragmenten in hun originele volgorde, met uitzondering van fragment 28 dat wordt overgeslagen. Doordat bovendien telkens zes fragmenten uit twee samenklanken bestaan (aangegeven met a en b) beschikt Nono nu over in totaal 34 samenklanken met een uiteenlopende maar steevast zeer uitgebreide toonduur.

⁶³⁴ ALN 50.0603/11. Deze schets voorziet een hele reeks getallen, tussen de 4 en de 24, die naar alle waarschijnlijkheid het resultaat van teerlingworpen weergeven. Daarnaast noteert Nono expliciet "B' | con DADI? | ARCHI".

⁶³⁵ ALN 50.06.04/01-05 (1^{ste} versie) en /06-12 (2^{de} versie)

Tabel VIII.1 Genese *Guai ai gelidi mostri*, strijktrio – Monodia B': overzicht verlenging toonduur (2^e versie) & intervalinhoud per fragment [ALN 50.06.04/06-12]

Fragmentnr. 50.06.03	<i>Prolungazione</i> (# toegevoegde hele noten)	Intervallisch potentieel
1	5	4/5 T 2/7/9
2	7	2/7/9
3	1	4/5 T 2/7/9
4	2	2/7/9
5	9	4/5 T 2/7/9
6	5	4/5 2/7/9
7	6	4/5 T 2/7/9
8a	4	T
8b	3	2/7/9
9	6	4/5
10	12	4/5 T 2/7/9
11a	8	4/5
11b	3	0
12	3	4/5 T 2/7/9
13	6	2/7/9
14	3	4/5 T 2/7/9
15	12	4/5 2/7/9
16	5	4/5 T 2/7/9

Fragmentnr. 50.06.03	<i>Prolungazione</i> (# toegevoegde hele noten)	Intervallisch potentieel
17	7	2/7/9
18	5	4/5 T 2/7/9
19	3	4/5 T 2/7/9
20	4	4/5 T 2/7/9
21	6	4/5 2/7/9
22	10	2/7/9
23	6	4/5 T 2/7/9
24a	3	4/5 2/7/9
24b	5	0
25	5	4/5 T 2/7/9
26a	4	4/5
26b	8	4/5
27	3	4/5 T 2/7/9
28		
29a	4	4/5 T 2/7/9
29b	3	4/5 T 2/7/9
30a	6	4/5 2/7/9
30b	9	2/7/9

Opnieuw legt Nono met andere woorden allereerst een materiaalvoorraad vast, die bepaald is wat betreft de primaire parameters toonhoogte – en dan vooral intervallisch potentieel – en -duur. Op basis daarvan zal hij nu de partijen voor strijkers optrekken.

Eerst en vooral wijst Nono per fragment de verschillende tonen aan één of meerdere strijkers toe en legt hij in het verlengde van die toewijzing ook hun octaafregister vast.⁶³⁶ Op die manier concretiseert hij de intervalinhoud van elk fragment. Doordat hij de afzonderlijke tonen meestal ver uit elkaar legt (hetgeen mogelijk is gezien het grote bereik dat de drie instrumenten samen omspannen, van E' tot a', i.e. drie en een half octaaf) treden namelijk bepaalde intervallen sterker naar voren dan anderen. Op die manier tracht de componist in bepaalde gevallen het dissonante karakter van een fragment te verzachten (zoals bijvoorbeeld in m. 20⁴-26 waar de wrijving tussen b en a wordt afgezwakt door hen respectievelijk in het contra- en het eengestreept octaaf te plaatsen), waar hij in andere gevallen hier net de nadruk op legt (bijvoorbeeld in m. 77-78 waar de vijf tonen allemaal binnen het klein octaaf zijn gepositioneerd en de latent aanwezige kwint/kwartharmonieën bijgevolg verloren gaan in een dichte secundemassa).⁶³⁷

Ook door het groeperen van bepaalde tonen bij één strijker treedt het interval dat zij omvatten sterker naar voren. In m. 115-124 bijvoorbeeld komt de tritonus die zich tussen d en gis bevindt en door de cello gespeeld wordt auditief beter uit de verf dan de kwart tussen d (cello) en g (altviool). Nochtans bevinden beide eerste tonen zich de facto in een ander octaafregister (klein en eengestreept respectievelijk) terwijl d en g allebei in het klein octaaf gepositioneerd staan. Op die manier speelt de (be)zetting van elke samenklank een niet onbelangrijke rol in de vorming van een harmonisch profiel.

Daarnaast zoekt Nono duidelijk voor elke samenklank een nieuwe klankkleur, en dit nochtans met steeds dezelfde drie instrumenten. Heel bewust stapt hij af van de klassieke strijkerszetting, waarbij de laagste tonen worden toegewezen aan de contrabas en de hoogste aan de altviool. Nono opteert daarentegen voor een continue registervariatie binnen elk instrument en schuwt daarbij de extremen niet, noch binnen het individuele bereik van elk instrument noch wat betreft de totale ambitus die de drie samen omspannen. Het resultaat is een subtiel variërend timbre.

Vervolgens voert Nono een herschikking door van de, thans reeds bezette, fragmenten/samenklanken (zie Tabel VIII.2).⁶³⁸ De volgorde van deze herschikking bepaalt hij vermoedelijk zelf: het is opvallend hoe fragmenten die oorspronkelijk op

⁶³⁶ Een eerste aanzet daartoe vinden we meteen onderaan de verzameling, ALN 50.06.04.

⁶³⁷ Voor een goed begrip van de hier volgende uiteenzetting is het raadzaam de partituur van *Guai ai gelidi mostri* erbij te nemen. Luigi Nono, *Guai ai gelidi mostri* (Italië: Casa Ricordi, 1983).

⁶³⁸ ALN 50.09/01-28

eenzelfde bladzijde genoteerd stonden weliswaar steevast door elkaar gehaald worden maar zich toch nog steeds dichtbij elkaar bevinden. Van een door het toeval bepaalde volgorde lijkt hier bijgevolg geen sprake te zijn. Mocht er al een criterium zijn op basis waarvan Nono de keuze voor een volgend fragment bepaalt, is dat naar alle waarschijnlijkheid de met de bezetting geconcretiseerde intervalinhoud (zie Tabel VIII.2, 5^{de} kolom). De nieuwe opeenvolging voorziet namelijk in een permanente afwisseling tussen fragmenten waarin meer consonante intervallen naar voren treden en fragmenten waarin meer dissonante intervallen opklinken.

Het resultaat is een eerste zetting van het strijktrio die zich laat beschrijven als een opeenvolging van lang aangehouden samenklanken. Wat betreft de tooninhoud vergist Nono zich een aantal keren bij het overschrijven ervan (zie Tabel VIII.2, 4^{de} kolom), hetgeen ook reeds gebeurde in het voorgaande stadium. De duurlengtes houden vast aan het hen toegeschreven aantal hele noten (zie Tabel VIII.2, 6^{de} kolom, al vergist de componist zich ook hier een aantal keren, zie 7^{de} kolom), die niet worden overgebonden maar elk apart worden aangezet.

Ten gevolge van de articulatie van de hele noten binnen elke samenklank ontstaat er een waarneembare puls. Bijzonder daarbij is dat deze puls weliswaar continu dezelfde blijft maar bij elke nieuwe samenklank verspringt: daarvoor zorgen aanzet en/of einde van de oorspronkelijke toonduur dewelke steevast kleiner zijn dan een hele noot. Bovendien laat Nono de eigenlijke samenklank (waarvoor hij strikt vasthoudt aan de opgelegde duur) vaak voorafgaan door een graduele opbouw van haar tonen, waarvoor hij opnieuw een afwijkende duurwaarde (want kleiner, uitzonderlijk groter, dan een hele noot) aanspreekt.⁶³⁹ Op die manier werkt Nono een reeks elkaar onmiddellijk opeenvolgende fragmenten uit, die in se gekenmerkt worden door eenzelfde puls maar deze nooit van elkaar overnemen, wel integendeel. Deze metrische botsingen en de onvoorspelbaarheid die zij met zich meebrengen zorgen voor een algemene sfeer van onrust, hoewel binnen elk fragment een zee van rust heerst dankzij de regelmatig gearticuleerde puls.

⁶³⁹ Op deze korte momenten van textuurvariatie na zijn de partijen in dit stadium in het geheel nog niet uitgewerkt wat betreft de secundaire parameters.

Tabel VIII.2 Genese *Guai ai gelidi mostri*, strijktrio – herschikking Monodia B' [ALN 50.09]

Basis strijktrio Fragmentnr. 50.09	Tooninhoud	Fragmentnr. 50.06.03 [B']	Alteraties tooninhoud t.o.v. 50.06.03	Intervalinhoud	<i>Prolungazione</i> 50.06.04 (# hele noten)	Alteraties duurlengte t.o.v. 50.06.04
1	E' Bes b'	20	E i.p.v. Es (erratum, reeds in 59.06.04/09r intervalinhoud blijft dezelfde)	T 2/7/9	4	
2	F es bes b	23		4/5 2/7/9	6	
3	e' b'	26a		4/5	4	
4	A e	26b		4/5	8	9 hele noten, erratum
5	Cis g d''	29a		4/5 T	4	
6	Bes e a	29b	E i.p.v. Es (erratum, reeds in 59.06.04/10v intervalinhoud blijft dezelfde)	4/5 T 2/7/9	3	
7	Bes' B e'	19		4/5 2/7/9	3	
8	B' e a'	21		4/5	6	12 hele noten, waarschijnlijk bewust gekozen verdubbeling
9	d a e'	30a		4/5	6	
10	Cis Es es cis'	30b		2/7/9	9	10 hele noten, erratum
11	E' fis	22		2/7/9	10	
12	A bes es'	18		4/5 2/7/9	5	4 hele noten, erratum
13	B f bes e'	16		4/5 T	5	
14	b f' fis'	14		4/5 T 2/7/9	3	
15	G' D d a e'	24a		4/5	3	
16	Bes bes'	24b		8	5	
17	Es A e bes f' b'	25		4/5 T	5	
18	f' b'	8a		T	4	
19	A' Bes	8b		2/7/9	3	
20	A' E es bes	12		4/5 2/7/9	3	
21	C f fis' b'	1		4/5 2/7/9	5	
22	d g f b fis	7	Fis & G i.p.v. Gis (errata, reeds in 50.06.04/07r intervalinhoud blijft dezelfde)	4/5 T 2/7/9	6	
23	D Gis a	27		T 2/7/9	3	
24	B' c' f''	10		4/5 2/7/9	12	
25	g as a	17		2/7/9	7	
26	D-A	9		4/5	6	
27	b f' c'' g''	3		4/5 T	1	
28	A' B e	15		4/5 2/7/9	12	6 hele noten, waarschijnlijk bewust gekozen halvering
29	F' fis cis''	6		4/5 2/7/9	5	
30	bes b	4		2/7/9	2	1 hele noot, erratum
31	g as bes	2		2/7/9	7	
32	E' b	11a		4/5	8	
33	bes	11b		0	3	
[33b]	g a bes	13	Bes i.p.v. As (erratum, reeds in 50.06.04/08r intervalinhoud blijft dezelfde)	2/7/9	6	
34	Cis' d g gis' a''	5		4/5 T 2/7/9	9	

Bij de definitieve zetting van de fragmenten, zoals we deze terugvinden in de finale partituur, drijft Nono de metrische ambiguïteit verder op. Het merendeel van de 35 (het ongenummerde 33b dient ook te worden meegerekend) fragmenten splitst hij daarvoor op in 2 of 3 delen, dewelke hij nu voor de laatste keer herschikt (zie Tabel VIII.3). Van maat 1 t.e.m. maat 124 houdt hij vast aan de in de voorgaande schets (ALN 50.09) uitgezette volgorde, zij het dat slechts delen van de oorspronkelijke fragmenten worden geciteerd. Vanaf maat 125 tot maat 200 volgt dan een retrograde lezing waarin de overgebleven fragmentdelen worden aangesproken. In deze tweede lezing keert Nono vaak op zijn passen terug en slaat hij bepaalde fragment(delen) over. Een deel van de overgeslagen fragmenten komt alsnog aan bod in de derde lezing, die loopt van maat 200 tot het einde en in stijgende volgorde alle even fragmenten (te beginnen bij fragment 12) citeert.

De meeste fragmenten zijn op het moment dat de derde lezing start reeds volledig geciteerd geworden (meestal deels in de eerste en deels in de tweede lezing). Zij worden nu een tweede keer aangehaald, maar om hen alsnog te variëren kiest Nono voor een interne stemwisseling en bijhorende registerswitch (zie Tabel VIII.3, 4^{de} kolom). Daarnaast vult hij steeds grotere delen van de fragmenten op negatieve wijze in, dat wil zeggen met rusten, zodat een graduele uitdunning van de textuur plaatsvindt naar het einde toe.

De opsplitsing van de fragmenten valt doorgaans niet samen met de articulatie van de hele noten. De meeste fragmentdelen zetten ergens middenin een hele noot in, en installeren nadien met de articulatie van een aantal volledige hele noten een nieuwe voorlopige puls. Doordat deze fragmentdelen betrekkelijk korter zijn en elkaar dus veel sneller opvolgen stijgt het tempo van de metrische botsingen. Elke nieuwe samenklank lijkt zich op die manier te verzetten tegen een mogelijke opname in een doorgaand, lineair continuüm en profileert zich daarentegen als een in zich besloten klankeiland dat enkel naar zelf uitgezette wetmatigheden luistert. De complexe genese van de basisstructuur die aan de strijkerspartijen in *Guai ai gelidi mostri* ten grondslag ligt onthult Nono's zoektocht naar een muzikale vormgeving van het ogenblik, waarin de regelmatig doortikkende tijd van Kronos tot stilstand komt en de eeuwigheid lonkt.

Tabel VIII.3 Genese *Guai ai gelidi mostri*, strijktrio – definitieve herschikking Monodia B'

<i>Guai ai gelidi mostri</i> - Strijktrio	Tooninhoud	Fragmentnr. 50.09	Alteraties t.o.v. 50.09	Fragmentnr. 50.06.03 [B', herkomst]
m. 1-3	E' Bes b'	1 _{a+b}		20
m. 4-5	F es bes b	2 _b		23
m. 6-9	e' b'	3 _{b+c}		26a
m. 10	A e	4 _c		26b
m. 12-13 ²	Cis g d''	5 _b		29a
m. 13 ³ -16	Bes e a	6 _v	Eerste helft fragment ingevuld met rusten.	29b
m. 17-20 ³	Bes' B e'	7 _v		19
m. 20 ⁴ -26	B' e a'	8 _{a+b}		21
m. 27-31	d a e'	9 _b		30a
m. 32-35	Cis Es	10 _b		30b
m. 36-41	E' fis	11 _b		22
m. 42	A bes es'	12 _b		18
m. 43-48	B f bes e'	13 _v	Begin & einde fragment ingevuld met rusten.	16
m. 49-52 ³	b f' fis'	14 _v	Begin fragment ingevuld met rusten.	14
m. 52 ⁴ -56 ²	d a e'	15 _v	G (cb) weggefallen. Intervalinhoud blijft dezelfde.	24b
m. 56 ³ -61 ³	bes'	16 _v		24b
m. 61 ⁴ -64	Es A e bes f' b'	17 _a	Grootste deel fragment ingevuld met rusten.	25
m. 65-67	A' Bes	19 _b	Begin fragment ingevuld met rusten.	8b
m. 68-70 ¹	A' E es bes	20 _c		12
m. 70-74	C f fis' b'	21 _{a+b}		1
m. 77-78	d f fis g b	22 _a		7
m. 79-82	D Gis a	23 _{a+b}		27
m. 83-85	B' c' f''	24 _b		10
m. 86-91	g as a	25 _{a+b}		17
m. 92-93 ²	D-A	26 _c		9
m. 93 ³ -95 ¹	b f' c'' g''	27 _v		3
m. 95-98	B e	28 _{a+b}	A (cb) weggefallen. Intervalinhoud blijft dezelfde.	15
m. 99-103	F' fis cis''	29 _{b+c}		6
m. 104-109	g as bes	31 _b		2
m. 110-114	E' B	32 _b		11a
m. 115-124	Cis d g gis a''	34 _{b+c}	Fragment met halve noot verlengd.	5
m. 125	g as bes	31 _c		2
m. 126-128	E' b	32 _a		11a
m. 131 ⁴ -132	F' fis cis''	29 _a		6
m. 133-135	A B e	28 _b		15
m. 136-139	D A	26 _b		9
m. 140-141 ²	g a bes	25 _c		17
m. 141 ³ -142	D A	26 _a		9
m. 143-148	B' c' f''	24 _c		10
m. 149	D Gis a	23 _c		27
m. 150 ² -153	B' c' f''	24 _a		10
m. 154-155	d f fis g b	22 _b		7
m. 158	A' E es bes	20 _b		12
m. 159-161 ¹	e fis'	11 _a	Registerwijziging & retrograde	22
m. 161 ² -173	E' C c G a a'		[Open snaren]	

m. 174-180 ¹	B' e a'	8 _c		21
m. 182-189 ²	A' E	4 _b		26b
m. 189 ² -191	Cis g d''	5 _a		29a
m. 192	A' E	4 _a		26b
m. 193-196	F es bes b	2 _c		23
m. 197	e' b'	3 _a		26a
m. 198-199 ³	E' Bes b'	1 _c		20
m. 199 ³⁻⁴	F es bes b	2 _a		23
m. 200-204 ³	Es A Bes	12 _v	Zettings- & registerwijziging	18
m. 204 ⁴ -208 ³	f b fis'	14 _v	Zettings- & registerwijziging	14
m. 208 ⁴ -213 ³	bes bes'	16 _v	Zettings- & registerwijziging	24b
m. 213 ⁴ -214	B' f	18 _b		8a
m. 215-219 ²	E' C c G a a'		[Open snaren]	
m. 219 ³ -223 ²	A' Bes es e'	20 _v	Zettings- & registerwijziging	12
m. 223 ³ -230 ³	fis g d' e' b'	22 _v	Zettings- & registerwijziging	7
m. 230 ⁴ -242	F' B c'	24 _v	Zettings- & registerwijziging Voor de helft ingevuld met rusten.	10
m. 245 ² -249 ²	d a d' a'	26 _v	Zettings- & registerwijziging Voor de helft ingevuld met rusten.	9
m. 253-256 ¹	E A B	28 _c	Zettings- & registerwijziging	15
m. 256 ² -258 ²	bes'	30 _v	B weggefallen. Intervalinhoud gewijzigd.	4
m. 258 ³ -266	b e''	32 _{b+c}	Zettings- & registerwijziging Voor de helft ingevuld met rusten.	11a
m. 267-272	G' A bes	33 _{b_v}	Zettings- & registerwijziging Voor de helft ingevuld met rusten.	13

[a = inzet fragment (< hele noot), b = kern fragment (# hele noten), c = einde fragment (< hele noot), V = volledig fragment]

Nu de ruwbouw van de drie strikerspartijen is opgericht, gaat Nono over tot de eigenlijke toonzetting. In deze finale fase bepaalt hij hoe deze ruwbouw tot klinken moet worden gebracht. Daarvoor kijkt hij naar de secundaire parameters, zoals dynamiek, textuur, articulatie en speelwijze. De uitwerking van de secundaire parameters mag een bijkomstige stap lijken, voor Nono is het misschien wel de allerbelangrijkste. Hier begint zijn zoektocht naar nieuwe klankmogelijkheden, die hij bovendien grotendeels samen met de muzikanten onderneemt.

Hoezeer bovenstaande tabel dit ook mag doen uitschijnen, geen enkele van de daarin opgesomde samenklanken wordt in de finale partituur van *Guai ai gelidi mostri* getoonzet als een monolithisch, statisch klankblok. De lang aangehouden strikersklanken zijn daarentegen vervat in een continu spel van beweging. Dit spel wordt deels door de componist gestuurd, en deels overgelaten aan (of beter, opengelaten voor) de uitvoerders. In het algemeen geldt echter dat deze beweging steeds subtiel blijft en nooit tot een disruptief element verwordt.

Allereerst maakt Nono een groot deel van de samenklanken tot dynamische entiteiten door hen gradueel op of af te bouwen en de strikers met andere woorden niet gelijktijdig te laten inzetten dan wel eindigen. Zo start de altviool in maat 1 solistisch en krijgt ze respectievelijk in maat 2 en 3 het gezelschap van cello en contrabas. Op die manier dikt

niet alleen de bezetting aan, maar ook de intervalinhoud evolueert en wordt dener. Precies het omgekeerde gebeurt bijvoorbeeld in m. 99-104. Nono zorgt er steeds voor de graduele inzet dan wel uitval steeds van hoog naar laag of omgekeerd te laten verlopen, zodat het bereik stelselmatig uitbreidt of inkrimpt. Een uitzondering hierop vormen de laatste maten (m. 267²-271), waarin Nono in plaats van een geleidelijke uitbreiding van het bereik in de hoogte een verplaatsing van het bereik in de hoogte realiseert, en de contrabas laat uitvallen op het moment dat de altviool inzet.

Binnenin de (gradueel opgebouwde dan wel meteen ingezette) samenklanken installeert Nono een soort stuwning door binnen de lange duurlengtes een ritmisch reliëf inclusief diverse accenten uit te werken. Daarvoor bouwt hij meestal verder op het profiel van de oorspronkelijke toonduur dat bewaard bleef in de vorm van aanzet en einde. De overgebonden duurlengtes worden opgesplitst in een aantal eenheden van gelijke duur, die afzonderlijk worden aangezet en soms zelfs een eigen dynamische curve afleggen (bijvoorbeeld in m. 27-31). Op die manier blijft een samenklank gedurende de vooraf vastgelegde tijdsspanne aangehouden maar wordt hij wel intern gedifferentieerd.

Ook dynamiek is een parameter die Nono inzet voor het tot stand brengen van een interne beweeglijkheid binnen het strijkerscontinuüm. In het algemeen geldt een continu *pianissimo*-bereik, dat zich uitstrekt van *pppppp* tot *mp* (met een uitzonderlijke *mf* gevolgd door *f* in m. 45-46). Daarbinnen voorziet de componist bijna uitsluitend graduele overgangen (lang uitgestrekte *crescendi* en *diminuendi*) tussen de verschillende *piano*-gradaties, met een zachte deining binnenin het klankcontinuüm tot gevolg.⁶⁴⁰

Middels de secundaire parameters textuur, articulatie en dynamiek werkt Nono de robuuste ruwbouw om tot een zacht en langzaam voort deinend, hoewel intern onrustig, klanktapijt dat zich perfect leent als achtergrond waartegen de partijen van de contraltalen en de blazers zich kunnen ontplooiën. Toch gaat het hier niet zomaar om een achtergrond. De lang aangehouden klanken, die stevast onderhevig zijn aan een uiterst langzame en subtiele verandering, vormen de uitgelezen startbasis van waaruit Nono's eigenlijke zoektocht kan aangevat worden: een zoektocht naar nieuwe, nog ongehoorde klanknuances waarvoor hij de fakkel doorgeeft aan de muzikanten.

⁶⁴⁰ Hierop maakt Nono tot tweemaal toe een uitzondering, meer bepaald in m. 161²-173 en m. 215-219². Vanuit het niets doemt telkens plots een vijfde dubbele *forte* op, die wordt afgewisseld met een trippel *piano*. De tooninhoud in deze passages is bovendien niet afkomstig van het uit *Diario polacco n. 2* afgeleide materiaal. Het gaat hier om twee open snaren die worden afgewisseld: de eerste en laagste snaar van elk instrument die *fffff* weerklinkt, en de vierde en hoogste snaar van elk instrument in *ppp*. Het disruptieve karakter van deze passages spreekt voor zich, en toch betreft het in feite slechts uitvergrottingen van de zoektocht die Nono binnenin elke samenklank opzet: een zoektocht naar nog ongehoorde klanknuances die hij in de eerste plaats doorvoert met behulp van een bijzondere speeltechniek, de *arco mobile*, dewelke uitgevoerd op open snaren tot sterk uitgesproken resultaten leidt.

Toch blijkt het de facto om een gezamenlijke zoektocht te gaan, die eerst en vooral in de studio van Freiburg wordt uitgevoerd. Daar experimenteren de drie strijkers in de zomer van 1983 onder het toeziend oog en vooral luisterend oor van de componist met diverse speeltechnieken.⁶⁴¹ Eén techniek in het bijzonder oefent een sterke fascinatie uit op Nono, met name die van de *arco mobile* of ‘beweeglijke boog’, waarbij de strijkstok tijdens het spelen van en naar de brug wordt gedraaid en op die manier de snaar afwisselend contact maakt met de volledige oppervlakte van het paardenhaar en slechts een klein deel daarvan.⁶⁴² Deze speeltechniek installeert microtonale spelingen die Nono in het bijzonder interesseren in deze periode (denken we maar aan de vocale partijen); spelingen die niet als toonhoogte-verschillen worden waargenomen maar veeleer als nieuwe klankdimensies.

Aan het begin van *Guai ai gelidi mostri* lezen we dan ook bovenaan de strijkerspartijen “RICORDARE SEMPRE: MICROINTERVALLI = ARCO MOBILE!”.⁶⁴³ Het fragiele, gestaag veranderende klanktapijt wordt op die manier het speelveld van microtonale schommelingen. Daarnaast komen ook twee andere speeltechnieken courant aan bod. Ten eerste is er het met volle kracht maar uiterst langzaam aanstrijken van de snaar waardoor een compacte, onzuivere klank ontstaat (*crini + rumore*).⁶⁴⁴ Ten tweede is er het zeer snel verticaal heen en weer bewegen (en dus niet strijken) van de boog over de snaren – een alternatieve *tremolo* als het ware (*flautato velocissimo*).

Elk van de drie technieken staat duidelijk in functie van de ontdekking van nieuwe klankdimensies, die zowel bij de betrokken muzikanten als bij de luisteraar eerst en vooral een nieuwsgierigheid op gang moet brengen. Eerder dan een strikt voorgeschreven partituur – ook al dient ze wel strikt te worden uitgevoerd, laat daar geen misverstand over bestaan – is de partituur van *Guai ai gelidi mostri* opgezet als een stimulans om zelf op zoek te gaan naar dan wel zich open te stellen voor nieuwe klanken.

Naast het bestuderen van de diverse manieren om klank te produceren op strijkinstrumenten besteedt Nono in de studio tevens veel tijd aan de elektronische transformatiemogelijkheden van deze klank. In de schetsen zien we daarbij één woord steeds terugkeren: “CORO”.⁶⁴⁵ Haller getuigt dat Nono voor het strijkerscontinuüm op zoek was naar wat de klankingenieur zelf het *Choreffekt* noemt, verwijzend naar de

⁶⁴¹ Deze drie muzikanten zijn Charlotte Geselbracht (altviool), Christine Theus (cello) en Stefano Scodanibbio (contrabas). Zij zullen ook de première van *Guai ai gelidi mostri* op 23 oktober 1983 mee verzorgen. De overgeleverde schetsen van repetities met hen in Freiburg zijn beperkt. Het gaat meer bepaald om ALN 50.04.03/06-07.

⁶⁴² Nono, *Guai ai gelidi mostri*, VII.

⁶⁴³ Nono, *Guai ai gelidi mostri*, 1.

⁶⁴⁴ Nono, *Guai ai gelidi mostri*, VII.

⁶⁴⁵ ALN 50.03.4/06r, /07v

subtiële faseverschuivingen die optreden ten gevolge van kleine intonatieverschillen wanneer verschillende mensen in koor (unisono) zingen.⁶⁴⁶ Nono gaat bewust op zoek naar dergelijke faseverschuivingen, die voor een verdichting van de klank zorgen en hem op die manier niet zozeer qua loudsterkte als wel vooral ruimtelijk (dit betekent in de luisterervaring) versterken. Hiertoe wordt de originele strijkersklank in *Guai ai gelidi mostri* gefilterd en de uitkomst daarvan met vertraging opnieuw de concertruimte in gestuurd. Tot slot laat Nono het daaruit resulterende strijkerscontinuüm met behulp van de Halaphon langzaam rond het publiek cirkelen.

Om het gewenste klankresultaat voor het strijkerscontinuüm te bereiken dienen Nono en Haller voor elke uitvoering van *Guai ai gelidi mostri* de concertruime uitgebreid te bestuderen en zowel de instellingen voor de filterapparatuur als de Delay-tijd bij te stellen. Ook in de andere partijen, en dan vooral in hun transformatie door de *live electronics*, speelt de ruimte een belangrijke rol: niet zozeer de manier waarop de fysieke ruimte de klank beïnvloedt staat daarbij centraal, als wel hoe de (elektronische manipulatie van) klank nieuwe, auditieve ruimtes kan creëren. Dit gebeurt bijvoorbeeld door aan de klank van de twee contra-alten extra galm toe te voegen en deze door twee centraal aan het plafond aangebrachte luidsprekers te verspreiden, zodat de concertruimte veel groter lijkt dan ze in werkelijkheid is. Borio gaat zelfs zover te stellen dat *Guai ai gelidi mostri* de eerste compositie is waarin Nono de relatie tussen klank en ruimte ten gronde onderzoekt – een onderzoek dat zal uitmonden in de ruimtelijke opstelling van *Prometeo*.⁶⁴⁷

3.3. Besluit

De compositorische genese van *Guai ai gelidi mostri* herinnert in alle opzichten aan die van de voorgaand besproken composities, ontstaan op weg naar *Prometeo*. Opnieuw draait alles van bij het begin om de ontdekking van nieuwe klankmogelijkheden, waarvoor in eerste instantie een duidelijke vertrekbasis moet worden vastgelegd. Reeds bij de selectie en afbakening van het materiaal voor deze basis, maar meer nog bij de uiteindelijke aanwending ervan valt echter de totale afwezigheid van een dramatisch kader op. In veel mindere mate dan in de voorgaande composities is het muzikale denken van Nono gericht op de constructie van een dramatische structuur. De geselecteerde intervallen zijn nog steeds dezelfde, maar Nono lijkt niet meer als zodanig geïnteresseerd in hun dramatisch-expressief potentieel: hun opeenvolging beschrijft niet langer een functionele opbouw waaraan betekenis kan worden toegeschreven, maar een willekeurige afwisseling.

⁶⁴⁶ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 135.

⁶⁴⁷ Borio, "Guai ai gelidi mostri," 209.

Meer aandacht besteedt de componist ditmaal aan de parameter toonduur. In het geval van de strijkers gaat deze aandacht meer bepaald naar de ritmische vormgeving van de geselecteerde samenklanken. Een uitgebreide reeks bewerkingen resulteert in een opeenvolging van lang aangehouden maar ritmisch sterk gedifferentieerde samenklanken zodat het metrum steeds op onregelmatige basis verspringt. De individuele fragmenten lijken elkaar derhalve niet op te volgen in een lineair tijdscontinuüm, zo sterk botsen ze. Zij vinden simpelweg plaats en lijken veeleer de ruimte in te nemen dan een tijdsspanne te beschrijven. Met *Guai ai gelidi mostri* realiseert Nono voor het eerst een compositie die zich losmaakt van het lineaire denken, zowel in de manier waarop ze zelf tot stand komt als in het auditieve resultaat dat ze bewerkstelligt.

Dit wordt nogmaals bevestigd in de uitwerking van de secundaire parameters. Nono werkt elke klank tot in detail uit zonder daarbij acht te slaan op het geheel: alleen al binnen het strijkerscontinuüm vindt met de overgang naar een nieuwe samenklank vaak een bruske registerwissel binnen elk van de drie partijen plaats, en worden textuur en dynamische gradatie volledig onafhankelijk van het voorgaande fragment bepaald. Elk fragment binnen het strijkerscontinuüm vormt een in zich besloten, uiterst gedifferentieerd klankeiland. Het wordt niet voorbereid door het hem voorafgaande fragment, noch oefent het zelf enige invloed uit op het hem volgende fragment. Een mooie illustratie hiervan vormen de plotse *fortissimo* uitbarstingen, die de luisteraar overweldigen maar verrassend genoeg zonder gevolg blijven. De fragmenten weigeren zich in te schrijven binnen de traditionele causaliteitsstructuur en maken het op die manier voor de luisteraar onmogelijk betekenis aan hun opeenvolging toe te schrijven.⁶⁴⁸

Zoals Borio opmerkt speelt het eigenlijke drama in *Guai ai gelidi mostri* zich af binnenin de klank – een drama dat bovendien altijd anders klinkt en precies deze veranderlijkheid/openheid als zijn essentie beschouwt.⁶⁴⁹ Een drama dat aanzet tot zoeken, louter en alleen omdat “zoeken oneindig veel belangrijker is dan vinden”.⁶⁵⁰

Met *Guai ai gelidi mostri* begeeft Nono zich samen met Cacciari, Haller en Vedova, maar ook samen met de muzikanten én de luisteraars, voor het eerst op een werkelijk open zee. Open zoals het Grote Niets, zinderend vol mogelijkheden. Na de première in oktober 1983 is de tijd rijp om het compositorische werk aan *Prometeo* aan te vatten. Het narrenschip

⁶⁴⁸ Albrecht von Massow doet een gelijkaardige vaststelling over de harde akkoordische uitvallen in Nono's orkestwerk *No hay caminos, hay que caminar . . . Andrei Tarkovskij* en besluit daarbij dat het Nono erom te doen is “Phänomene sein zu lassen, wie sie sind, ohne den Glauben, ihnen durch Funktionalisierung Sinn zu verleihen.” Albrecht von Massow, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Litterae, (Freiburg: Rombach, 2001), 324. Geciteerd naar Wertenson, “Karneval als Interregum. Zeit- und Formkonzeptionen in Luigi Nono's *Guai ai gelidi mostri*,” 63-64.

⁶⁴⁹ Borio, “*Guai ai gelidi mostri*,” 210.

⁶⁵⁰ Nono, “*Guai ai gelidi mostri* (1983),” 491.

dat ten tijde van carnaval uitvaart wordt aldus de boot waarin Prometheus zich als Engel-Aankondiger naar Athene begeeft om er de wet van het eeuwige wandelen te verkondigen.

Deel 3 *Prometeo*

IX. *Tragedia dell'ascolto*

Ascoltare la musica.
È molto difficile.
Credo che, oggi, sia un fenomeno raro.⁶⁵¹

1. De (voorlopige) eindhalte

In september 1983 wordt het contract getekend voor de uitvoering van *Prometeo* op de 41ste editie van de Biennale één jaar later.⁶⁵² Voor de concertlocatie is Nono inmiddels afgestapt van de Basilica San Marco en heeft hij zijn oog laten vallen op de leegstaande San Lorenzo kerk in Castello, de meest Oostelijke wijk van Venetië waar zich met de Giardini en de Arsenale ook het hart van de Biennale bevindt.⁶⁵³ Na de première van *Guai ai gelidi mostri* in oktober datzelfde jaar staat Nono niets anders te doen dan de laatste rechte lijn naar de première van zijn tragedie van het luisteren in te zetten.

De voorbije jaren heeft het (denk)werk aan deze tragedie allerm minst stilgelegen. Hiervan getuigen onder meer de verschillende, steeds uitgebreidere libretto's en de levendige ideeënuitswisseling tussen Nono en Cacciari die is overgeleverd in hun correspondentie. Inmiddels is ook Vedova bij het project betrokken. Met hem wordt nagedacht over de mogelijkheden van een visuele dramaturgie.⁶⁵⁴ En in december 1983

⁶⁵¹ Nono, "L'errore come necessità (1983)," 522.

⁶⁵² Impett, *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*, 413.

⁶⁵³ Het notitieblok waarin Nono de eerste schetsen maakt die getuigen van een bestudering van de ruimtelijke gegevens van de San Lorenzo draagt als datum op de kaft 7 november 1983, zie ALN 51.35.01/01. De vermoedelijke eerste kennismaking met deze ruimte als een opvoeringslocatie dateert van 1976, wanneer het toneelstuk *I turcs dal Friúl*, waarvoor Nono de muziek aanlevert, hier in première gaat.

⁶⁵⁴ Stefano Cecchetto en Giorgio Mastinu, eds., *Nono-Vedova. Diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"* (Turijn: Umberto Allemandi & C., 2005), 93-101.

licht Nono het ganse project toe in een brief aan Renzo Piano, de architect die met zijn befaamde *barca* de scenografie voor *Prometeo* zal uittekenen.⁶⁵⁵

Het zou niet correct zijn te stellen dat Nono pas in het najaar van 1983 de muzikale genese van *Prometeo* aanvat. In feite treft hij al sinds 1980 voorbereidingen voor de toonzetting van dit werk, dewelke ook meermaals tot concrete resultaten leiden. Alleen monden deze telkens uit in zelfstandige composities, met name de vier werken die in het voorgaande deel onder de titel *Verso Prometeo* werden besproken. Toch maken deze werken integraal deel uit van de muzikale genese van *Prometeo*. Tenslotte is elk van hen ontstaan als een project binnen deze tragedie, op teksten die aanvankelijk voor *Prometeo* bestemd waren. Meer zelfs, *Das atmende Klarsein* en *Io, frammento dal Prometeo* maken integraal deel uit van de partituur in 1984. Maar ook *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* en *Guai ai gelidi mostri* worden verwerkt in deze partituur.

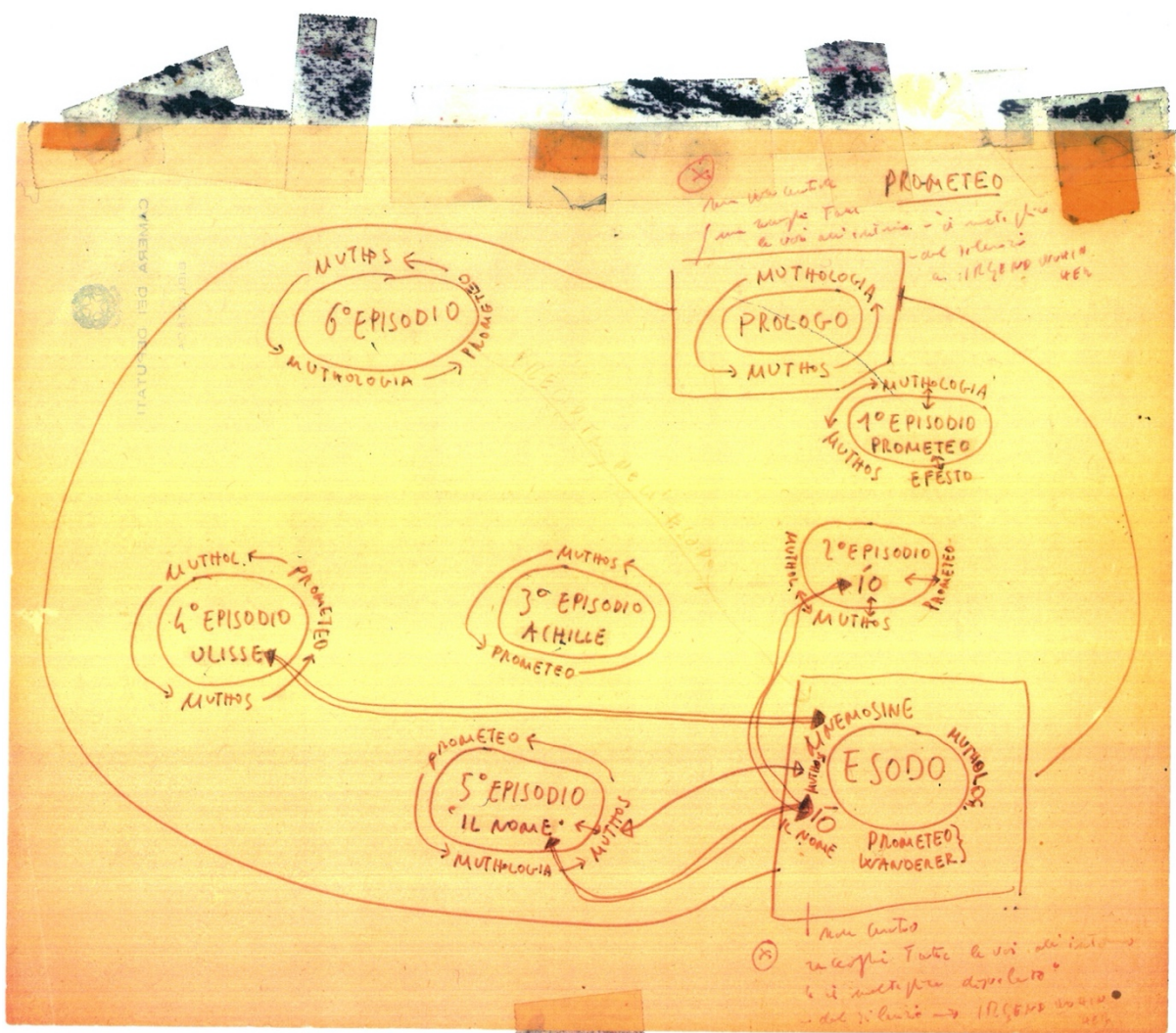
Het compositieproces dat Nono in het najaar van 1983 verderzet kent bijgevolg zijn start eind 1980. Vanaf nu wordt het werk aan *Prometeo* wel zeer concreet en staat hij zich niet langer toe af te dwalen op zijwegen die naar eventuele andere projecten leiden. Belangrijk om te benadrukken is evenwel dat de muzikale genese van *Prometeo*, met andere woorden, Nono's muzikale denken in de context van dit werk, een periode omvat die veel ruimer is dan de periode die in wat volgt zal worden besproken.

Op 25 september 1984 vindt dan uiteindelijk de première plaats van *Prometeo* in de San Lorenzo in Venetië. Precies één jaar later, op 25 september 1985, wordt het werk opnieuw opgevoerd in de Stabilimento Ansaldo, een immens pakhuis in Milaan. In het jaar dat aan deze tweede uitvoering voorafgaat heeft Nono, deels uit verbeteringsgerichte en/of dramatische motieven, deels als akoestische aanpassing aan de nieuwe ruimte, aanzienlijke wijzigingen aangebracht in de partituur. In tegenstelling tot Nono's vroegere muziektheaterwerken luidt de ondertitel van *Prometeo* niet langer *azione scenica*, maar *tragedia dell'ascolto*: tragedie van het luisteren. Deze ondertitel geeft al aan hoe *Prometeo* gaandeweg ontdaan is geworden van elk scenisch element: er zijn geen personages, geen scène en geen decor. De ware tragedie speelt zich af in de muziek. Enkel de houten structuur van Piano, waarop zowel publiek (in het centrale en meteen ook laagstgelegen middengedeelte) als de muzikanten (op de balkons rondom) kunnen plaatsnemen, is overeind gebleven.

⁶⁵⁵ ALN Piano/R 83-12-06. Een uitvoerige bespreking van Piano's architectonische constructie, met onder meer aandacht voor de opdracht, de eigenheid van de San Lorenzo ruimte, en niet in het minst enkele gedetailleerde plannen en foto's van de *barca* zelf, is te vinden in Peter Buchanan, ed., *Renzo Piano Building Workshop. Complete Works*, 4 vols., vol. 1 (Londen: Phaidon Press Ltd, 1993), 84-89. Piano's *barca* werd voor de uitvoering van *Prometeo* in 1985 in Milaan opnieuw gebruikt, maar raakte nadien zoek in de opslagloodsen van de Scala (de Milanese productie was een opdracht van het operahuis). Hoogstwaarschijnlijk werd ze vernietigd.

2. Opbouw

De structuur van *Prometeo* heeft niets meer van doen met die van een traditionele opera. Het werk is opgebouwd als een archipel, waarbij de verschillende delen fungeren als eilanden waartussen de luisteraar in principe vrij kan bewegen (zie Figuur IX.1). Het is een idee van Cacciari, dat hij in een brief aan Nono als volgt toelicht: “De episodes moeten eerder worden begrepen als PLAATSEN dan als in de tijd opeenvolgende momenten. Of als HALTES.”⁶⁵⁶ Elk van deze eilanden zal zijn eigen centrale stem hebben, waarin een bepaalde kijk op de mythe wordt voorgelegd.



Figuur IX.1 Cacciari's eilandenschets voor *Prometeo*. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

⁶⁵⁶ ALN 51.04.01/21. Eigen vertaling, origineel: “Gli Episodi vanno intesi come LUOGHI più che come momenti temporalmente succedentisi. O come STAZIONI.”

Toch leggen Nono en Cacciari uiteindelijk een opeenvolging van de verschillende eilanden vast. De feitelijke opbouw ziet er dan ook als volgt uit:

Prologo

Isola 1^a

Isola 2^a

a) *Io - Prometeo*

b) *Hölderlin*

c) *Stasimo 1°*

Interludio 1°

3 voci a

Isola 3^a/4^a/5^a

3 voci b

Interludio 2°

Stasimo 2°

Thematisch kan men hierin twee grote delen onderscheiden, parallel aan de opbouw van een klassieke tragedie.⁶⁵⁷ In het eerste deel, dat loopt van de *Prologo* tot en met *Stasimo 1°*, staat de mens en zijn lijden op aarde centraal. Uit Hesiodus' *Theogonie* die in de *Prologo* uit de doeken wordt gedaan blijkt nochtans dat goden en mensen in se uit hetzelfde ras stammen. Toch leven zij nu in een onrechtvaardige maar permanente toestand van ongelijkheid, die door Prometheus wordt aangeklaagd in *Isola 1^a*. De onrechtvaardigheid die de mens wordt aangedaan wordt bovendien geïllustreerd aan de hand van het verhaal van Io, met wie Prometheus in dialoog treedt in *Isola 2^a*: a) *Io - Prometeo*. Hölderlins *Schicksalslied* (b) *Hölderlin*) herinnert evenwel aan de ondergeschiktheid van zowel goden als mensen aan Ananke, het noodlot wier almacht in *Stasimo 1°* bezongen wordt. Bijgevolg vormt dit eerste stasimon het moment van de peripetie. Deze ode aan Ananke voorspelt namelijk niet alleen dat de goden zich op termijn zullen terugtrekken, maar ook dat de mens zich nooit zal kunnen bevrijden uit de netten van de schikgodinnen. *Stasimo 1°* luidt met andere woorden het einde van de utopie van de verlossing in.

Toch hoeft dit inzicht de mens niet te ontmoedigen. Zijn hoop op de finale verlossing zal hij weliswaar moeten opbergen, maar dit belet hem niet te blijven “veranderen, werken, en nieuwe paden zoeken”.⁶⁵⁸ De concepten die Cacciari daarvoor in zijn eerste tekstvoorstel heeft aangereikt, komen in verder uitgewerkte vorm aan bod in het tweede deel van *Prometeo*, dat loopt van *Interludio 1°* tot het einde. De verzoening tussen Prometheus en Zeus en het daaruit volgende feest van de polis wordt gevierd in *Isola 3^a*. Hoewel Nono en Cacciari eerst gepland hadden in *Isola 4^a* de figuur van Achilles centraal

⁶⁵⁷ Jeschke, *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, 95.

⁶⁵⁸ ALN 51.02.02/07r. Eigen vertaling, origineel: “trasforma, lavora, “apre strade diverse””.

te stellen en met hem het symbolische einde van de utopie te herdenken, besluiten ze nu in plaats daarvan de gevolgen van dit einde te schilderen. Na het kond doen van zijn voorspelling aan Zeus en zijn daaropvolgende vrijlating zwerft Prometheus jarenlang rond op zee alvorens hij in Athene aankomt voor het feest van de verzoening. Deze zwerftocht doorheen “de waters der twijfel” (Wittgenstein), waarin alles open wordt gehouden voor een eventuele intrede van het Andere, wordt het uiteindelijke onderwerp van *Isola 4^a*. In *Isola 5^a* verkondigt Prometheus ten slotte de Wet van het eeuwige Wandelen, die nogmaals bezongen wordt in *Stasimo 2^o*. De omliggende delen (3 *voci a* en *b*) verklanken elk strofes uit *Il Maestro del Gioco*, en laden daarmee Prometheus’ zoektocht op met een zwakke Messiaanse kracht.

3. Een reconstructie van de genese

In het voorliggende onderzoek wordt ingegaan op de muzikale genese van vijf delen die zowel vanuit dramatisch als werk-genetisch oogpunt elk een sleutelpositie bekleden binnen het geheel: *Prologo*, *Isola 2^a*, 3 *voci a*, *Isola 3^a/4^a/5^a* en 3 *voci b*. Deze delen zullen in volgorde van hun verschijnen binnen *Prometeo* worden behandeld. Deze volgorde strookt niet met de feitelijke genese, waarbij Nono niet op chronologische wijze te werk gaat en sommige delen reeds in de vorm van zelfstandige composities zijn voorbereid geworden. Om het betoog helder te houden, wordt er hier echter voor gekozen de dramatische ontwikkeling van *Prometeo* te volgen.

Per deel zal allereerst dieper worden ingegaan op tekst, thematiek en opzet, zoals deze zijn uitgetekend door Cacciari in de verschillende stadia van het libretto. Hoewel een uitgebreide bespreking van het libretto reeds aan bod is gekomen in III.3 Een nieuwe lezing van Aeschylus’ *Prometheia*, achten we een verdieping daarvan in de context van zijn muzikale toonzetting onontbeerlijk. Daarna zal telkens de aandacht verschuiven naar Nono’s lezing van voorgaande aspecten, zoals verbaal (en soms visueel) uitgedrukt in de schetsen. Ten slotte volgt een gedetailleerde reconstructie van de muzikale genese van elk deel. Op die manier hopen we het (muzikale) denken dat achter elk deel schuilgaat bloot te leggen en tot Nono’s eigenlijke lezing van de tekst die eraan ten grondslag ligt door te dringen.

Bij de reconstructie van de muzikale genese wordt de Venetiaanse versie van *Prometeo* uit 1984 als een voorlopig eindpunt beschouwd. Nadien zal weliswaar nog worden stilgestaan bij de herwerkingen die Nono in 1985 doorvoert, maar deze bevinden zich doorgaans in het verlengde van de denkprocessen die tot de eerste versie hebben geleid. De focus van dit onderzoek ligt hoe dan ook op de totstandkoming van *Prometeo* en in mindere mate op het uiteindelijke resultaat. De Venetiaanse *Prometeo* uit 1984 kan in deze

context een groter belang worden toegemeten aangezien zij net zo goed als een fase binnen de totstandkoming kan worden begrepen en niet louter als een eindproduct. Bovendien heeft het bestaande onderzoek omtrent *Prometeo* deze eerste versie steevast veronachtzaamd.⁶⁵⁹ Dit is ongetwijfeld mede te wijten aan het feit dat enkel de Milanese versie door Ricordi is uitgegeven. De partituur van de Venetiaanse versie is slechts in bepaalde archieven en dan meestal nog slechts gedeeltelijk terug te vinden. Voor dit onderzoek werd gebruik gemaakt van volgende bronnen:

- De finale schetsversies (“*stesura bella copia*”) van de verschillende delen van *Prometeo*, bewaard in het Archivio Luigi Nono.
- De door Ricordi gedrukte partituur van *Prometeo* 1984, bewaard in de bibliotheek van het Conservatorio Benedetto Marcello te Venetië.
- De door Ricordi gedrukte partituur van *Prometeo* 1984, persoonlijk exemplaar van Hans-Peter Haller, geannoteerd door Haller en Nono, bewaard in de Akademie der Künste te Berlijn.
- De autograaf van *Prometeo* 1985, bewaard in het Archivio Ricordi te Milaan.
- De door Ricordi uitgegeven partituur van *Prometeo* “*versione 1985*”, Milaan 1985, persoonlijk exemplaar van Luigi Nono, “*Arbeitspartitur Studio*”, geannoteerd door Haller en Nono, bewaard in de Paul Sacher Stiftung te Bazel.
- De door Ricordi uitgegeven partituur van *Prometeo* “*versione 1985*”, Milaan 1985, persoonlijk exemplaar van Alvisse Vidolin, geannoteerd.⁶⁶⁰
- De door Ricordi uitgegeven partituur van *Prometeo* “*versione 1985*”, Milaan 1985, persoonlijk exemplaar van Hans-Peter Haller, geannoteerd, bewaard in de Akademie der Künste te Berlijn.

⁶⁵⁹ De enige uitzondering hierop vormt het onderzoek van Hella Melkert dat zich evenwel beperkt tot de koorpartijen in *Prometeo*. Zie Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*.

⁶⁶⁰ Voor het uitlenen van deze partituur, evenals de vele mondelinge toelichtingen erbij, ben ik Alvisse Vidolin zeer erkentelijk.

X. *Prologo*

Il molteplice disvelato.⁶⁶¹

1. Tekst, thematiek en opzet

1.1. Eén wezen, vele gedaantes. Vertrek vanuit de Griekse mythologie

“Eén ras is er, één ras van mensen en goden. Door één moeder ademen wij beiden.”⁶⁶² Met dit citaat van Pindaros opent Cacciari in 1977 zijn allereerste conceptnota voor *Prometeo*.⁶⁶³ Ook in later uitgewerkte tekstversies zal met name die eerste zin steeds helemaal vooraan terugkeren. In de context van de Prometheus-mythe lijkt Cacciari op deze manier, ook al is het indirect, meteen de nadruk te willen leggen op de onrechtvaardigheid van de menselijke conditie. In niets weet de mens zich immers nog de gelijke van de goden. Toch wil Cacciari de scheiding die aan deze ongelijkheid ten grondslag ligt allesbehalve in vraag stellen, maar haar daarentegen duiden als de fundamentele bestaansvoorwaarde van de mens. Prometheus is in zijn ogen de eerste die de scheiding tussen goden en mensen articuleert en daarom aan de wieg van de mensheid staat. Elk ontstaan vergt namelijk een beweging, een zich afscheiden van de oorsprong. Prometheus behoort tot de “mythologische familie van de CRISIS, die het gescheiden ras van de mensheid initieert.”⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Cacciari in een brief aan Nono gedateerd op 28/07/1978, ALN 51.04.01/21r.

⁶⁶² Pindaros, "Zesde Nemeïsche ode," 158.

⁶⁶³ ALN 51.02.02/01

⁶⁶⁴ ALN 51.02.02/01. Eigen vertaling, origineel: “esso [Prometeo] fa parte della “famiglia mitologica” della CRISI. [...] Prometeo – e la sua famiglia (...) – “iniziano” la stirpe divisa dell’uomo.”

Hetgeen Cacciari met het genoemde openingscitaat centraal stelt is dus niet zozeer de ongelijkheid die deze scheiding met zich meebrengt (dewelke in Pindaros' ode wel degelijk gethematiseerd wordt), maar de gemeenschappelijke oorsprong die alle wezens delen. Ook in de libretto's die de filosoof ontwerpt voor de composities die in de loop van de volgende jaren ontstaan en de weg naar *Prometeo* aangeven zal telkens diezelfde oorsprong gethematiseerd worden⁶⁶⁵: in *Das atmende Klarsein* wordt ze met de woorden van Rilke geduid als *das Offene*, in *Diario polacco n. 2* als het Tijdloze, en in *Guai ai gelidi mostri* ten slotte als het Grote Niets (Benn). In het libretto tot *Prometeo*, waarvan de basis nog voor de genese van voorgaande werken wordt uitgetekend, draagt deze oorsprong een naam: Gaia.

In de Griekse mythologie wordt Gaia aanzien als de oermoeder. Zij baarde niet alleen de hemel en de zee, maar ook de goden en vele andere mythologische figuren. Gans deze ontstaansgeschiedenis wordt uit de doeken gedaan in Hesiodus' *Theogonie*. Waar wij deze tekst vandaag als een chronologisch uitgeschreven stamboom lezen, werd deze ten tijde van de Griekse geschiedschrijver beschouwd als een beschrijving van de vele verschillende gedaantes die Gaia aanneemt. Of zoals Aeschylus het twee eeuwen later treffend omschreef, met name in *Prometheus geboeid*: "Gaia, 't eene wezen onder namen veel".⁶⁶⁶

Hesiodus' *Theogonie* bekleedt een centrale plaats in de proloog tot *Prometeo*. Cacciari citeert hieruit vanaf de geboorte van Ouranos tot die van de titanen, onder wie Prometheus.⁶⁶⁷ In een eerste zetting, op papier gezet in 1978, wijst hij Hesiodus' tekst toe aan Muthos, een vertellende instantie die zich louter aan de 'mythologische feiten' houdt.⁶⁶⁸ Zijn partij mondt bijgevolg al gauw uit in een opsomming van namen, waarbij Cacciari het werkwoord "generò" (baarde) telkens vooraan plaatst maar het onderwerp, Gaia, onbenoemd laat. Dit laatste aspect is veelzeggend, gezien de moeder aller dingen op die manier zelf onzichtbaar blijft en zich enkel in goddelijke dan wel menselijke, maar stevast imperfecte gedaantes onthult. Hierin gelijkt ze de ultieme maar onbereikbare Waarheid, waarop Cacciari pas in de context van *Io, frammento dal Prometeo* dieper zal ingaan (zie hoofdstuk VI.2).

Tegenover Muthos plaatst Cacciari een tweede instantie, Muthologia, die de eerste van kritische duiding voorziet. Muthologia staat stil bij de vele verwantschappen die zij ontwaart tussen de nakomelingen van Gaia die door Muthos benoemd worden (zoals de

⁶⁶⁵ Deze eerste conceptnota tot *Prometeo* dateert uit het jaar 1977, wanneer er met andere woorden nog geen sprake is van de in deze dissertatie weliswaar reeds vooraf besproken composities *Das atmende Klarsein*, *Io, frammento dal Prometeo*, *Quando stanno morendo*. *Diario polacco n. 2* en *Guai ai gelidi mostri*.

⁶⁶⁶ Aeschylus, *Prometheus geboeid*, v. 210.

⁶⁶⁷ Hesiodos, "De geboorte van de goden," v. 126-38, 507-12 en 66-67.

⁶⁶⁸ ALN 51.03.01/01

band tussen Prometheus en Odysseus – beiden zijn listig, brengen *techne* en beschouwen de zee als hun thuis – en die tussen de ijzersmeden Hermes en Hephaestos). Op die manier legt ze de nadruk op de gemeenschappelijke oorsprong die al deze namen delen. (In een volgende tekstversie zal bijgevolg ook Pindaros’ openingsvers naar Muthologia verhuizen.⁶⁶⁹)

Reeds in dit vroege stadium monteert Cacciari Hesiodus’ *Theogonie* voor de *Prologo* zodanig dat zijn eigen interpretatie ervan meteen op de voorgrond treedt. Centraal in deze interpretatie staat de situering van een veelheid aan gedaantes, figuren, namen, ... – hoe verschillend ook – binnen één en dezelfde oorsprong, die zelf onzichtbaar en zoals later zal blijken onuitspreekbaar blijft.

1.2. Walter Benjamin: een nieuw historisch perspectief

In de zomer van 1980 stuurt Cacciari Nono een aantal nieuwe teksten toe die hij wil inpassen in het thans voorliggende libretto van *Prometeo*. Daaronder bevindt zich een Italiaanse tekst in versvorm bestaande uit 10 strofes getiteld *Il maestro del gioco*.⁶⁷⁰ Het is een eigen gedicht gebaseerd op de geschiedfilosofische thesen van Walter Benjamin. De eerste twee strofes daaruit voorziet Cacciari, zo laat hij Nono weten, voor onmiddellijk na de proloog. In de praktijk zullen Nono en Cacciari echter besluiten hen meteen in de proloog op te nemen: als onderbrekingen van het historische continuüm dat met Hesiodus’ *Theogonie* wordt geschetst.⁶⁷¹ Op deze manier vervullen de ingevoegde verzen zelf reeds de functie die ze inhoudelijk uitdragen.

Strofes I en II van *Il maestro del gioco* zijn opgebouwd rond Benjamins *Thesen II* en *IX* (weliswaar vertaald naar het Italiaans). De eerste verhaalt over hoe het verleden altijd aanwezig blijft in het heden:

Strijkt er dan geen vleugje langs ons van de lucht die om vroegere geslachten hing?
Is er niet in stemmen waaraan we gehoor schenken een echo van stemmen die nu

⁶⁶⁹ ALN 51.03.03/01

⁶⁷⁰ ALN 51.07.02/02-06. Een precieze datering van *Il maestro del gioco* is problematisch. Het gedicht *Mnemosyne* wordt in dezelfde bundel bewaard en is wel gedateerd, op 22 juni 1980 (51.07.02/01). In een begeleidende brief (ALN 51.07.02/07), op diezelfde datum gedateerd, heeft Cacciari het enkel over dit laatste gedicht en maakt hij geen gewag van *Il maestro del gioco*. Dit doet vermoeden dat beide gedichten apart aan de componist worden toegestuurd.

⁶⁷¹ 51.08.04/01. Het Italiaanse werkwoord “rompere”, breken, wordt in de schetsen voor de *Prologo* in al zijn vervoegingen veelvuldig aangehaald.

verstomd zijn? Hebben de vrouwen die we het hof maken geen zusters die zij niet meer hebben gekend?⁶⁷²

Daarop wordt verder gebouwd in de tweede strofe, die vanuit de vaststelling dat er “een geheime afspraak is tussen de geslachten van weleer en het onze” elk heden een “zwakke Messiaanse kracht” toedicht.⁶⁷³ Deze maant ons aan te midden van de puinhoop die het vooruitgangdenken heeft aangericht op zoek te gaan naar de verloren, onderdrukte stemmen. Op die manier kan de oorspronkelijke maar verborgen band tussen verleden, heden en toekomst hersteld worden en de voortrazende storm van de vooruitgang een halt worden toegeroepen. Door “het verpletterde samen te voegen” zullen de gebeurtenissen die voor ons als een logische aaneenschakeling verschijnen zich plots als slechts mogelijkheden tonen, ontdaan van elke noodzaak.⁶⁷⁴

Hoewel het door Benjamin afgeschreven vooruitgangsidee op het eerste zicht ook kan worden vastgesteld binnen de chronologische opsomming van namen in Hesiodus' *Theogonie*, betreft het hier slechts een bepaalde interpretatie van deze tekst. Binnen de Griekse mythologie werden de verschillende goden zoals gezegd beschouwd als manifestaties van eenzelfde, eeuwige oorsprong. Verleden, heden en toekomst zijn ook in het Griekse antieke denken sterk met elkaar verweven en vormen slechts verschillende dimensies van eenzelfde waarheid.

Voor Cacciari sluiten de twee samengebrachte teksten dan ook dicht bij elkaar aan. Meer zelfs, de nieuw toegevoegde strofes van *Il maestro del gioco* maken de oorspronkelijk door Muthologia verzorgde, duidende commentaar overbodig. In het finale libretto dat Cacciari net voor kerstmis 1982 aan Nono toestuurt beslaat de *Prologo* bijgevolg niet langer twee kolommen (Muthos en Muthologia), maar een volledig blad kriskras volgeschreven met godennamen.⁶⁷⁵ Te midden van al deze namen (afkomstig uit Hesiodus' *Theogonie*) roepen de twee strofes uit *Il maestro del gioco* op tot een open gedenken van het verleden. Op deze manier herinneren ze onrechtstreeks aan de gemeenschappelijke oorsprong die zich achter de enorme veelzijdigheid aan namen en gedaantes schuilhoudt.

⁶⁷² Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 143 (These II). Geciteerd in de eerste strofe van *Il maestro del gioco*, slechts voorafgegaan door de oproep "Ascolta", luister.

⁶⁷³ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 134 (These II).

⁶⁷⁴ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 147 (These IX).

⁶⁷⁵ ALN 51.08.02/03r

1.3. Zeus versus Prometheus

Helemaal onderaan de opsomming van namen die de *Prologo* in het finale libretto omvat voegt Cacciari ten slotte een laatste, niet onbelangrijk want dramatisch element toe.⁶⁷⁶ Hij citeert de moraliserende slotzin uit Sophokles' tragedie *Meisjes uit Trachis*: "en hiervan is niets wat niet van Zeus is".⁶⁷⁷ Het is een vers dat precies de almacht van Zeus benadrukt en op die manier nogmaals de ongelijkheid tussen goden en mensen in de verf zet. Door de genealogie van de goden uit te breiden tot het geslacht van Zeus (in vroegere tekstversies niet benoemd) lijkt Cacciari bijgevolg opnieuw de aandacht naar de strijd tussen Prometheus (die een dramatische positie in het midden van de opsomming geniet) en de oppergod te verleggen.

Het alsnog betrekken van Zeus in deze opsomming heeft evenwel ook een ander effect. Ook de oppergod wordt op deze manier, net zoals Prometheus overigens, slechts één van de velen, één gedaante van een uiterst veelzijdige oorsprong. De strijd tussen Zeus en Prometheus wordt op die manier in beeld gebracht als een strijd tussen gelijken, die nooit zal worden beslecht in het voordeel van één van beiden maar daarentegen een permanente bestaansconditie vormt. Het is een strijd die aan de basis ligt van het menselijke bestaan en er de voorwaarde toe vormt. Enkel het omarmen van deze strijd kan hem beëindigen – een thema dat in *Isola* 3^a/4^a/5^a uitgebreid aan bod zal komen.

2. Compositorische genese

2.1. Nono's eerste aantekeningen m.b.t. de toonzetting

2.1.1. Een gelaagd basisopzet

Nono's eigen aantekeningen met betrekking tot de *Prologo* sluiten aanvankelijk volledig aan bij de ideeën van Cacciari hieromtrent, in die mate zelfs dat de componist de precieze bewoordingen van deze laatste letterlijk overneemt: aantekeningen als "venire dal Silenzio" en "IRGENDWOHIN – IRGENDWOHER" komen rechtstreeks vanuit Cacciari's verklarende tekst tot het libretto.⁶⁷⁸ Nono's eerste ideeën omtrent de muzikale realisatie

⁶⁷⁶ ALN 51.08.02/03r

⁶⁷⁷ Sofokles, "Meisjes uit Trachis," in *Vier tragedies. Ajax; Meisjes uit Trachis; Elektra; Filoktetes*, uitg. en vert. Hein L. Van Dolen (Amsterdam: SUN, 2004), vers 1278.

⁶⁷⁸ ALN 51.04.02, ALN 51.05.04/01 en ALN 51.14.03/19

van de proloog vertrekken bijgevolg vanuit een vrij letterlijke vertaling van Cacciari's beschrijving ervan als een deel "zonder centrum", waarin alle stemmen zich vanuit de stilte verzamelen en dat op die manier als de onthulde veelvuldigheid optreedt.⁶⁷⁹

Verrassend genoeg lijkt Nono allereerst na te denken over een visuele vertaling van dit idee naar de scène. Zo noteert hij dat bij het begin van *Prometeo* de concertruimte in een volledige maar "transparante duisternis" verzonken moet zijn.⁶⁸⁰ Uit deze duisternis, die als het grote niets kan worden geïnterpreteerd, zal dan tijdens de proloog een veelheid aan stemmen oprijzen – net zoals Gaia uit Chaos werd geboren en vervolgens zelf in verschillende gedaantes, onder vele namen, de hemel en de aarde bevolkte. Deze "veelvuldigheid" moet op subtiele wijze ook visueel "onthuld" en dus in beeld gebracht worden. Daarvoor denkt Nono aan een spel van kleuren die geprojecteerd worden op gordijnen, dewelke op hun beurt in beweging kunnen worden gebracht door een windmachine.⁶⁸¹

Deze vrij letterlijke interpretatie van Cacciari's basisideeën voor de *Prologo* zet zich door in Nono's eerste uittekening van de muziek. Zoals uit voorgaande beschrijving reeds naar voren kwam denkt hij daarvoor aan een veelheid van stemmen die de ruimte gaandeweg vullen. De belangrijkste rol binnen de proloog is bijgevolg weggelegd voor het koor en de vocale soli. In hun partijen voorziet de componist het klinkende potentieel van de vele namen die het libretto tot de proloog omvat te onthullen. Daartoe zet hij een uitgebreid vooronderzoek op touw. Doorheen verschillende schetsen zien we hoe hij de vele godennamen opsplijt, eerst in lettergrepen en daarna in klinkers en groepen van medeklinkers, om vervolgens de overeenkomstige eenheden uit de verschillende namen bij elkaar te groeperen en op die manier nieuwe, meervoudige verbanden te belichten.⁶⁸² Zo zet Nono op zijn beurt, maar ditmaal op zuiver muzikale wijze, de gemeenschappelijke oorsprong van de opgesomde veelheid aan namen in de verf. Bovendien wordt elke notie van een centrum op deze manier vermeden en treedt Gaia niet langer naar voren als de oermoeder.

In één van deze schetsen schikt Nono de lettergrepen en letters van de vele namen bovendien zodanig op het blad dat ze niet langer horizontale tekstlijnen vormen maar figurale lijnen die alle kanten uitgaan.⁶⁸³ Cacciari's tekst lijkt op die manier in beweging te komen. Zelf spreekt de componist hier over een opsomming van namen "in golven",

⁶⁷⁹ Brief van Cacciari aan Nono gedateerd op 28/07/1978, ALN 51.04.01/21r-21v. Eigen vertaling, origineel: "Prologo [...] NON hanno "centro": raccolgono tutte le voci all'intorno: sono il "molteplce disvelato": devono venire dal silenzio e andare IRGENDWOHIN : IRGENDWOHER = IRGENDWOHIN..."

⁶⁸⁰ ALN 51.05.04/01. Eigen vertaling, origineel: "Nera trasparenza"

⁶⁸¹ ALN 51.05.04/01. Eigen vertaling, origineel: "Sipario di nomi". Zie ook Giorgio Mastinu, "Prometeo, Proteo, Icaro," in *Nono - Vedova. Diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"*, uitg. Stefano Cecchetto en Giorgio Mastinu (Turijn: Umberto Allemandi & C., 2005).

⁶⁸² ALN 51.14.04/06r-08, ALN 51.15.01/01-06

⁶⁸³ ALN 51.15.01/01-06

een term die hij in de context van de proloog vaak zal hanteren.⁶⁸⁴ Want net zoals golven vormen al deze namen de veelzijdige en steeds veranderlijke uitdrukking van eenzelfde oorsprong. En net zoals de zee is deze oorsprong tegelijkertijd eeuwig-statisch en permanent in beweging, maar bovenal: in haar essentie ongrijpbaar.

Tegenover deze permanent in beweging zijnde “golven van namen” voorziet Nono een statische zetting van het Pindaros-vers.⁶⁸⁵ Drie koren, verspreid over de concertruimte maar naar het publiek gericht, zullen dit vers binnen eenzelfde standvastig tempo declameren.⁶⁸⁶ Nono plant met andere woorden twee muzikale lagen: de eerste grillig met een verloop dat alle kanten uitschiet en zo de ruimte op fragmentaire wijze verkent; de tweede standvastig en meteen de volledige ruimte omvattend. Door een gelijktijdig optreden van beide lagen voorziet de componist een zacht doorschemeren van de Oorsprong (waaraan Muthologia herinnert) in de concrete verschijningen (die Muthos opsomt). De zelfstandigheid van beide partijen, die weliswaar op evidente wijze op elkaar betrokken zijn maar tot verschillende tijdsdimensies behoren, is daarbij cruciaal. In dit nog slechts rudimentair uitgewerkte opzet, waarschijnlijk opgetekend in de zomer van 1978, ligt de kiem besloten van Nono’s latere en finale uitwerking van de *Prologo*.

2.1.2. De dramatisch-generatieve functie van de *scala enigmatica*

Wanneer Cacciari Nono in de zomer van 1980 bepaalde passages uit Rilkes *Elegieën van Duino* laat toekomen lijkt de tekstuele puzzel voor de componist in elkaar te vallen en lijkt de toonzetting van *Prometeo* voor het eerst in een stroomversnelling te gaan komen. Hoewel het compositieproces dat Nono nu aanvat uiteindelijk zal uitmonden in de aparte compositie van *Das atmende Klarsein*, kent het wel degelijk zijn oorsprong in de ambitie de proloog tot *Prometeo* te toonzetten. De vele experimenten die Nono samen met Fabbriani in de studio’s van Milaan en Freiburg op touw zet, evenals de uitgebreide toonverzamelingen die hij in de context daarvan samenstelt, zijn dan ook in eerste instantie gedacht binnen het inhoudelijke kader van de proloog.⁶⁸⁷

Nu voorgaande reconstructie een beter inzicht in dat inhoudelijke kader heeft gebracht, dringt een herbeschouwing van de eerste compositorische stappen die daarop volgden zich op. Tot hiertoe (dat is, tot en met de zomer van 1980) maakte de componist

⁶⁸⁴ ALN 51.14.01/09 en /10. Eigen vertaling, origineel: “A ONDATE”; ALN 51.16.03/01. Eigen vertaling, origineel: “NOMI COME ONDATE”

⁶⁸⁵ In het libretto zoals het thans voorligt is het openingsvers uit Pindaros’ *Zesde Nemeïsche Ode* verplaatst van het begin naar het einde van de *Prologo*. Zie ALN 51.04.02.

⁶⁸⁶ ALN 51.15.01/07

⁶⁸⁷ *Das atmende Klarsein* is volledig gewijd aan de Oorsprong zelf, met andere woorden, aan het stadium dat zich voor de onthulling van de vele namen die daaruit voortkomen bevindt. In die zin blijft het inhoudelijke kader van de proloog ook binnen *Das atmende Klarsein* geldig en vormt deze compositie niet alleen vanuit muzikaal maar ook vanuit inhoudelijk standpunt een voorbereiding op wat in *Prometeo* komen zal.

enkel aantekeningen met betrekking tot de algemene opbouw van *Prometeo* en de sturende principes binnen elk van zijn delen. Van een concrete invulling van dat raamwerk werd nog met geen woord (laat staan met een noot) gerept. In het najaar zien we Nono's aantekeningen echter concreter, of beter: van een meer muzikale aard, worden. Voor het eerst zien we hem binnen de context van *Prometeo* overwegingen maken omtrent toonmateriaal. Hoewel de toonverzamelingen die hij vervolgens samenstelt reeds uitgebreid werden besproken in de context van *Das atmende Klarsein*, werd tot hiertoe nog niet stilgestaan bij de daarin gehanteerde selectiecriteria. Deze zijn namelijk gestoeld op dramatische overwegingen, dewelke enkel in de context van *Prometeo* en dan specifiek in die van de *Prologo* kunnen worden begrepen.

Zoals bekend (en beschreven in V.2.1.2 Toonhoogte-organisatie) neemt Nono de *scala enigmatica* als leidraad bij de samenstelling van toonmateriaal voor een partij voor dwarsfluit. Bepaalde, door de componist constitutief geachte, intervallen uit deze toonladder gebruikt hij als selectie criterium bij het doorlopen van lange lijsten *multiphonics* voor dit instrument. Schetsen tonen hoe hij de *scala enigmatica* uitgebreid bestudeert en daarin steeds dezelfde (inmiddels reeds bekende) intervallen aanduidt: kwart, tritonus, kleine en grote secunde.⁶⁸⁸ Door vervolgens deze intervallen (plus de hen complementaire intervallen) als een selectie criterium te gaan hanteren, wordt de *scala enigmatica* tot een soort passieve filterbank. In diezelfde schetsen vinden we echter ook een alternatieve interpretatie van de *scala enigmatica*, waarin Nono van haar een actieve, dramatische kracht maakt in functie van de toonzetting van de *Prologo*.

De specifieke opeenvolging van seconden (dewelke Nono als een constitutieve categorie beschouwt) deelt de *scala enigmatica*, althans in stijgende vorm, op in drie geledingen: de eerste en laatste trap markeren elk een kleine secunde, daartussen bevindt zich een opeenvolging van drie grote seconden (zie Figuur IV.1, gebaseerd op Nono's bestudering van de *scala enigmatica*).



Figuur X.1 Studie van de *scala enigmatica* door Nono [ALN 51.21.02/05-06]

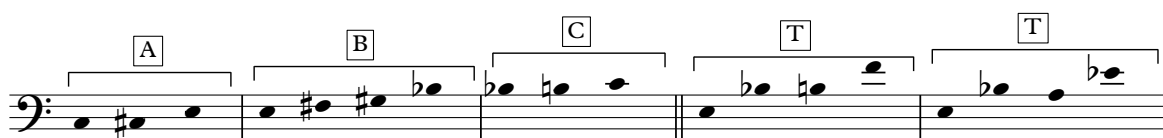
Wanneer zowel de eerste als de laatste geleding met één toon worden uitgebreid (respectievelijk de derde en de zesde, zodat in de feiten een overlapping ontstaat tussen de drie geledingen) ontstaan drie tooncellen met een zeer specifiek intervallisch profiel, hetgeen vanuit dramatisch oogpunt interessante perspectieven biedt. De eerste cel (A)

⁶⁸⁸ ALN 51.21.02

bevat nu niet enkel een kleine secunde maar ook een kleine tert en de mogelijkheid tot een grote tert. De laatste cel (C) daarentegen bestaat slechts uit twee kleine seconden, die samen een grote secunde omvatten. Daartussen bevindt zich nog steeds de opeenvolging van drie grote seconden, die samen een tritonus omspannen (cel B).

Daarbovenop ziet Nono nog een vierde, dramatisch interessante, toonhoogte-, of beter intervalconstellatie (T), waarvoor hij evenwel ook de dalende versie van de *scala enigmatica* moet aanspreken. Door het betrekken van de daarin verlaagde vierde toon volgt op de in de tweede cel gearticuleerde tritonus (e-ais/bes) een meteen aansluitende tritonus (b-f). Een variatie daarop vormt de combinatie van twee in elkaar verstrengelde tritoni, e-bes en a-es, waarvan enkel de eerste binnen de *scala enigmatica* op c voorkomt.

Vertrekkend vanuit de *scala enigmatica* tekent Nono aldus vier verschillende toonhoogte-, of beter intervalconstellaties uit (zie Figuur X.2). Elk van hen, zo specificeert hij vervolgens, dient als basis voor de muzikale tekening van één van de vier ‘dramatische instanties’ die in de *Prologo* centraal staan: Muthologia [A], Gaia [T], goden [B] en mensen [C] – de laatste twee vormen samen ‘Una’ [B+C] en samen behoren de laatste drie tot Muthos.



Figuur X.2 Vier cellen afgeleid uit de *scala enigmatica* [ALN 51.21.02/06]

Op deze manier lijkt Nono terug te grijpen naar de karakterreeksen die hij voor *Intolleranza 1960* in het leven riep. Ook hier tekent de componist met intervallen de expressieve lading van de verschillende partijen vooraf uit en houdt hij tegelijkertijd hun onderlinge relaties tegen het licht. De tegenstelling tussen de zelfverzekerde goden en de lijdende mensen vindt een muzikaal correlaat in de respectievelijke opeenvolgingen van grote dan wel kleine seconden, die wel samen één doorgaand continuüm vormen. De wetten van Ananke, vertegenwoordigd door Gaia, zijn ondoorgrondelijk en heersen in die zin buiten die van de *scala enigmatica*. (Merk ook op dat in het slotkoor van *Io, frammento dal Prometeo* waar de kracht van Ananke bezongen wordt tooncel T centraal staat.) Muthologia ten slotte, de kritische instantie die het drama vanop een afstand gadeslaat, is de enige die zich kan beroepen op het zachte medeleven van het terts-interval.

Na de algemene opbouw van de *Prologo* in twee onafhankelijke lagen te hebben uitgetekend lijkt Nono zich nu op de concrete inrichting van die lagen te willen toeleggen. Daarvoor ontwikkelt hij vanuit de *scala enigmatica* een dramatisch pallet waarmee hij de vier protagonisten waarvan sprake in het libretto muzikaal kan vormgeven. Tijdens de

samenwerking met Fabbriani wordt zijn aandacht evenwel gewekt door *multiphonics*, een speeltechniek die zelf intervallische constellaties genereert. Binnen het kader van *Das atmende Klarsein* besluit de componist dan ook deze constellaties als uitgangspunt te nemen, waarbij hij de door de *scala enigmatica* aangereikte intervallen enkel nog als selectiecriteria gebruikt. De dramatisch-generatieve functie van deze toonladder spreekt hij op dit moment dus nog niet aan maar zal mogelijk later van pas komen.

2.1.3. Benjamins tussenkomsten als stopzetting van het muzikale continuüm

Hoezeer Nono de compositie die uiteindelijk zal uitmonden in *Das atmende Klarsein* aanvankelijk opvat als (een deel van) de proloog tot *Prometeo* blijkt nogmaals uit een to-do-lijst die hij wederom in datzelfde najaar (1981) opstelt. In lijn met het gelaagde opzet van de *Prologo* plant hij de verschillende lagen (waaronder dus ook de toonzetting van Rilke) eerst apart uit te werken en hen pas nadien met elkaar te combineren:

TE DOEN:

Rilke: op zichzelf

Maestro gioco: op zichzelf

(...)

Prologo → Esodo | elk op zichzelf

(...)

Daarna: openbreken en weer samenstellen
met veelvoudige tijden⁶⁸⁹

Opvallend is vooral de laatste zin, “met veelvoudige tijden”, die erop wijst dat de componist niet zozeer tot een nieuw uniform geheel opgetrokken uit gerecycleerde brokstukken wil komen (zoals dit in de voorgaand besproken werken wel het geval zal zijn, zie deel II van deze dissertatie) maar tot een gelaagde constructie waarbinnen de verschillende strata onafhankelijk van elkaar verlopen en bijgevolg qua tempo en dan vooral tijdsorganisatie elkaar tegenspreken. Het gelaagde opzet dat Nono van bij het

⁶⁸⁹ ALN 51.22.01. Eigen vertaling, origineel: “FARE:

Rilke: per conto suo

Maestro gioco: per conto suo

(...)

Prologo → Esodo

per conto ciascuno

(...)

Poi: rompere e comporre
con tempi molteplici”

begin voor de proloog voor ogen had begint bijgevolg steeds grotere dimensies aan te nemen.

Waar in Nono's eerste schetsen de nadruk nog lag op het blootleggen van een gedeelde oorsprong van de verschillen namen, zien we doorheen de jaren een toenemende interesse voor momenten van botsing. Vermoedelijk is het dan ook Nono's idee om de koorfragmenten (inmiddels heeft hij het niet langer over "golven van namen" maar over "in de ruimte ronddwalende fragmenten"⁶⁹⁰) te gaan combineren met de eerste strofe uit *Il maestro del gioco*. Zij komt in de plaats van Pindaros' vers, waarvan hier geen sprake meer is hoewel het in Cacciari's libretto pas in een volgend stadium zal wegvallen. Het lijkt er dan ook op dat dit op suggestie van Nono gebeurt. Voor hem is het namelijk duidelijk dat het eerste vers uit *Il maestro del gioco*, dat Cacciari voorlopig pas na de *Prologo* inplant, de functie van Muthologia integraal overneemt door te wijzen op de "geheime afspraken" (lees: de gemeenschappelijke oorsprong) die "aan de ruimtelijke fragmenten "ontspruiten"⁶⁹¹. Op die manier, merkt Nono vervolgens op, "wordt het luisteren tot denken": een open luisteren dat de "veelheid van namen, richtingen en klankbronnen" erkent in plaats van haar te vergeefs te willen vatten.⁶⁹²

De muzikale vormgeving van *Il maestro del gioco* moet een dergelijk luisteren bevorderen. Daarom voorziet Nono de verschillende strofes als plotse, onverwachte *intermezzi* die de episodes intern openbreken.⁶⁹³ Hij verwijst daarbij naar de functie van de evangelist in Bachs *Mattheus-* en *Johannespassie*: als verteller zet deze de luisteraar ook telkens weer met de voeten op de grond. Hij onderbreekt het verhaal, terwijl hij er zelf aan mee bouwt maar dan zonder er deel van uit te maken. Zijn functie kan worden vergeleken met die van Muthologia. Initieel plant Nono daarom zelfs de gamba, een typisch basso continuo instrument, de begeleiding van deze "verrassingsritornelli" op zich te laten nemen. In dezelfde lijn benoemt hij de verschillende strofes van *Il maestro del gioco* op een bepaald moment als *canzone*.

Op deze manier komt Nono ten slotte tot een duidelijk, haast rechtlijnig opzet voor de toonzetting van de *Prologo*. Aan de kern daarvan liggen twee verschillende tijdsopvattingen, die bij monde van Hesiodus en Pindaros/Benjamin door Cacciari zijn geïntroduceerd. Elk van hen wordt door Nono een aparte laag toegemeten. Eigen aan de historische aard van de Hesiodus-laag ondergaat deze een duidelijke evolutie, terwijl de

⁶⁹⁰ ALN 51.17.01/01.

⁶⁹¹ ALN 51.17.01/01. Eigen vertaling, origineel: "dai frammenti spaziali "germogliano" [intese segrete]"

⁶⁹² ALN 51.17.01/01. Eigen vertaling, origineel: "l'ascolta diventa pensiero / pensare" en "figura che ascolta molteplici direzioni - fonti sonore"

⁶⁹³ ALN 51.17.01/06. Eigen vertaling, origineel: "Benjamin I → IX tra episodi e rompi episodi"

Benjamin-laag in de eerste plaats bedoeld is als een stilzetting van deze evolutie.⁶⁹⁴ Zowel het opzet en verloop van de *Prologo* als de harmonische structuur die deze zal schragen liggen nu vast. In een volgend stadium kan Nono bijgevolg de eigenlijke toonzetting aanvatten.

2.2. Toonzetting

2.2.1. Eerste poging

Na de première van *Io, frammento dal Prometeo* acht Nono de tijd rijp om de volledige compositie van *Prometeo* aan te vatten, te beginnen met de *Prologo*. Daarbij houdt hij vast aan het principe dat de toonzetting van Hesiodus' *Theogonie* volledig losstaat van die van *Il maestro del gioco I* en *II* en beide pas in latere instantie met elkaar gecombineerd zullen worden. De *Elegieën* van Rilke zijn door hun opname in *Das atmende Klarsein* van het toneel verdwenen.

Eerst en vooral wijst Nono de verklanking van elk van beide teksten toe aan een andere vocale groep: de tekst van Hesiodus legt hij weg voor het koor, *Il maestro del gioco* komt toe aan de vocale soli.

Voor de genese van de koorpartijen grijpt Nono terug naar de eerste twee koordelen uit *Das atmende Klarsein* en het eerste koordeel uit *Io, frammento dal Prometeo* (merk op dat dit laatste op zijn beurt reeds werd afgeleid uit de eerstgenoemde delen). Van alle drie maakt hij fotokopieën, dewelke hij vervolgens verknipt en waarvan hij de zo ontstane fragmenten in een volledig nieuwe volgorde met elkaar combineert (en hen zowel horizontaal aan elkaar plakt als verticaal opeenstapelt).⁶⁹⁵ In lijn met de genese van de twee resterende koordelen uit *Das atmende Klarsein* en de meeste koordelen uit *Io, frammento dal Prometeo* ontstaat op deze manier meteen een nieuw meerstemmig vocaal discours dat wordt gekenmerkt door wederom dezelfde intervalcategorieën en dezelfde ontwrichtende ritmiek.

⁶⁹⁴ ALN 51.17.01/08. Nono plant een evolutie van de Hesiodus-laag in drie stadia: In het eerste deel heerst een maximale onrust als uitdrukking van de chaos waaruit uiteindelijk Prometheus zal voortkomen. De namen van de *Theogonie* zullen hier slechts in syllabische brokstukken door het koor geciteerd worden, maar deze fragmenten palmen wel de volledige ruimte in alwaar ze zich in alle richtingen bewegen. In het tweede deel komen geleidelijk aan namen uit deze brokstukken naar voren en tekenen zich quasi-canonische patronen af in de beweging waarmee de muziek zich doorheen de ruimte verplaatst. In het laatste deel ten slotte wordt de volledige tekst van Hesiodus verklankt vanuit drie vaste posities in de ruimte en komt de beweging zo als het ware tot stilstand.

⁶⁹⁵ ALN 51.17.03 (fotokopieën koordelen I en II uit *Das atmende Klarsein*), ALN 51.17.04 (fotokopieën van de tweede helft van het eerste deel uit *Io, frammento dal Prometeo*), 51.17.05 (nieuwe samenstelling van de fragmenten uit beide voorgaande schetsen)

Ook voor de toonzetting van de twee eerste strofes uit *Il maestro del gioco* doet Nono beroep op reeds bestaand materiaal. Meer zelfs, ook de eerste strofe is gebaseerd op een herschikking van het (opnieuw!) gefragmenteerde eerste en (begin van het) tweede koordeel van *Das atmende Klarsein*, dewelke de componist nu tot een eenstemmige lijn voor tenor heeft teruggebracht.⁶⁹⁶ De toonzetting van deze eerste strofe bestaat bijgevolg bijna uitsluitend uit reine kwint- en kwartsprongen. De tweede strofe besluit Nono te toonzetten voor twee solistische sopranen, een vocale bezetting die overeenkomt met die van het zesde deel uit *Io, frammento dal Prometeo*. Of hij op basis van de bezetting terugkomt op dit deel uit *Io, frammento* dan wel deze bezetting overneemt van dit specifieke deel staat niet vast. Wat wel vaststaat is dat Nono een interne herschikking van dit deel plant als basis voor de toonzetting van *Il maestro del gioco II*.⁶⁹⁷

Zowel de toonzetting van Hesiodus als van de eerste strofes uit *Il maestro del gioco* lijkt bijgevolg ingegeven door de inhoud van deze teksten. De toonzetting van de *Theogonie* bestaat uit steeds nieuwe belichtingen van materiaal afkomstig uit één en dezelfde bron en portretteert op die manier de vele namen muzikaal als slechts verschillende manifestaties van eenzelfde oorsprong. De herschikking van historisch beladen materiaal voor *Il maestro del gioco* belicht op haar beurt “geheime afspraken tussen heden en verleden”, zoals in de tekst zelf wordt geëxpliciteerd.

Tot een verdere uitwerking van deze partijen en vooral tot een finale combinatie ervan komt het evenwel niet meer in 1982.⁶⁹⁸ In plaats daarvan legt Nono zich toe op de compositie van *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, waarvan hij de première nog graag in het najaar zou laten doorgaan om de opdrachtgevers een hart onder de riem te steken. Wanneer hij later dat jaar de compositie van *Guai ai gelidi mostri* aanvat vindt hij de voor de proloog opgeknipte koordelen uit *Das atmende Klarsein* en *Io, frammento dal Prometeo* terug en besluit hen te gebruiken voor de vormgeving van de vocale partijen in deze nieuwe compositie. Zowel de toonzetting van de *Theogonie* als van beide eerste strofes van *Il maestro del gioco* op basis van dit materiaal laat hij bijgevolg voor wat ze zijn.

2.2.2. Tweede poging

Nadat hij in het najaar van 1983 ook de laatste hand heeft gelegd aan *Guai ai gelidi mostri* en Cacciari hem intussen het definitieve libretto voor *Prometeo* heeft laten toekomen, hervat Nono het werk aan de *Prologo*. Op minder dan een jaar voor de première van het volledige werk, dat intussen is geprogrammeerd op de Biënnale van 1984, dringt de tijd.

⁶⁹⁶ ALN 51.17.08

⁶⁹⁷ ALN 51.17.09

⁶⁹⁸ Van de Hesiodus-toonzetting maakt Nono nog wel twee nieuwe versies op, zie ALN 51.17.06 en 51.17.07.

Voor de *Prologo* houdt Nono vast aan het basisopzet dat intussen reeds jaren vastligt: een gelaagde structuur die is opgetrokken uit onafhankelijk van elkaar geconcipeerde en binnen een eigen tijds kader verlopende lagen. Door de ervaringen die hij de voorbije jaren heeft opgedaan (tijdens repetities met muzikanten in de Freiburgstudio maar ook bij het uitcomponeren van de mogelijkheden die daaruit voortkwamen, denken we specifiek aan het gelaagde opzet van het zesde deel in *Io, frammento dal Prometeo* en het tweede deel binnen *Diario polacco n. 2*) beschikt de componist inmiddels over een rijk arsenaal aan klankmogelijkheden waarmee hij dergelijke muzikale strata kan bezetten en van elkaar onderscheiden. Voor de finale proloog plant Nono dan ook een verdubbeling van het oorspronkelijke aantal voorziene lagen. Maar liefst vier onafhankelijk van elkaar verlopende strata onderscheiden zich in zijn finale schetsen van elkaar op vlak van bezetting en beoogde functie dan wel karakter⁶⁹⁹:

1. Koor 4 Orkestgroepen	“FRAMMENTA” “EKO”
2. Tenor solo + tenoren koor	“I-II, MONODIA”
3. Trombone/Euphonium 2 sprekers Glass	“Kanon 2 Verzöger + Filter + Live” “filtro PAROLA LIVE”
4. Lage houtblazers 4i Hoorn	“soffio, ROMPE, VENTO, violento” “Vetri motoscafo Alvisè” “FRANTUMA”

De hier opgesomde bezetting komt reeds grotendeels overeen met die van de finale partituur van de *Prologo*. De aanwezigheid van het koor en de vocale soli vormt geen verrassing, net zomin als het feit dat beiden tot een aparte laag behoren. De tekst die het koor krijgt toegewezen wordt niet gespecificeerd, wel de gefragmenteerde opbouw van zijn discours (denk aan de “in de ruimte ronddwalende fragmenten”, zie boven), dat ditmaal zal worden geëchood in de vier orkestgroepen. Van de vocale soli blijft enkel de tenor overeind, die samen met zijn collega’s uit het koor zoals gepland de twee eerste strofes van *Il maestro del gioco* voor zijn rekening zal nemen. Daarnaast zijn er een aantal opvallende nieuwkomers.

Hoewel Nono in een aantal vroege schetsen gewag maakt van gesproken passages leken deze louter bedoeld als een interne variatie binnen het koor. Nu voorziet hij een aparte laag voor twee sprekers, die het gezelschap krijgen van trombone en Glass en een transformatie door de *live electronics* ondergaan. Ongetwijfeld dient het tweede deel van

⁶⁹⁹ ALN 51.22.01/08-09 en /12

Diario polacco n. 2 – een deel dat overigens zelf is opgebouwd als een spel van verschillende lagen (zie hoofdstuk VII.4.2) – hier als een belangrijke inspiratiebron. Zowel de ervaring van de middels de Reverser bewerkte gesproken altpartij als die van de tot het uiterste gedreven elektronische klankverdichting van de instrumentale partijen neemt Nono mee voor de creatie van deze derde laag.

De toevoeging van de vierde laag vormt allerminst een verrassing. Zij wordt aangevoerd door instrumentale krachten die sinds *Das atmende Klarsein* niet meer zijn weg te denken uit het oeuvre van Nono: de lage houtblazers, zowel in de schetsen als in de partituur stevast benoemd met de namen van Nono's trouwe kompanen Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi en Giancarlo Schiaffini. Hun intrede tot de proloog moet ongetwijfeld bijdragen aan de onrust die Nono hierin wil verklanken. Daartoe voorziet hij zelfs nog versterking van één tot vier hoorns (verschillend naargelang de schetsen) en de zuiver elektronisch gegenereerde klank van de 4i. Meer nog dan onrust scheppen moet deze laag bij momenten de andere lagen "verbrijzelen".

Bij het oplijsten van de verschillende lagen noteert Nono in de marge "Josquin".⁷⁰⁰ Want na de afzonderlijke toonzetting van de verschillende lagen is het de bedoeling hen middels toevalsfactoren met elkaar te combineren. Nono's primaire bekommernis ligt nu evenwel bij de uittekening van al deze lagen apart. Dat hij daarvoor in hoge mate beroep zal doen op reeds bestaand materiaal hoeft niet te verbazen, en wordt ook door meerdere notities in de schetsen reeds gesuggereerd. Aanvankelijk denkt Nono zelfs volledige partijen uit andere composities over te nemen:

Coro da Io
Solo T da ATMENDE?
Voci soli da Io – Monodia Diario + Verdi
Strum[enti] da vari + nuovi
3 archi da mostri ma + lungo con nuovo⁷⁰¹

Deze laatste opsomming verraadt tevens het opkomen van een nieuwe speler, het strijktrio, dat zich naast de sprekers zal nestelen. Bedoeling is nu de aandacht te richten op de afzonderlijke genese van elke laag zoals deze gedocumenteerd is in de schetsen.

⁷⁰⁰ ALN 51.22.01/09

⁷⁰¹ ALN 51.22.01/16

2.2.3. Vocale soli

Na een aantal pogingen te hebben ondernomen om de eerste twee strofes van *Il maestro del gioco* op herschikt materiaal van *Das atmende Klarsein* te toonzetten (zie boven) besluit Nono uiteindelijk toch een andere materiaalvoorraad aan te spreken. Deze vindt hij in de Monodia III, dewelke aan de basis lag van het eerste deel uit *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (zie Figuur VII.3). Dat Nono voor deze monodie kiest hoeft niet te verbazen. Tenslotte denkt hij voor de muziek van *Il maestro del gioco* al van bij het begin aan een zuiver vocale en zelfs lyrische toonzetting, die hij eerst omschrijft als “canzona” en nadien als... “monodia”.⁷⁰² Bovendien komt de overvloed aan lang aangehouden (lees overgebonden) tonen waaruit de bestaande Monodia III is opgetrokken goed van pas. Nono is op zoek naar een manier om de andere lagen waaruit de *Prologo* zal bestaan open te breken met zogenaamde verrassingsrefreinen die het discours tot stilstand brengen. Niets lijkt daarvoor beter geschikt dan een opeenvolging van lang aangehouden tonen die op zich reeds de strijd aanbinden met elk regelmatig metrum.

Allereerst kopieert de componist bijgevolg gans Monodia III met de hand (zie Figuur X.3).⁷⁰³ Op een aantal kleine alteraties na (zoals het wegvallen van een wijzigingsteken of een puntering, met andere woorden errata die waarschijnlijk te wijten zijn aan kopieerfouten) blijft de oorspronkelijke monodie volledig overeind, net zoals de titel Monodia (ditmaal zonder nummering).⁷⁰⁴ Daarbinnen selecteert Nono eerst 24 tonen (of, per uitzondering, korte opeenvolgingen van tonen) die gekenmerkt worden door een bijzonder grote lengte. Een strikt criterium lijkt hij daarvoor niet te hanteren: vanaf dat er sprake is van minstens één hele noot (die ook als dusdanig genoteerd wordt) wordt de betrokken toon in de selectie opgenomen. Tonen met een duurlengte die in de feiten ook uit minstens één hele noot bestaat maar genoteerd wordt als twee aan elkaar gebonden halve noten slaat hij over. Met deze tonen zal hij de partij van de houtblazers optrekken, en later ook andere strofes van *Il maestro del gioco* die in komende delen van *Prometeo* aan bod zullen komen.

⁷⁰² ALN 51.22.01/08

⁷⁰³ De definitieve versie van *Monodia III* is terug te vinden onder het nummer ALN 47.07.01. Dit is de versie die Nono gebruikt voor het optrekken van het eerste deel van *Diario polacco* (“Monodia per Diario Polacco n. 2 | Parte 1 a) b) c”). Daarnaast vermeldt de schets evenwel nog een heel aantal andere composities waarvoor Nono deze monodie zal bovenhalen, zoals onder meer voor *Prometeo* en dan meer specifiek voor de toonzetting van *Il maestro del gioco*: “per Tenore – Maestro + Str. (anche 8|V↑) da 4 gruppi | Fl. Cl. Trb? | MONODIA Tenore Sole + 3T coro”. Deze aantekening bevestigt dat het hier om het origineel gaat dat Nono in de context van *Prometeo* kopieert. Deze kopie is terug te vinden onder het nummer ALN 51.40/01-02.

⁷⁰⁴ De alteraties worden in Figuur X.3 aangeduid met behulp van een uitroepteken bovenaan.

Musical score for the vocal part of "Prometeo, Prologo" from "Genese", divided into 14 numbered fragments. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The fragments are:

- Fragment 1: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 2: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 3: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 4: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 5: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 6: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 7: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 8: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 9: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 10: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 11: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 12: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 13: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.
- Fragment 14: starts with a quarter rest, followed by eighth notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7.

Figuur X.3 *Genese Prometeo, Prologo*, vocale partijen – Monodia [III] opgedeeld in fragmenten [ALN 51.40/01-02]

Voor de toonzetting van de eerste twee strofes van *Il maestro del gioco* richt Nono zich echter niet tot de uitzonderlijk lange tonen die de eerste selectie opmaken, maar op de opeenvolgingen van – nog steeds vaak behoorlijk lange – tonen daartussen, die hij aanduidt als “dopo”: komend *na* een geselecteerde en van een bepaald nummer voorziene toon.⁷⁰⁵ Door op deze manier voor opeenvolgingen van tonen in plaats van voor geïsoleerde tonen te kiezen neemt Nono ook de specifieke intervalinhoud van Monodia III over. Een intervalinhoud gekenmerkt door dezelfde categorieën als steeds: kwint/kwart, tritonus, secunde/septiem/none.

Voor de eerste strofe van *Il maestro del gioco* doet Nono beroep op “dopo”-secties 7, 11, 20, 24, 23 en 19 (zie Figuur X.4).⁷⁰⁶ De keuze voor bepaalde secties evenals hun opeenvolging berust naar alle waarschijnlijkheid op het toeval. Vermoedelijk werkt Nono hiervoor met 24 van een nummer voorziene lootjes, die hij ook al gebruikte voor de herschikking van de 24 vooraf geselecteerde tonen (zie verder). Dit zou althans verklaren waarom hij een aantal onbestaande “dopo”-secties aanhaalt, zoals 19 en 24: hij volgt gewoon het getrokken lot en springt daar vervolgens creatief mee om (voor “dopo 19” zet hij opnieuw “dopo 20” in, en “dopo 24” wordt selectie 24 zelf).

Meteen voert Nono ook een aantal belangrijke wijzigingen door. Zo verdubbelt hij bijna alle duurwaarden, en sommigen worden zelfs verdrievoudigd. Sommige tonen worden gepermuteerd, anderen van octaafregister veranderd. Het bereik wordt op die manier stelselmatig uitgebreid (van d’ tot a” in het derde fragment), om daarna weer in te krimpen, enz. Deze golfbeweging is ook terug te vinden in de melodische vormgeving van de fragmenten op zich. Elk fragment wordt meteen van tekst voorzien, hetgeen een onmiddellijke impact heeft op de melodische vormgeving ervan. Bovendien zorgt de tekst er bij momenten ook voor dat bepaalde “dopo”-secties niet volledig geciteerd worden, aangezien er daarvoor te weinig tekst voorhanden is. Anderzijds springt Nono redelijk vrij om met de in te voegen tekst, waarbij hij enkelvoudige lettergrepen over meerdere tonen spreidt of een woord intern opsplijst door oorspronkelijk voorziene rusten overeind te laten.

De zes geciteerde “dopo”-secties bieden niet voldoende ruimte voor de toonzetting van de volledige eerste strofe van *Il maestro del gioco*. Maar in plaats van andere secties aan te spreken besluit Nono de zes nieuw opgetrokken fragmenten zelf als basis te nemen voor de verderzetting. De tweede helft van deze toonzetting bestaat bijgevolg uit een

⁷⁰⁵ De aanduiding van deze “dopo”-secties gebeurt nog niet in de overgeschreven monodia zelf (ALN 51.40/01-02). Het is pas tijdens de genese van de *Maestro*-zettingen dat Nono naar de herkomst van deze fragmenten verwijst met de term “dopo” gevolgd door een nummer. Dit is meteen ook de reden waarom niet alle tussenliggende secties in Figuur X.3 als “dopo x” worden gemarkeerd: enkel diegene die Nono nadien gebruikt en als dusdanig benoemt krijgen deze vermelding in de afbeelding.

⁷⁰⁶ ALN 51.41.01/01

variatie op de (herschikte) eerste helft. Daarvoor isoleert de componist bepaalde wendingen, die hij nu op hun beurt licht altereert en op twee uitzonderingen na in retrograde citeert. Op die manier “strijkt een vleugje lucht” uit het eerste deel neer in het tweede. En dat niet alleen, in gans deze toonzetting van de eerste strofe weerklinkt “de echo van de verloren stemmen” uit *Diario polacco n. 2*, waarvan de monodie als basis genomen werd.

Op eenzelfde wijze werkt Nono een toonzetting voor de tweede strofe uit. Hiervoor doet hij beroep op “dopo”-secties 17, 10, 21-22, 12, 4, 2, 19, 3 en 13 (ALN 51.41.01/02r, zie Figuur X.5). De tweede strofe bestaat bijgevolg uitsluitend uit ontleende secties, die niet nogmaals intern gevarieerd worden. Wel voert Nono daarbinnen dezelfde gebruikelijke alteraties door, zoals verdubbelingen van de duurwaarde, eliminaties, octaaftransposities en retrograde-lezing.

dopo 7

A - SCO - - - LTA - A - SCO - LTA -

dopo 11

no - - - n vi - - bra -

dopo 20

a - - - nco - o - ra u - n so - ffo - a - ria -

24

che - - - a - - spi - - -

dopo 23

ra - va il pa - ssa - - - to - ?

Figuur X.4 *Genese Prometeo, Prologo*, vocale partijen – toonzetting *Maestro del gioco I* met “dopo”-secties afgeleid uit *Monodia III* [ALN 51.41.01/01]

dopo 19 = dopo 20

no - n re - si - ste nel - - l'e-co la -

a - nco - - o - ra

vo - - - - - ce

[O] - LTA A SCO LTA -

a - mmu - to - - li - te?

che - - a - - spi - - :2

nel - - - - - vo - lto -

pa-ssa - non- re - si -

de - ll'a - ma - ta - - spo - se -

A - SCO :2 LTA Alt! A - SCO - LTA - x2

mai mai co - no - - - - - sciu - - - - - to?

dopo 17 x2

vi - bra - - no - i - n-te - se - se- gre - te

dopo 10

si im - - pi - - -

dopo 21-22 = 22, 23 & dopo 23 X

glia - no - - ne - ll'a - li -

dopo 12

dell' - - an - - ge -

dopo 4 R

sa - - nno - com- po - rre -

Figuur X.5 *Genese Prometeo, Prologo*, vocale partijen – toonzetting *Maestro del gioco II* met “dopo”-secties afgeleid uit *Monodia III* [ALN 51.41.01/02r]

dopo 2

l'i-n fra - a - nto que - sta - de - bo - le_for

dopo 19 = dopo 20

fo - - rza - c'è da - - ta no - n

dopo 3

la

dopo 13

di - spe - rde - r - la

In een volgend stadium voert Nono binnen de twee op deze manier nieuw opgezette monodieën meteen tal van kleine maar desalniettemin ingrijpende wijzigingen door, die ook vaak een verschuiving van de initiële tekstzetting impliceren. Ongetwijfeld de meest in het oog springende nieuwigheden zijn enerzijds de invoering van maten (4/4, hoewel niet gespecificeerd), en anderzijds de toevoeging van tal van *fermate* én tempoaanduidingen, lees: tempowissels. Die laatste twee zorgen er overigens meteen voor dat de eerste ingreep tot een zuiver pragmatische gereduceerd wordt. De vele *fermate*, die ook stevast boven rusten en eveneens nieuw toegevoegde ademhalingstekens worden ingevoegd, zorgen er namelijk voor dat het discours aanhoudend *on hold* wordt gezet. En op hun beurt verlenen de vele tempowissels het geheel niet alleen een zeer heterogene indruk, maar stellen zij ook alles in het werk om een lineaire tijdsbeleving tegen te gaan.

Bovenaan deze schets noteert Nono dan ook in grote rode letters: “als fragmenten!!! lange pauzes | onafhankelijk van [?]”.⁷⁰⁷ Hoewel het laatste woord niet leesbaar is blijkt uit de ganse vormgeving van de monodie zoals deze nu voorligt dat Nono haar in fragmenten uitwerkt. Deze fragmenten, die samen de eerste strofes van *Il maestro del gioco* vormen, moeten in de eerste plaats als losse brokstukken worden begrepen, die niet zomaar de *andere* lagen moeten openbreken, maar op *zichzelf* reeds een open verzameling vormen.

Daarnaast is het opvallend met hoeveel vrijheid Nono alteraties van de tooninhoud doorvoert in de voorliggende fragmenten. In *Maestro del gioco I* begint hij nog voorzichtig en laat hij vooral noten (tot een volledige sectie aan het begin) wegvallen, of tekent hij een licht afwijkend parcours voor dezelfde tonen en binnen dezelfde duurgrenzen uit, zie Figuur X.6).⁷⁰⁸ Maar naarmate de strofe vordert nemen de uithalen en alternatief uitgewerkte versies in verschillende kleuren potlood toe: de componist neemt het geheel duidelijk op verschillende momenten door, telkens gewapend met een andere kleur van potlood, en brengt ad hoc wijzigingen aan zoals hij deze naar alle waarschijnlijkheid intern hoort. (Het lijkt eerder onwaarschijnlijk dat er in deze fase zangers betrokken worden, hetgeen ook uit de gemaakte notities duidelijk opgemaakt zou kunnen worden.) Aan de toonduur raakt Nono doorgaans niet, alleen vult hij deze intern vaak op met kortere duurwaarden en soms zelfs met nieuwe toonhoogtes zodat de melodie levendiger wordt en het harmonische potentieel (dat in de volgende fase zal worden uitgewerkt) rijker. Wel blijft hij daarbij steeds trouw aan dezelfde intervalcategorieën.

Hetzelfde geldt voor *Il maestro del gioco II*. Hierin voegt Nono minder *fermate* toe, maar zijn de bewerkingen die hij doorvoert ingrijpender (zie Figuur X.7).⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ ALN 51.41.02/01r. Eigen vertaling, origineel: “come frammenti!!! lunghe pause | autonomo da [onleesbaar]”

⁷⁰⁸ ALN 51.41.02/01r-03

⁷⁰⁹ ALN 51.41.02/04-06

A - SCO - LTA

NO - N VI - BRA A - N - CO -

RA O - FFIO

UN - SO DELL' A - RIA

CHE RE - RA - VA IL PA - SSA

SPI -

TO - ? STE - NE -

NON - RE - SI

L VO - -

LE - CO LA

Figuur X.6 *Genese Prometeo, Prologo, vocale partijen – uitwerking Il maestro del gioco I (fase 1)* [ALN 51.41.02/01r-03]

- CE

A - - MMU - TO - - LI - TE?

NEL

LTO_

DE -

CO - ME

VO -

LL' A - MA - TA

MAI_ MAI

CO -

SPO - SE

NO

SCIU - TE?

VI - - - I -
BRA - - - NO

NTE -
SE - SE - GRE - TE

SI IM - PI -
GLIA - NO - NE - L LA -

(A) - LI -
GE -
DE - LL'A - N

! dopo 3, ingeschoven > einde
LO - SA - - NNO
CO-

Figuur X.7 *Genese Prometeo, Prologo, vocali partijen – uitwerking Il maestro del gioco II (fase 1)* [ALN 51.41.02/04-06]

M- PO - RRE LI-N- FRA - NTO

QUE - STA DE - BO - FO -

RZA DA - NO-
- C'È (A) - TA

N NO - N NO - N
NO - N

NON SPE - RDE

Met de fragmenten zoals ze nu voorliggen heeft Nono in feite een voldoende uitgewerkte eerste laag ter beschikking, die hij kan combineren met de nog andere op te richten lagen zodat alsnog een meerstemmig geheel ontstaat. Toch besluit de componist alvast de eerste strofe verder uit te werken tot een op zichzelf reeds meerstemmige toonzetting. Daarbinnen voert, zoals ook initieel gepland, de tenor solo het woord. De in de voorgaande fases uitgestippelde vocale lijnen komen nagenoeg volledig bij hem te liggen. Op meerdere momenten, zo plant Nono nu, zal hij echter worden bijgestaan door twee andere vocale soli, zijnde sopraan en alt, en – dit is de grote verrassing – door het koor. Nog voor hij de verschillende lagen bij elkaar brengt beslist Nono de twee vocale krachten niet langer apart te houden (hetgeen nochtans van bij het begin het plan was) maar hen tezamen als één laag in te zetten. Uiteraard zal dit ook gevolgen hebben voor de verklanking van Hesiodus' tekst.

In een volgende fase wijdt Nono zich dus aan de vormgeving van deze begeleidende partijen.⁷¹⁰ Deze trekt hij voor het grootste deel op uit de tonen die de partij van de tenor opmaken, maar die hij nu langer aanhoudt of permuteert zodat het geheel meerstemmig wordt (zie Figuur X.8). Meestal ontvouwt deze meerstemmigheid zich op graduele wijze, en ontluikt ze als het ware uit de partij van de solotenor. Ook de dynamische vormgeving van de betrokken stemmen loopt steeds parallel, zodanig dat de vocale soli en het koor in feite als één klanklichaam optreden – een klanklichaam dat zich echter in de loop van elk fragment tot een meerdimensionaal gegeven ontpopt. Een mooie illustratie hiervan vormt de “echo” waarmee het koor het eerste fragment, “Ascolta”, afsluit.

Gaandeweg voegt Nono aan de begeleidende partijen ook volledig nieuwe toonhoogtes toe (in Figuur X.8 in paars gemarkeerde tonen), los van de tooninhoud van de leidende tenorpartij en schijnbaar naar vrije ingeving.⁷¹¹ Het resultaat van deze invoegingen kan twee kanten uitgaan: ofwel vormen de nieuwe tonen welluidende kwint- of kwartconstellaties met de partij van de tenor (zoals bij “un soffio”, zie Figuur X.8), ofwel zorgen ze voor extra spanning doordat ze zich op septiem- dan wel none-afstand van deze

⁷¹⁰ ALN 51.41.03/01-04

⁷¹¹ Het vermoeden dat het hier om vrije toevoegingen gaat vertrekt vanuit de vaststelling dat Nono in deze schetsen geen melding maakt van een nieuwe bron van toonmateriaal, noch van een bepaald generatief principe waarvan deze nieuwe toonhoogtes het resultaat zouden kunnen zijn. In één van de schetsen noteert Nono nochtans te midden van een opsomming met mogelijk materiaal voor *Prometeo* onder meer “monodia Diario + Verdi” (ALN 51.22.01/16). Deze aantekening deed aanvankelijk het vermoeden rijzen dat de componist de uit *Diario polacco n. 2* afgeleide fragmenten zou willen aanvullen met toonhoogtes die samen met de origineel voorziene tonen een bepaalde transpositie van de *scala enigmatica* vormen. Deze hypothese blijkt echter niet te kloppen aangezien de tonen van elk fragment onmogelijk tot een bepaalde vorm van de *scala enigmatica* kunnen worden herleid. Bovendien voegt de componist ook niet stelselmatig aan elk fragment nieuwe tonen toe, en suggereert de manier waarop hij verschillende mogelijkheden overweegt, uitschrijft en vaak ook opnieuw schrapt eerder een open zoektocht naar interessante harmonische mogelijkheden, eventueel in overeenstemming met de tekst.

partij bevinden (het meest in het oog springende voorbeeld zijnde het fragment “come nel volto”). Op nog andere momenten is het resultaat veel ambiguër, zoals bijvoorbeeld onder “non resiste” waar door de nieuwe toevoegingen zowel een reine kwint als een tritonius met de tenorpartij gevormd wordt. Hoe dan ook houdt Nono vast aan de drie vaste intervalcategorieën, die in *Il maestro del gioco I* in gelijke mate vertegenwoordigd zijn.

T solo

S & A soli

Koor

A - SCO - LTA

EKO

NO - N VI - BRA A - N-CO - RA UN_ SO

- - FFIO DELL' A - RIA

CHE RE SPI RA-VA IL PA - SSA-

Figuur X.8 *Genese Prometeo, Prologo, vocale partijen – uitwerking Il maestro del gioco I (fase 2)* [ALN 51.41.03/01-04]

TO NON RE-SI-STE-NE

L LE-CO LA-VO-CE A-

- MMU TO LI-TE?

CO-ME NEL VO-LTO-DE-

Voor de tweede strofe van *Il maestro del gioco* gaat Nono voorlopig nog niet over tot een meerstemmige uitwerking van de voorliggende fragmenten. Deze zal hij pas in een later stadium, wanneer hij de verschillende lagen samenbrengt, realiseren. Een mogelijke verklaring voor deze latere uitwerking, alsook voor de kenmerken ervan zal worden besproken in IX.2.2.6 Finale compositie.

Het proces dat tot hiertoe omschreven werd betreft in feite niets meer dan de materiaalvoorbereiding van de vocale laag van de *Prologo*.

2.2.4. Trombone

Van bij het begin ziet Nono een belangrijke rol weggelegd voor de trombone in de proloog. Een ingrijpende elektronische transformatie (in sommige schetsen noemt Nono de Delay, maar ook de Publison komt naar voren) moet van hem de mysterieuze gesprekspartner van de twee sprekers maken. De elektronische transformatie van de tromboneklank die Nono beoogt maakt een partij bestaande uit lang aangehouden tonen wenselijk. Op die manier krijgt het instrument, waarvan het bereik zich sowieso reeds in de lagere registers bevindt maar dat middels de Publison nog enkele octaven naar beneden getrokken kan worden, zowel de tijd als de ruimte om zijn lage frequenties een duidelijke auditieve impact te laten hebben. Daarvoor gaat de componist zoals gezegd

opnieuw te rade gaat bij de Monodia III uit *Diario Polacco n. 2*. Binnen deze monodie selecteert hij alle tonen die minstens één hele noot omvatten en legt daarmee een materiaalvoorraad aan voor de trombonepartij (zie Figuur X.3).

Bovenaan de op die manier ontstane selectie noteert Nono “TRB + (2 ALTI) con Josquin”⁷¹²: de 24 geselecteerde lange tonen (of in sommige gevallen opeenvolgingen van twee of drie tonen met een lange duur) zullen worden herschikt in een door het toeval bepaalde volgorde. Deze herschikking vinden we een aantal schetsen verder terug, hier weergegeven in Figuur X.9.⁷¹³

The image shows a musical score for a trombone part, consisting of two staves. The notes are numbered 1 through 24, representing 24 selected tones. The notes are: 1 (F), 2 (G#), 3 (A), 24 (B), 23 (C), 19 (D), 17 (E), 10 (F), 21 (G#), 22 (A), 12 (B), 3 (C), 19 (D), 4 (E), 2 (F), 13 (G#). The notes are arranged in a specific order across the two staves, with some notes appearing in both staves. The score includes dynamic markings like 'P' and 'P' with arrows, and a '!' symbol above note 24.

Figuur X.9 *Genese Prometeo, Prologo*, trombonepartij – selectie tonen afgeleid uit Monodia III [ALN 51.40/04]

Van de 24 geselecteerde tonen/fragmenten hebben slechts 16 de definitieve selectie gehaald, waarvan sommigen gealtereerd of gepermuteerd. Zeer waarschijnlijk laat Nono zich dan ook niet uitsluitend door het toeval leiden maar grijpt hij ook zelf in om de intervalinhoud bij te sturen. Deze blinkt namelijk opnieuw uit in dezelfde categorieën als altijd: kwart/kwint, tritonus, en secunde/septiem/none. Meteen deelt Nono deze nieuwe selectie ook onder in acht fragmenten – mogelijk naar analogie met de acht fragmenten waaruit ook *Il maestro del gioco I* en *II* elk zijn opgebouwd. Op die manier lijkt hij voor elke laag eenzelfde aantal fragmenten te willen voorbereiden, opdat bij de combinatie ervan geen enkele laag – althans qua omvang – in overwicht is.

Opvallend in bovenstaande selectie is evenwel dat precies het criterium op basis waarvan deze tonen geselecteerd werden, met name hun uitzonderlijke duur, nu door Nono achterwege wordt gelaten. Dit criterium lijkt hij als vanzelfsprekend te beschouwen, zoals later zal blijken uit de definitieve toonzetting, waarin elke toon ook effectief minstens één hele noot bezet. De precieze lengte ervan wil Nono echter ad hoc bepalen, zodat hierbij rekening gehouden kan worden met de andere partijen. Hier manifesteert zich dan ook de eerste openheid voor een mogelijk samenspel tussen de verschillende lagen.

⁷¹² ALN 51.40/03

⁷¹³ ALN 51.40/04, met onderaan “è il TRB Prologo”.

2.2.5. Strijktrio

Hoewel niet als dusdanig voorzien binnen de oorspronkelijke opsommingen van lagen voor de *Prologo*, besluit Nono na het geslaagde strijkerscontinuüm in *Guai ai gelidi mostri* ook voor de proloog een dergelijke klanklaag uit te werken. Daarvoor herneemt hij de 35 fragmenten die aan de basis lagen van de drie strijkerspartijen in *Guai ai gelidi mostri* (zie VIII.3.2 Strijktrio).⁷¹⁴ Ditmaal deelt hij hen niet opnieuw op in kleinere entiteiten, maar herneemt hen alle 35 in hun volledigheid. De bedoeling is namelijk in de *Prologo* (evenals in de daaropvolgende delen) niet langer een continuüm te creëren (dat weliswaar bolstaat van de interne spanningen ten gevolge van de vele metrische botsingen), maar een opeenvolging van losse fragmenten die elkaar niet tegenspreken maar daarentegen volledig in zichzelf verzonken zijn.

Het voordeel van een dergelijke verzameling is dat deze op flexibele wijze kan worden aangesproken wanneer de verschillende op voorhand geconcipieerde lagen met elkaar gecombineerd worden. Toch besluit Nono de interne volgorde waarin de verschillende strijkersfragmenten elkaar opvolgen reeds op voorhand vast te leggen. Hiervoor doet hij beroep op het toeval, middels 34 van een nummer voorziene loten.⁷¹⁵ Hetgeen hij niet vooraf vastlegt is de (temporele) afstand tussen op elkaar volgende fragmenten, hetgeen hem opnieuw veel bewegingsruimte geeft bij de feitelijke compositie van de verschillende lagen.

2.2.6. Finale compositie

Tot zover liggen er drie lagen klaar om de proloog te vormen. Nu het koor is ingelijfd geworden voor de toonzetting van *Il maestro del gioco* valt zijn afzonderlijke functie weg. Hesiodus' tekst, die oorspronkelijk aan het koor was toegewezen, verhuist naar de sprekers. Zoals later uit de partituur zal blijken vormen zij één continuüm met de strijkers, waarmee ze permanent afwisselen. Het historische continuüm van namen krijgt op die manier een adequate verklanking. Tot slot is er de voorbereide partij van de trombone, die nu niet meer onmiddellijk naast de sprekers optreedt maar als de oerkracht waaruit zij voortkomen. De trombone neemt met andere woorden zijn functie op binnen het trio van solistische blazers, dewelke "UNRUHE" en "CHAOS" verklanken, kortom, het grote niets van waaruit alles ontstaat.

Vanuit dramatisch oogpunt neemt elk van deze drie lagen een duidelijke rol op zich (waarbij de twee laatste lagen in feite als één kunnen worden beschouwd) en lijkt de

⁷¹⁴ ALN 51.39.01, handgeschreven kopie van ALN 50.09, dewelke de 'finale' versie van de 35 fragmenten die aan de basis liggen van de strijkerspartijen in *Guai ai gelidi mostri* bevat.

⁷¹⁵ ALN 51.22.03/01-34 – Er is geen lot met het nummer 33, en dit fragment blijkt ook in de uiteindelijke partituur niet voor te komen. Mogelijk vergat Nono dit nummer te noteren of raakte het lot zoek, er is weinig reden om aan te nemen dat het hier om een bewuste keuze gaat.

voorbereidende fase aldus afgerond te kunnen worden. Verrassend is wel dat Nono bij de creatie van deze lagen voor het overgrote deel beroep heeft gedaan op gerecycleerd materiaal, en dus niet op het harmonische systeem afgeleid uit de *scala enigmatica* (hoewel ook het gerecycleerde materiaal onrechtstreeks gevormd is door deze toonladder, zij het niet vanuit de beoogde dramatische functies). Mogelijk zal hij dit systeem voor de creatie van de nog niet opgerichte partijen aanwenden.

Alleen: van de overige partijen ontbreekt elk spoor in de schetsen. Er is geen voorbereidend werk terug te vinden voor de partijen van de solistische houtblazers, het Glass, de sprekers, de orkestgroepen of het koor (op de aanzet binnen *Il maestro del gioco I na*). Het lijkt erop dat Nono hen niet volgens het oorspronkelijke plan apart uitwerkt, maar hen daarentegen pas vormgeeft *tijdens* de combinatie van de verschillende lagen. Althans, dit is wat de afwezigheid van schetsmateriaal voor deze partijen doet vermoeden.

Dit vermoeden lijkt te worden bevestigd wanneer men de definitieve partituur van de *Prologo* uit 1984 van naderbij bekijkt. Hierin valt het op hoe vaak de verschillende bezettingslagen, ondanks hun grote zelfstandigheid, bij elkaar aanschurken. Pas in de Milanese versie uit 1985 zal Nono de verschillende lagen sterker van elkaar gaan differentiëren en ook de temporele tweedeling – die reeds in 1984 impliciet aanwezig is – gaan expliciteren. In de Venetiaanse versie zijn de verschillende bezettingslagen nog veel sterker op elkaar betrokken, hetgeen geïllustreerd wordt in Tabel X.1. Daarin worden zowel overlappingen wat betreft tooninhoud als wat betreft intervallische constellaties weergegeven.

Tabel X.1 *Prometeo, Prologo* ('84) – affiniteit tussen de verschillende (bezettings)lagen

Overlappen wat betreft:	
Intervalinhoud	Tooninhoud
Unisono	[x]
4/5	
T	
2/7/9	
Combinatie	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Orkest									
Voc. soli									
Koor									
Basfl.									
Cb.klar.									
Trb/tub									
Glas									
Sprekers									
Strijkers									

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Orkest					[b-b']		[F-f]		
Voc. soli								[f]	[f']
Koor					[b-b']		[f-f']		
Basfl.	[fis]	[cis']	[Fis]	[a]		[b]	[f]	[f]	[f]
Cb.klar.	[F']				[B']	[B']	[B']	[F]	[F]
Trb/tub			[A']		[B']	[B']	[F]	[F]	[F]
Glas									
Sprekers									
Strijkers	[F'-fis-cis'']	[fis]							

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Orkest									
Voc. soli	[b-c'-f']								
Koor	[b-c'-f']								
Basfl.					[c'']	[c'-cis'']	[c'']		
Cb.klar.					[c']	[cis']			
Trb/tub					[c']	[c']	[c']		
Glas									
Sprekers									
Strijkers									

31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Orkest		[a-bes-e']							
Voc. soli			[bes]				[cis'-gis'-fis'']		
Koor		[a-bes-e']	[bes]		[e']		[cis'-gis'-fis'']		
Basfl.		[d]	[Cis']						
Cb.klar.			[Cis']						
Trb/tub		[d]	[Cis]						
Glas									
Sprekers									
Strijkers									

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
Orkest					[a']	[e'']	[fis'']	[f'']	[bes]
Voc. soli					[a']				
Koor									
Basfl.	[e'']								
Cb.klar.	[E']					[fis'']	[f'']		
Trb/tub	[E]			[Bes]					
Glas									
Sprekers									
Strijkers				[bes]	[A']	[e]	[f]	[bes]	

51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Orkest		[c'-c'']							
Voc. soli	[b]				[b]			[d'-a']	
Koor	[b]	[c'-c'']			[b']			[d'-a']	
Basfl.	[b]								
Cb.klar.									
Trb/tub									
Glas									
Sprekers									
Strijkers									

	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Orkest										
Voc. soli	[bes-es]	[f'-f'-fis'-fis'']	[fis']		[g-d'']	[b'-fis'']	[f'-fis'']	[f'-fis''] [es'-f']		
Koor	[bes-es]	[f'-f'-fis'-fis'']	[fis']				[f'-fis'']	[f'-fis''] [es'-f']		
Basfl.								[f']		
Cb.klar.							[Fis']	[F]		[bes]
Trb/tub							[F]	[F]		[bes]
Glas										
Sprekers										
Strijkers		[Fis]	[Fis]	[d-g]	[Fis-b]					[bes]

	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Orkest				[cis']	[es-es'-es'']	[bes-bes']	[f']			
Voc. soli	[bes]			[cis']						
Koor				[cis']	[es-es'-es'']	[bes-bes']	[f']			
Basfl.	[bes]	[bes]	[bes]							
Cb.klar.	[bes]	[bes]	[bes]	[Es-bes]						
Trb/tub	[bes]	[bes]	[bes]							
Glas										
Sprekers										
Strijkers		[Es-bes]								

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
Orkest										
Voc. soli										[b-cis']
Koor										[b-cis']
Basfl.										
Cb.klar.										
Trb/tub										
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Orkest										
Voc. soli	[e'-f'-b']	[c'']						[e'-a''] [bes'-es'']	[bes'-f'']	[f'] [fis'']
Koor	[b-e'-f']							[e'-a''] [bes'-es'']	[bes'-f'']	[f'] [fis''] [g]
Basfl.										
Cb.klar.										
Trb/tub		[c]								
Glas										
Sprekers										
Strijkers							[a]		[G]	

	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
Orkest										
Voc. soli				[g'] [bes'-d'']	[e'] [cis'']		[gis']	[gis']		[gis''] [a'']
Koor				[B-fis] [B-bes'-d']	[e'] [cis'']		[g'-gis']	[g'-gis'] [gis']		[gis''] [a'']
Basfl.		[e]		[g']				[gis']	[gis']	
Cb.klar.				[fis]						
Trb/tub				[B] [B]				[gis']	[gis']	[gis']
Glas										
Sprekers										
Strijkers		[e']								

	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
Orkest										
Voc. soli	[a'']	[e'']	[a'']					[b'] [es'-bes']		[d'']
Koor	[a'']	[e'']	[a'']					[b'] [es'-bes']	[B-fis]	[d'']
Basfl.					[gis']					
Cb.klar.					[gis']					
Trb/tub					[gis']				[B]	[fis]
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
Orkest										
Voc. soli					[e'-b']	[a']		[es''-f'']		[fis]
Koor					[c-e'-b']	[a']		[e-es'']		[fis]
Basfl.					[b]			[f']		[fis]
Cb.klar.					[e]	[f]		[es'']		[fis]
Trb/tub								[e]		[c']
Glas										
Sprekers										
Strijkers					[B'-c]	[f'']		[f'']		[c]

	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
Orkest										
Voc. soli		[b']	[a'']				[fis'']			
Koor		[b']	[a'']				[B-c''] [B-fis'']			
Basfl.										
Cb.klar.										
Trb/tub										
Glas										
Sprekers										
Strijkers							[b-c''] [b]			

	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
Orkest										
Voc. soli										
Koor										
Basfl.			[b']				[a'']			[a'']
Cb.klar.							[e]			[e]
Trb/tub							[B']			[B']
Glas										
Sprekers										
Strijkers			[B']				[B'-e-a'']			[B'-e-a'']

	151
Orkest	
Voc. soli	
Koor	
Basfl.	
Cb.klar.	
Trb/tub	
Glas	
Sprekers	
Strijkers	

Voor een correcte interpretatie van het voorgaande overzicht is het belangrijk een aantal zaken aan te stippen. Dit overzicht is bedoeld om zowel toonhoogtes als intervallen die door verschillende partijen gedeeld worden in kaart te brengen. Het is dus geenszins een exhaustief overzicht van de aanwezige toonhoogtes en intervallen, maar enkel van overeenkomsten daarbinnen over de partijgrenzen heen. De aangeduide intervalinhoud betreft zowel melodisch gearticuleerde intervallen als harmonische samenklanken. Unisono is enkel van tel als het verschillende partijen betreft; twee partijen die elk unisono getoonzet zijn maar niet samenvallen onderhouden geen betekenisvolle relatie. Sommige partijen delen een combinatie van verschillende interval-categorieën, terwijl een derde partij mogelijk slechts één van deze intervalcategorieën bevat maar zich niettemin ook op betekenisvolle wijze tot de andere partijen verhoudt. In een dergelijk geval duiden twee verschillende kleuren alsnog op een overeenkomst (zie bvb. maat 20, waar de vocale soli enkel een kwart met de andere – nog sterker verwante – partijen delen en daarom in een andere kleur gemarkeerd zijn).

Tot slot dient ook nog een belangrijke opmerking te worden gemaakt over het asynchrone verloop van de bovenste laag ten opzichte van de twee onderste lagen. Ook in 1984 vallen de maatstrepen van de vocale stemmen en het orkest (de Benjamin-laag) niet samen met die van de andere partijen. Dit is het gevolg van het feit dat hun discours geen doorgaand geheel vormt, maar daarentegen in fragmentvorm uitgetekend werd en zich ook zo binnen het geheel van de *Prologo* presenteert. De in het overzicht gehanteerde maatnummering is bijgevolg enkel precies wanneer het de partijen van de houtblazers, de sprekers of het strijktrio betreft. De positionering van de bovenste laag binnen deze maatcijfers is slechts bij benadering.

De vastgestelde overlappingsen, zowel wat betreft toon- als intervalinhoud, betreffen in eerste instantie partijen die tot eenzelfde laag behoren. Toch zijn er ook behoorlijk wat verbanden te leggen tussen partijen die tot een andere laag behoren. De grote affiniteit tussen de verschillende partijen en bij uitbreiding tussen de verschillende lagen bleef tot hiertoe steeds onderbelicht. Ook Carola Nielinger-Vakil gaat hieraan voorbij in haar analyse van de proloog en behandelt de verschillende tijdslagen als volledig op zichzelf staande entiteiten.⁷¹⁶ Overigens kunnen deze overlappingsen ook op zuiver toeval berusten. Daarom lijkt een nader onderzoek aan de orde.

Bij gebrek aan schetsmateriaal dat de aparte genese van alle partijen tegensprekt dan wel staaft, zijn we voor verder onderzoek aangewezen op de partituur als een vorm van gestold denken. Aangezien we deze partituur willen bestuderen in functie van de compositorische processen die tot haar hebben geleid, is het aangewezen eerst en vooral de partituur van de Venetiaanse versie uit 1984 te bekijken. Een analyse van deze partituur moet ons helpen meer duidelijkheid te krijgen over a) de herkomst van de voorlopig nog ontbrekende partijen (waarvan de genese niet in de schetsen gedocumenteerd lijkt te zijn) en b) de wijze waarop Nono de verschillende partijen en lagen met elkaar combineert.

De analyse concentreert zich daarom achtereenvolgens op de finale vormgeving van de reeds vooraf uitgewerkte partijen, de invulling van de resterende partijen, en de formulering van een hypothese omtrent de herkomst van deze laatste.

2.2.6.1. Vooraf uitgewerkte partijen: a) Strijkers

Van de 43 driestemmige strijkersfragmenten uit *Guai ai gelidi mostri*, dewelke in de context van *Prometeo* reeds in een nieuwe volgorde geplaatst zijn geworden (zie boven), zal Nono uiteindelijk enkel de eerste tien inzetten voor de *Prologo* (zie Tabel X.2). De resterende 23 fragmenten zullen worden getoonzet in *Isola 1^a* en *Isola 2^a - a) Io-Prometeo*. Opvallend is bovendien dat Nono de zetting van de verschillende fragmenten zoals uitgewerkt voor *Guai ai gelidi mostri* volledig overneemt. Alleen wat betreft dynamiek en speeltechnieken staat hij zichzelf subtiele vrijheden toe, net zoals wat betreft inzet en einde van de respectievelijke fragmenten. Deze ingrepen zijn er telkens op gericht de afwisseling tussen het strijktrio en de sprekers zo goed mogelijk op elkaar te laten aansluiten zodat hier werkelijk sprake is van een intern gevarieerd continuüm. Hier zien we met andere woorden hoe Nono bij de concrete samenstelling van de proloog bepaalde partijen zeer subtiel op elkaar afstemt.

⁷¹⁶ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 239.

Tabel X.2 *Prometeo, Prologo* ('84) – overzicht fragmenten strijktrio ontleend aan *Guai ai gelidi mostri*

Prologo '84 Strijktrio	Fragmentnr. 50.09 51.39	Alteraties t.o.v. 50.09
m. 7-13	29	
m. 28 ³ -32	20	Einde (3 kwartnoten) toegevoegd.
m. 44 ² -49 ²	13	A' i.p.v. B' (cb.), erratum. Aanzet & einde weggevallen.
m. 60-65	22	Einde weggevallen.
m. 67 ⁴ -73 ³	17	Aanzet uitgebreid naar hele noot & metrisch verschoven, einde weggevallen. Gedeeltelijke invulling met rusten.
m. 94-98	23	Aanzet met kwartnoot verkort, einde met kwartnoot verlengd.
m. 98-102 ²	15	Aanzet met kwartnoot verkort
m. 125-130	24	Aanzet weggevallen. Aantal hele noten gehalveerd (van 12 naar 6).
m. 136 ² -138 ¹	27	
m. 138 ⁴ -151	8	

2.2.6.2. Vooraf uitgewerkte partijen: b) Vocale soli (en koor)

De toonzetting van de twee eerste strofes uit *Il maestro del gioco* vinden we nagenoeg ongewijzigd terug in de *Prologo*, zij het opgeknipt in fragmenten (zie Tabel X.3). Bovendien is zij uitgebreid naar het koor – een uitbreiding waartoe Nono reeds een aanzet ondernam in de voorbereidende schetsen. Toch is er een belangrijk verschil in de manier waarop de componist de toonzetting van respectievelijk de eerste en de tweede strofe in het geheel van de proloog opneemt.

Tabel X.3 *Prometeo, Prologo ('84) – Il maestro del gioco I & II*

Strofe	Deel	Tekst	Maten	Bezetting
I	1	Ascolta	m. 20-22	Soli SAT Koor AT
I	2	Non vibra ancora un soffio	m.34-38	Soli SAT Koor SATB
I	3	dell'aria che respirava il passato?	m. 46-51	Soli SAT Koor SA
I	4	Non resiste nell'eco la voce	m. 54-59	Soli SAT Koor SA
I	5	ammutolite?	m. 64-67	Soli ST Koor SA
I	6	come nel volto dell'amata	m. 71-75	Soli SAT Koor SATB
I	7	spose mai mai	m. 77-78	Soli SAT
I	8	mai mai (herh.) conosciute?	m. 89-91* (* koor houdt samenklank tot m. 93 aan)	Soli SAT Koor SATB
II	1	vibrano intese segrete	m.97-99	Soli SS Koor SATB
II	2	s'impigliano nell'ali	m. 104-106	Soli SS Koor SATB
II	3	dell'angelo	m. 110-113	Soli SS Koor SATB
II	4	sanno comporre l'infranto	m. 118-120	Soli SS Koor SATB
II	5	questa debole	m. 125-127	Soli SS Koor SATB
II	6	forza c'è data	m. 128-130	Soli SS Koor SATB
II	7	non non non	m. 132-133	Soli SS Koor STB
II	8	non sperderla	m. 136-138	Soli SS Koor SAB

De acht fragmenten waaruit de eerste strofe is opgebouwd vinden we in ongewijzigde vorm terug verspreid over het eerste deel van de *Prologo*: de tenor draagt weliswaar de tekst maar wordt daarin bijgestaan door zowel de twee vrouwelijke vocale soli als het koor. Nono werkte elk van deze fragmenten op voorhand uit tot een in zich besloten, meerstemmig geheel waarvan ook het dynamische profiel volledig is uitgetekend (zie boven). Bij het optrekken van de *Prologo* staat hem wat betreft deze strofe niets anders te

doen dan haar fragmenten naar de finale partituur over te hevelen. Bovenaan de laatste schetsversie van *Il maestro del gioco I* prijkt dan ook bovenaan elke pagina het veelbetekenende “COPIATO”, gekopieerd.⁷¹⁷

De toonzetting van de tweede strofe uit *Il maestro del gioco* bereikt, althans in de schetsen, niet hetzelfde stadium van uitwerking als deze van de eerste strofe. Nono houdt het hier op een eenstemmige monodie, voorlopig schijnbaar nog steeds weggelegd voor tenor solo. Hier komt echter verandering in met de definitieve toonzetting, die meteen in de finale partituur plaats heeft. Plots treden er twee nieuwe solisten aan: niet langer de tenor eist een hoofdrol op maar de twee solistische sopranen, die worden begeleid door het koor. Elk van beide sopranen krijgt andere delen van de oorspronkelijke monodie toegewezen, die ze echter wel gelijktijdig uitvoeren. In plaats van zoals bij *Il maestro del gioco I* vanuit elk van de voorliggende eenstemmige fragmenten een meerstemmig discours op te trekken, combineert Nono nu telkens verschillende fragmenten zodat als vanzelf een meerstemmig geheel ontstaat. Toch blijft het principe in zekere zin hetzelfde, want opnieuw werkt hij vervolgens de koorpartijen uit in het verlengde van de solopartijen: hun lang aangehouden tonen hernemen korter aangestipte tonen uit het solistische discours en zetten hiermee, veel sterker nog dan bij *Il maestro del gioco I*, meerstemmige klankvelden op. Bovendien neemt de componist ook hier weer de vrijheid om binnen de koorpartijen geheel nieuwe tonen in te voegen die het discours harmonisch verrijken, ook al zijn deze invoegingen minder frequent gezien de hoge densiteit die de combinatie van verschillende fragmenten sowieso reeds met zich mee brengt.

Een mooie illustratie van dit alles vormt het eerste fragment, “vibrano intese segrete”, zelf opgetrokken uit drie eenstemmige fragmenten (die elk plaats bieden aan één woord). De eerste twee daarvan worden gesuperponeerd, en het laatste voor de twee solisten samen getoonzet (zie Figuur X.10). De eerste sopraan zet alleen in maar wordt een tel later vervoegd door de tweede sopraan zodat zich tussen beide een welluidende samenklank (e'-a") vormt die de gemeenschappelijke klinker “i” mooi doet uitkomen. Vanaf de tweede maat gaan beide stemmen elk een eigen weg op, hetgeen voor onderlinge wrijving zorgt, zowel op harmonisch als op fonetisch vlak. Eindigen doen beide stemmen ten slotte parallel in een zacht unisono.

De vredevolle spanningsboog die de solistische partijen beschrijven wordt evenwel niet ondersteund door het koor. Hun partijen trekt Nono grotendeels op uit geïsoleerde tonen die hij weliswaar ontleent aan de solistische partijen maar ‘te vroeg’ dan wel ‘te laat’ introduceert of permuteert zodat een meerstemmig en continu spanningsveld ontstaat. Op het einde voegt hij daaraan bovendien nog een nieuwe toon toe: de lang aangehouden g in de mannenstemmen contrasteert op evidente wijze met de fis” waarop de solistische melodie uitloopt.

⁷¹⁷ ALN 51.41.03

De ondermijnende rol van het koor wordt nog versterkt door de dynamische uitwerking van deze partijen (dewelke nog niet aanwezig was in de schetsen). Hoewel ze zich ophouden binnen een continu *pianissimo*-bereik voorziet Nono op elk van de geïsoleerde tonen een duidelijke aanzet gevolgd door een *diminuendo* - een miniatuur-*sforzando* als het ware. Doordat de verschillende koorstemmen niet gelijktijdig maar gespreid inzetten creëert Nono met deze *sforzandi* een interne onrust, die hij nog versterkt door de vier partijen elk een andere klinker toe te wijzen. Enkel in de laatste twee maten trekken alle partijen, inclusief de solistische, aan hetzelfde zeel en beschrijven ze samen een lang uitgerekte *diminuendo* tot hun klank volledig in het niets verdwijnt.

Figuur X.10 *Prometeo, Prologo* ('84) - *Il maestro del gioco II*, fragment 1 (m. 97-99)

Ook voor de totstandkoming van de andere fragmenten van *Il maestro del gioco II* combineert Nono telkens verschillende eenstemmige fragmenten tot één nieuw, meerstemmig geheel. Slechts twee fragmenten (met name “dell’angelo” en “non sperderla”) trekt hij op uit slechts één oorspronkelijk fragment, dat door de solistische sopranen in unisono gezongen wordt terwijl de koorpartijen met diezelfde toonhoud én aangescherpt met een grote hoeveelheid nieuwe tonen een harmonisch klankveld optrekken dat als een onrustige achtergrond fungeert.

De verhouding tussen vocale soli en koor is bijgevolg in de toonzetting van beide strofes dezelfde. De vocale soli nemen steevast de tekst voor hun rekening en houden daarbij in grote mate vast aan de vooraf uitgezette monodie. Ook de dynamische vormgeving van deze partijen geschiedt in functie van een heldere maar bewogen tekstarticulatie. De uitwerking van de koorpartijen is daarentegen veel vrijer en intern gevarieerder. Hiervoor doet Nono zoals gezegd beroep op de tooninhoud van de solistische partijen, die hij herschikt en waaraan hij ook regelmatig nieuwe tonen toevoegt. Het koor krijgt bovendien geen tekst toegewezen, maar houdt het op betekenisloze klinkers die vooral kleur brengen. Op die manier creëert Nono een uiterst subtiele (*ppp*) maar kleurrijke en intern beweeglijke achtergrond waarin de vocale soli bij momenten volledig opgaan (gezien de inherente affiniteit van het toonmateriaal) en waartegen ze op andere momenten sterk afsteken.

2.2.6.3. Vooraf uitgewerkte partijen: c) Trombone (en bij uitbreiding de solistische blazers)

De voorbereiding van de trombonepartij betreft enkel de aanleg van een toonhoogteverzameling. Deze bestaat uit acht cellen die samen 25 enkelvoudige toonhoogtes bevatten. Opvallend is de zeer specifieke registerbepaling voor elk van deze toonhoogtes. Samen omspannen ze meer dan drie octaven (F'-gis'). De intervallen die zich tussen de verschillende toonhoogtes manifesteren behoren steeds dezelfde drie, bekende, categorieën toe. Toonduur is voorlopig onbepaald.

Aangezien de trombone bij de finale toonzetting het gezelschap krijgt van de twee houtblazers en zij samen één dramatische laag vormen (met name die van de onrust), hoeft het niet te verbazen dat de componist ook voor deze (nog niet voorbereide) partijen beroep doet op dezelfde verzameling. De voor de trombone opgestelde toonhoogtereeks vinden we bijgevolg terug in de partijen van de drie solistische blazers (zie Tabel X.4).

Tabel X.4 *Prometeo, Prologo* ('84) – overzicht herkomst tooninhoud blazerspartijen (a)

Prologo '84 Solistische blazers	Tooninhoud	Fragmentnr. 51.40/04	Alteraties t.o.v. 51.40/04	Bezetting
m. 13-14	A'	1		Trb
m. 33-35	d/d'-Cis	2		Fl, Cl, Trb
m. 41 ³ -43 ²	E	3a ¹		Cl, Trb
m. 45-48	Bes-b	3a ²		Fl, Trb
m. 49 ² -50 ²	Bes'	3b ¹		Cl
m. 51 ² -52 ³	Bes'-E	3b		Cl, Trb
m. 70-73	bes + microt.	6	Microtonale variatie i.p.v. a	Fl, Cl, Trb
m. 85 ⁴ -88 ¹	Bes-e-b	3a	Andere octaafligging e	Fl, Cl, Trb
m. 93 ²⁻⁴	Bes'	7 ¹		
m. 119-122	B-fis-f'	7 ²	Andere octaafliggingen b & fis	Fl, Cl, Trb
m. 125-126	Bes'-E-b	8		Fl, Cl, Trb
m. 133	B	8 ¹	Andere octaafligging b	Trb
m. 134 ³ -135	A-e-bes	8 & 1	Alteratie b + andere octaafliggingen e & bes	Cl, Trb

Uit bovenstaande tabel komt duidelijk naar voor dat de uitgezette toonhoogtereeks slechts partieel en met de nodige wijzigingen wordt aangesproken in de finale toonzetting. Belangrijker is echter dat de bovenvermelde maten slechts de helft van de definitieve toonzetting van de solistische blazers uitmaken. Voor de andere helft van hun toonzetting doet Nono met andere woorden beroep op andere 'bronnen', hetgeen gezien de beperkte omvang en het eenstemmige karakter van de toonhoogteverzameling niet hoeft te verbazen.

Wanneer we de partijen van de basfluit en de contrabasklarinet in detail bekijken blijkt dat deze vaak bestaan uit *multiphonic*-klanken, flageolet-fluctuaties en ook zeer veel zuivere "luchtklanken" waarvoor Nono wel precieze toonhoogtes uitzet. Deze drie technieken kwamen reeds veelvuldig voor in de partijen van beide instrumenten binnen de vier composities *verso Prometeo*. Nader onderzoek wijst echter uit dat de partijen van beide instrumenten in de *Prologo* niet zijn opgetrokken uit gerecycleerd materiaal afkomstig uit één van voorgaande composities (hetgeen nochtans plausibel was gezien Nono binnen deze composities zelf wel degelijk continu materiaal of zelfs volledige passages hergebruikt voor de toonzetting van de blazerspartijen). De partijen van basfluit en contrabasklarinet in de *Prologo* zijn bijgevolg nieuw, en de vraag rijst uit welk materiaal dan wel vanuit welk systeem Nono hen optrekt.

Ook de trombonepartij bevat dergelijke meerstemmige passages, al zijn deze in de minderheid en concentreert de koperblazer zich vooral op lang aangehouden eenstemmige tonen. Daarbij schaaft hij zich meermaals aan de zijde van het Glass, dat

louter en alleen dergelijke lang uitgestrekte tonen voor zijn rekening neemt.⁷¹⁸ Soms spelen de drie blazerspartijen elk een andere lang aangehouden toonhoogte, en vormen op die manier als geheel een intervallische constellatie.

Hoe dan ook is het duidelijk dat de intervalconstellaties die ofwel binnen de blazerspartijen gevormd worden ofwel het resultaat zijn van hun samenspel steeds dezelfde patronen vertonen. Het regelmatig opduiken van twee in elkaar grijpende tritoni of van één tritonus gevolgd door twee kleine secunden kan geen toeval zijn: bij de finale toonzetting blijkt Nono wel degelijk terug te grijpen naar het dramatisch gefundeerde harmonische systeem dat hij in 1980 heeft opgezet op basis van de *scala enigmatica* (zie Figuur X.2). Tabel X.5 biedt een overzicht van de resterende maten van de blazerspartijen (i.e., diegene die niet werden ingevuld met materiaal afkomstig uit de trombone-reeks) en hun oorsprong in één van de vier intervallische constellaties, afgeleid uit de *scala enigmatica*.

Aangezien er geen schetsen overgeleverd zijn waarin Nono deze maten uitwerkt blijft het hier bij een hypothetische veronderstelling wat betreft hun oorsprong. Het bestaan van het harmonische systeem zelf, waarvan de uitwerking wel gedocumenteerd is in de schetsen (zie boven), verleent deze hypothese desondanks een grote waarschijnlijkheid. In haar analyse van de *Prologo* (en bij uitbreiding van gans *Prometeo*) tracht Nielinger-Vakil zelfs alle partijen tot deze vier intervalconstellaties te herleiden, hetgeen mijns inziens te ver gaat en wordt tegengesproken in de schetsen.⁷¹⁹ Toch gaat ook zij met andere woorden uit van de effectieve aanwending van dit harmonisch systeem in de proloog.

Indien Nono zich effectief op dit systeem beroept, opent dit natuurlijk de deuren tot een dramatische interpretatie van de *Prologo*. Tenslotte destilleert hij niet zomaar vier intervallische cellen uit de *scala enigmatica* maar wijst hij hen elk toe aan een centrale dramatische kracht: A is Muthologia, B de goden, C de mensen en T Gaia, B+C staan samen voor de gemeenschappelijke oorsprong van goden en mensen. De blazerspartijen doen enkel beroep op de laatste vier categorieën. Logisch, want hun laag moet de onrust vertolken, de chaos waaruit eerst Gaia (T) en vervolgens de vele namen van goden (B) en mensen (C) geboren zullen worden. Deze namen worden op hun beurt gearticuleerd door de sprekers, die tot dezelfde laag behoren. Toch heeft het geen zin op zoek te gaan naar exclusieve verbanden tussen bepaalde woorden of namen die deze laatsten articuleren en bepaalde intervallische constellaties die tegelijkertijd in de blazerspartijen opklinken. Ten eerste is de tekstzetting niet exact vastgelegd, verloopt zij doorgaans asynchroon in beide partijen en voorzien verschillende Delays haar live van extra lagen. Dit maakt de unieke koppeling van een woord of naam aan een bepaalde klinkende gestalte

⁷¹⁸ De Glass-partij is geschreven voor drie kristallen stolpen, speciaal voor *Prometeo* uitgezocht door Nono en Haller. Het betreft bijgevolg een partij waarin geen sprake is van exacte toonhoogtes, maar alleen van drie verschillende registers.

⁷¹⁹ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 240-50.

problematisch. Ten tweede zien we de verschillende intervalconstellaties vaak tezamen opduiken, soms zelfs verspreid over de verschillende partijen.

Tabel X.5 *Prometeo, Prologo ('84)* – overzicht herkomst tooninhoud blazerspartijen (b)

Prologo '84 Solistische blazers	Tooninhoud	Interv. constellatie > scala enigm.	Grondtoon scala enigmatica	Bezetting
m. 11 ² -12 ³	c-fis-g-cis'	T	Gis	Fl
m. 11 ³ -12 ³	F-B-fis-g	B+C	G	Cl
m. 12 ³ -13 ³	d-as-a-es'	T	Bes	Fl
m. 13 ⁴ -14	c-fis-[b]-f'	T	C	Fl
m. 12 ⁴ -14	A-Bes-B-bes-b	C	D	Cl
	c'-cis'-d'	C	B	Cl
m. 15	c-e-bes-d'	B	Fis	Fl
m. 15-19 ²	B'-F-B-f-g-fis'	B+C	G	Fl, Cl, Trb
m. 19 ⁴ -20 ¹	es-f-e'	C	F	Fl
m. 20	cis-d-g-d'-gis'	T	A	Fl, Trb
	A-es-e'	B+C	F	Cl
	F-fis-b	B+C	G	Trb
m. 23-25	B'-F-c-cis-f-b	B+C	Cis	Fl, Cl, Trb
	B'-F-e-f-bes	T	Cis	Fl, Cl, Trb
m. 26-28	c'-b'-c''-cis''	C	Cis	Fl, Cl, Trb
m. 41	es-f-e'	C	F	Fl
m. 42 ¹⁻²	c-cis-c'-d'	C	D	Fl
m. 42 ²⁻³	c-cis-b	C	Cis	Fl
m. 42 ³ -43	d-g-cis'-es'	B+C	Es	Fl
m. 48	d-g-cis'-es'	B+C	Es	Fl
m. 51 ² -52 ³	c'-d'-e-fis'	B	Gis	Fl
m. 66-67		T		Fl, Cl, Trb
m. 91 ⁴ -93	c-g-[cis']-fis''	T	Gis	Fl, Cl, Trb (+ koor: cis')
m. 101	Bes''-A'-Es-e	T	F	Fl, Cl, Trb
m. 102	Bes''-A'-Es-b	B+C	B	Fl, Cl, Trb
m. 125-126	Bes'-E-f-b	T	Fis	Fl, Cl, Trb
m. 127 ⁴ -129 ²	e-f'-es''	C	F	Fl, Cl, Trb
m. 129 ³ -130	fis-c'-[g']-[cis'']	T	Gis	Fl, Cl, Trb (+ koor: g'-cis'')
m. 141-145		T		Fl, Cl, Trb

Alles lijkt er in die zin op te wijzen dat Nono voor de toonzetting van de solistische blazers enerzijds beroep doet op vooraf vastgelegd toonhoogtemateriaal dat afkomstig is uit dezelfde bron als de vocale partijen zonder hiermee samen te vallen. Op die manier tekent hij een eerste verborgen relatie tussen de Benjamin- en de Hesioduslaag. De resterende maten van de blazerspartijen geeft de componist anderzijds vorm met volledig nieuw materiaal, dat enkel intervallisch bepaald is en ditmaal een expliciete dramatische lading meekrijgt. Het harmonische systeem dat hij hiervoor uitwerkt geeft Nono de mogelijkheid met inherent muzikale middelen gestalte te geven aan het scheppingsproces dat in de *Prologo* centraal staat.

De keuze voor bepaalde intervallische constellaties kan aldus dramatisch worden verklaard. Wat betreft de keuze voor een specifieke toonladder (lees: 'toonaard' van de *scala enigmatica*) waarbinnen deze intervallische constellaties zijn opgetrokken ligt een verklaring minder voor de hand. De door Nono aangesproken 'toonaarden' zijn hoe dan ook zeer divers, zo blijkt uit Tabel X.5. In sommige gevallen lijken de beginnoten van de blazerspartijen verankerd in een andere partij (deze noten worden in vet weergegeven in Tabel X.5). Aangezien verder geen schetsmateriaal is overgeleverd met betrekking tot de genese van de blazerspartijen en het er dus op lijkt dat Nono hen meteen vormgeeft te midden van de volledige toonzetting van de *Prologo*, dat is, tegelijkertijd met de andere partijen, zijn dergelijke kruisverbanden tussen partijen die in se tot andere lagen behoren niet uitgesloten, om niet te zeggen voordehand liggend. Deze aanname noopt echter tot een blik op het geheel.

2.2.6.4. Compositie van het geheel

In de bespreking van de compositorische genese van de *Prologo* liggen op dit moment drie lagen voor, die elk apart zijn vormgegeven vanuit een ander idee dat al dan niet een dramatische functie draagt. Ten eerste zijn er de vocale soli en het koor die reeds vanaf een vroeg stadium de krachten bundelen voor de verklanking van de twee eerste strofes van *Il maestro del gioco*. Zij zullen in de definitieve toonzetting versterking krijgen van de vier orkestgroepen.⁷²⁰ De tweede laag is die van de solistische blazers en het Glass, dewelke dramatisch gezien één geheel vormt met deze van de sprekers en de strijkers.

⁷²⁰ De orkestgroepen worden in de *Prologo* ingezet om de vocale fragmenten (van de eerste strofe van *Il maestro del gioco*) extra kleur te geven. Zij nemen het toonmateriaal (toonhoogte en -duur) van de vocale partijen over maar brengen dit zelf met microtonale alteraties, bijzondere speeltechnieken of een interne ritmische differentiatie zodanig dat de koorklank als het ware wordt ingekleurd door het orkest. Op sommige plaatsen anticipeert dan wel echoot het orkest de vocale fragmenten. Ook het orkest neemt op die manier deel aan de continue ontginning/herbelichting van hetzelfde materiaal. Voor een meer uitgebreide bespreking van de functie van de orkestgroepen in de *Prologo*, zie Melkert, "Far del silenzio cristallo". *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 134.

Hoewel aan de genese van laatstgenoemde lagen een ander systeem ten grondslag ligt, vormen zij eigenlijk één laag.

In de voorgaande bespreking werd op verschillende momenten een opening geconstateerd tussen de verschillende lagen naar elkaar toe. Daarom is het nu tijd om naar het geheel te kijken. We weten namelijk dat Nono verschillende partijen pas in combinatie met de andere partijen vormgeeft. Sommige partijen zijn weliswaar voorbereid geworden maar krijgen pas definitief vorm in de finale toonzetting van het geheel. Andere partijen zien pas tijdens deze finale toonzetting het licht. Dat er bijgevolg invloeden of zelfs overeenkomsten kunnen worden vastgesteld tussen de verschillende partijen dan wel lagen, hoeft niet te verbazen. Deze zijn het resultaat van een gelijktijdige genese of uitwerking, waarbij Nono de invulling van de ene partij als aanknopingspunt neemt voor de invulling van een andere partij, of deze in sommige gevallen zelfs gewoon volledig overneemt. In Tabel X.6 wordt de herkomst van de verschillende partijen in detail in kaart gebracht.

Tabel X.6 *Prometeo, Prologo* ('84) – overzicht herkomst tooninhoud per partij/per maat

		Legende m.b.t. herkomst									
		Verso Prometeo (toonh.-bep.)					Harm. syst. SE (interval-bep.)				
		Maestro > DP11					A				
		Trb > DP11					B				
		Archi > Guai					C				
							T				
		Glas					Onzeker				
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Orkest											
Voc. soli											
Koor											
Basfl.											
Cb.klar.											
Trb/tub											
Glas											
Sprekers											
Strijkers								[29]			
		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Orkest											
Voc. soli											
Koor						[B]		[C]	[B]		[I.1 - ascolta]
Basfl.		[T]				[B]			[C]		[T]
Cb.klar.		[B+C]		[C]						[B]	[B+C]
Trb/tub				[1]						[B]	[T] [B+C]
Glas											
Sprekers											
Strijkers											

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Orkest										
Voc. soli										
Koor	[1.1]									
Basfl.			[B+C]	[T]			[C]			
Cb.klar.			[B+C]	[T]			[C]			
Trb/tub			[B+C]				[C]			
Glas										
Sprekers										
Strijkers									[20]	

	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Orkest										
Voc. soli				[1.2 - non vibra ancora un soffio]						
Koor			DAK II, m. 11	[1.2]						
Basfl.										
Cb.klar.										
Trb/tub			[2]		[(soffio)]					
Glas										["stesso suono del Glas (o il più basso - unissono)"]
Sprekers										
Strijkers										

	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
Orkest										
Voc. soli							[1.3 - dell'aria che respirava il passato?]			
Koor							[1.3]			
Basfl.	[C]	[C]	[B+C]			[3a]			[B+C]	
Cb.klar.	[3a]									[3b]
Trb/tub	[3a]					[3a]				
Glas										
Sprekers										
Strijkers				[13]						

	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Orkest		[1.3]								
Voc. soli				[1.4 - non resiste nell'eco la voce]						
Koor		[1.3]							[1.4]	
Basfl.		[3a]	[B]							
Cb.klar.		[3b]								
Trb/tub		[3b]								
Glas										
Sprekers										
Strijkers										[22]

	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Orkest	[voorafspiegeling 1.6]									
Voc. soli				[1.5 - ammutolite (interne alteratie: herhaling fis" -> ° // m. 62-63)]						
Koor	[voorafspiegeling 1.6 - (co)me (nel) vo(lto)]						[1.5 (incl. alt.)]			
Basfl.										
Cb.klar.										[6]
Trb/tub										[6]
Glas										
Sprekers										
Strijkers							[17a]			

	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
Orkest				[17]						
Voc. soli		[1.6 - come nel volto...]			[17]				[1.7 - spose mai mai]	
Koor				[17]						
Basfl.	[6]									
Cb.klar.		[17]								[1.6 overgeslagen koorbegeleiding onder "amata"]
Trb/tub										
Glas										
Sprekers										
Strijkers			[17b]							

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
Orkest										
Voc. soli									[1.8 - mai mai cono	sciute?
Koor										[1.8]
Basfl.						[3a]				
Cb.klar.			[1.6 overgeslagen koorbegeleiding onder "amata"]			[3a]				
Trb/tub						[3a]				
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Orkest										
Voc. soli								[II.1 - vibrano intese segrete]		
Koor			[T]					[II.1 + harmonische uitbreiding]		
Basfl.										
Cb.klar.	[T]									
Trb/tub	[T]									
Glas										
Sprekers										
Strijkers				[23]					[15]	

	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
Orkest										
Voc. soli				[II.2 - s'impigliano nell'ali]						[II.3 - dell'ange-]
Koor				[II.2 + harmonische uitbreiding]						[II.3 + harmo-]
Basfl.		[T]	[B+C]	[II.2]				[Echo II.2 & voorafspiegeling II.3]		
Cb.klar.		[T]	[B+C]	[II.2+]						
Trb/tub		[T]	[B+C]	[II.2+]				[Echo II.2 & voorafspiegeling II.3]		
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
Orkest										
Voc. soli	[o]							[II.4 - sanno com	porre l'infranto]	
Koor	nische uitbreiding]							[II. 4 + harmonische ...	[7] ...uitbreiding]	
Basfl.					[Echo II.2]				[7]	
Cb.klar.					[Echo II.2]				[7]	
Trb/tub				[Echo II.2]					[7]	
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
Orkest										
Voc. soli					[II.5 - questa debole]			[II. 6 - forza c'è data]		
Koor					[II.5 + harmonische uitbreiding]			[II.6 + harmonische uitbreiding]		
Basfl.					[8]			[C]	[T]	
Cb.klar.					[8]			[C]	[T]	
Trb/tub				[= Glas]	[8]	[T]		[C]	[T]	
Glas										
Sprekers										
Strijkers					[24]					

	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
Orkest										
Voc. soli		[II.7 - non non non]				[II.8 - non sperderla]				
Koor		[II.7 - harm. uitbreiding]				[II.8 + harmonische uitbreiding]				
Basfl.										
Cb.klar.										
Trb/tub			[8]	[8]				[24]		
Glas										
Sprekers										
Strijkers						[27]			[8]	

	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
Orkest										
Voc. soli										
Koor										
Basfl.							[8]			[8]
Cb.klar.							[8]			[8]
Trb/tub							[8]			[8]
Glas										
Sprekers										
Strijkers										

	151
Orkest	
Voc. soli	
Koor	
Basfl.	
Cb.klar.	
Trb/tub	
Glas	
Sprekers	
Strijkers	

Het voorgaande schematisch overzicht van de herkomst van de verschillende partijen illustreert de vele kruisbestuivingen, in eerste instantie tussen de verschillende partijen die eenzelfde laag toebehoren, maar ook tussen de verschillende lagen onderling. Het duidelijkst komen deze naar voren in partijen die reeds volledig voorbereid en uitgewerkt waren maar nu plots worden uitgebreid met materiaal uit andere partijen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de intrede van het koor in maat 15, die eigenlijk pas enkele maten later voorzien was aan de zijde van de vocale soli. In de finale toonzetting treedt het koor evenwel reeds apart op, logischerwijze dus ook zonder tekst. Dit doet het op de tonen van intervallische constellaties die op datzelfde moment ook in de blazerspartijen klinken. Reeds vroeg in de proloog is er bijgevolg sprake van een concrete beïnvloeding tussen de verschillende lagen.

Aan de basis van de *Prologo* ligt aldus een helder dramatisch opzet dat zich het best laat omschrijven als de muzikale uitdrukking van twee schijnbaar tegengestelde tijdsdimensies. Hiervoor richt Nono twee verschillende systemen op – de nieuwe belichting van reeds bestaand materiaal en de dramatische aanwending van de *scala enigmatica* – die zoals nu blijkt *samen* de proloog zullen vormgeven. De tegenstelling tussen de historische tijd van Hesiodus' *Theogonie* en de *Jetztzeit* die in *Il maestro del gioco* wordt uitgedragen is, zo bleek reeds uit de bespreking van het libretto, slechts schijn. Beiden hebben een aandeel in elkaar, een aandeel in de eeuwigheid waarvan zij elk slechts een uitdrukking vormen.

Alles welbeschouwd ligt de wederzijdse betrokkenheid van beide lagen reeds besloten in de twee systemen die Nono uitzet. Ten eerste speelt de *scala enigmatica* in beide systemen een constitutieve rol, want ook het uit *verso Prometeo* gerecycleerde materiaal kent zijn oorsprong in deze toonladder. Ten tweede draaien beide systemen rond de belichting van nieuwe mogelijkheden binnen een steeds terugkerend gegeven. Beide systemen zijn bijgevolg veel nauwer met elkaar verwant dan op het eerste zicht lijkt.

Bovendien hanteert Nono voor de toonzetting van de twee lagen de twee systemen van bij het begin door elkaar. Zo herneemt hij voor de strijkerspartijen materiaal uit *Guai ai gelidi mostri*, terwijl deze partijen strikt genomen de Hesioduslaag toebehoren. Op die manier ontstaat zelfs de indruk dat de componist aan drie verschillende lagen werkt, terwijl hij de aanwending van een systeem niet als het exclusieve domein van één van de twee lagen beschouwt. Uiteindelijk worden beide lagen dan ook louter nog geëxpliciteerd door hun tekstuele inhoud en de metrische onafhankelijk van elkaar.

Bij de finale toonzetting ten slotte zet de vermenging van beide systemen zich verder door en deinst Nono er niet voor terug op kleinere schaal ad hoc partijen met elkaar te laten samensmelten of elkaar te laten echoën, hetgeen geïllustreerd werd in Tabel X.6.

De vormgeving van het geheel erkent de opdeling in twee lagen in zoverre dat er sprake is van een verschil in het metrische verloop van de bovenstemmen (orkest, koor

en vocale soli) ten opzichte van de benedenstemmen (blazers, Glass, sprekers, strijkers). Toch moet aan deze opdeling geen al te groot belang worden toegemeten. Hoewel sprekers en strijkers min of meer een continuüm vormen, uiten beide lagen zich verder in fragmentarische vorm. Hun fragmenten bewegen zich weliswaar binnen een metrisch kader maar articuleren dit niet als dusdanig. Het resultaat is een continu komen en gaan van namen en klanken vanuit de stilte.

2.2.7. *Live electronics*

In voorgaande reconstructie van de muzikale genese van de *Prologo* werd nog geen melding gemaakt van de partij van de *live electronics*. Hoewel het moeilijk is de transformatieve rol die zij opnemen van bij het begin (wanneer de partijen waarop zij invloed zullen uitoefenen zelf nog niet gevormd zijn) mee te nemen, vormt deze voor Nono ongetwijfeld het vertrekpunt voor de creatie van bepaalde partijen. Zoals Haller getuigt, vertrekt Nono voor de vormgeving van een partij vaak rechtstreeks vanuit in zijn oren geslaagde studio-experimenten die hij nadien in een compositie tracht vast te leggen.⁷²¹ In die zin is het muzikale denken van de componist in belangrijke mate beïnvloed door de mogelijkheden die de *live electronics* hem bieden. Daarbij gaat het niet zozeer om specifieke mogelijkheden op zich maar vooral om de “oneindige veelheid aan mogelijkheden” die zij ontsluiten, dewelke een openheid van denken stimuleert.

Willen we dit denken recht aan doen, dan is het niet zozeer aan de orde een gedetailleerde reconstructie te maken van de precieze klankmanipulatie en ruimtelijke verspreiding van elke partij binnen de *Prologo*. Zinvoller is het de intenties die hierachter schuilgaan bloot te leggen. Tenslotte betreft de concrete uitwerking van deze intenties, in zoverre deze al notationeel kan worden vastgelegd, slechts één van de vele mogelijkheden, dewelke in het kader van *Prometeo* bovendien mee bepaald is geworden door de specifieke opvoeringscontext (denk aan de concertruimte, het gebruik van Piano's *barca*, enz.). Een authentieke uitvoering van de partij van de *live electronics* in *Prometeo* vraagt bijgevolg in de eerste plaats om een interpretatie van de oorspronkelijke compositorische intenties, eerder dan om een zo getrouw mogelijke kopie van de originele uitwerking.⁷²²

⁷²¹ Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 118 e.v.

⁷²² André Richard, één van Nono's vaste medewerkers in het laatste decennium van diens leven en na zijn dood bijna zonder uitzondering verantwoordelijk voor de klankregie bij opvoeringen van *Prometeo*, spreekt in dit verband van een “esthetisch kader”, dat tot op heden middels een mondelinge opvoeringstraditie doorgegeven wordt en waarbinnen voor elke nieuwe producties interpretatorische beslissingen worden genomen. Zie Pauline Driesen et al., "Suoni mobili. Luigi Nonos "Prometeo" in Salzburg (30./31. Juli 2011) und Berlin (16./17. September 2011): Ein Aufführungsvergleich," *Dissonance*, no. 116 (2011): 68-69.

In wat volgt zal daarom worden getracht de ideeën die schuilgaan achter de concrete klankmanipulaties en ruimtelijke verspreiding die de *live electronics* doorvoeren in kaart te brengen. Op die manier kan een kader worden geschapen waarbinnen uitvoerders (zowel klanktechnici als muzikanten) de rol van de *live electronics* binnen *Prometeo* kunnen herdefiniëren opdat deze aan de oorspronkelijke intentie van Nono tegemoetkomt.

Reeds in vroege aantekeningen m.b.t. de toonzetting van de *Prologo* denkt Nono in termen van beweging. De confrontatie tussen een statisch koorblok (“Una è il genere”) en dynamisch door de ruimte wervelende “golven van namen” vormt een eerste uitdrukking van de schijntegenstelling die de proloog zal tekenen. Hoewel de componist deze tegenstelling bij de uitwerking van de verschillende lagen en partijen gaandeweg meer en meer laat varen, blijft dit idee wel degelijk overeind in de manier waarop hij de *live electronics* plant.

De partij van de *live electronics* vertrekt vanuit een opdeling van de proloog in twee delen. Deze tweedeling is reeds latent aanwezig in de partituur zelf, waar met het laatste fragment van *Il maestro del gioco I* het einde van het eerste deel wordt aangeduid. Op de vrouwelijke bezetting, de afwijkende toonzetting van de vocale soli en het ontbreken van de extra kleuring door de orkestgroepen na, verschilt het tweede deel dat met *Il maestro del gioco II* aanvangt in wezen niet met het eerste deel. Anders gezegd, het is de programmering van de *live electronics* die deze tweedeling gestalte geeft.

In totaal werkt Nono samen met Haller negen programma’s uit voor de *live electronics* in de *Prologo*.⁷²³ Het eerste daarvan is van toepassing op het eerste deel, programma’s twee tot negen volgen elkaar in een hoog tempo op tijdens het tweede deel.

Programma 1 zet voornamelijk in op klankmanipulatie. Dit gebeurt middels verschillende filterbanken (van toepassing op het strijktrio, de sprekers en het Glass) die vaak in combinatie met de Delay worden ingezet, en de Publison. Deze laatste gebruikt Nono om de koorklank met een kwarttoon naar boven en een kwarttoon naar beneden te transponeren. Tuba en Glass worden respectievelijk met een kwint en een octaaf in de diepte getrokken. Terwijl de Delay een spel van verschillende lagen op touw zet (*Schichtung*), zorgt de Publison voor een vervreemding binnen de oorspronkelijke klank. In beide gevallen lijken de *live electronics* een sluier te werpen over de akoestische partijen. Dit effect wordt versterkt door de verruimtelijking van zowel de originele als de gemanipuleerde klanklagen, die van een eerder statische aard is. Enkel de gefilterde klank

⁷²³ De meest gedetailleerde en technisch volledige informatie m.b.t. de *live electronics* in de Venetiaanse versie van *Prometeo* vinden we terug in Hallers notitieboeken en zijn persoonlijke partituur. Deze worden bewaard in de Akademie der Künste. Deze bespreking gaat terug op twee notitieboeken (AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 170 & Nr. 174) en de geannoteerde partituur van 1984 (AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 2).

van de strijkers en de sprekers cirkelt ofwel middels de Halaphon door de ruimte, of beweegt zich tussen de verschillende aan de zijwanden opgestelde luidsprekers.

Programma's 2 tot 9 zijn daarentegen veel dynamischer. Zij leggen zich voornamelijk toe op klankbeweging. Meer zelfs, programma's 3 t.e.m. 9 bevatten niets anders dan nieuw uitgestippelde parcours voor twee Halaphons. Deze zijn bedoeld voor de ruimtelijke verspreiding van vocale soli en koor: bij elk fragment hoort een ander programma. De acht verzen van *Il maestro del gioco II* zweven op die manier elk langs andere wegen doorheen de concertruimte. Bovendien is het parcours dat de fragmenten van de vocale soli daarbij afleggen (middels Halaphon 2) niet gelijk aan dat van de koorfragmenten (Halaphon 3), waarvan de versterking ook nog eens vertraagd wordt. Tot slot verschilt zelfs de snelheid waaraan deze ruimtelijke verspreiding zich voltrekt van fragment tot fragment én tussen de twee Halaphons. De vocale fragmenten komen op die manier bol te staan van de interne spanningen en tegenstrijdigheden. Hun interne weerbarstigheid maakt dat zij als uiterst disruptieve momenten worden ervaren.

Daarnaast cirkelt ook de gefilterde klank van de sprekers (Halaphon 1) en die van basfluit en contrabasklarinet (Halaphon 4) door de concertruimte. Deze laatste beweegt zich aan een uiterst langzaam tempo langs de zijwanden van de concertruimte. Op die manier onderscheidt ze zich als een onafhankelijke en standvastige klanklaag ten opzichte van de vocale klank, die in elkaar overlappende, wispelturige patronen doorheen de ruimte wordt gestuurd aan veel hogere snelheden.

Op de transpositie van tuba en Glass na, die hetzelfde blijft, wordt in het tweede programma geen enkele partij aan een klankmanipulatie onderworpen. De focus ligt hier duidelijk op klankbeweging en maakt in die zin van het tweede deel van de *Prologo* een minder subtiel en kleurrijk maar des te contrastrijker en levendiger deel.

De *live electronics* zorgen voor een opdeling van de *Prologo* in twee delen. Deze tweedeling kent haar oorsprong in de tegenstelling tussen twee verschillende tijdsopvattingen zoals Nono deze in het vroege libretto ontwaart. Nog voor Cacciari ontmaskert de componist deze als een schijntegenstelling. Hoewel zij bijgevolg niet meer van constitutieve aard zal zijn in de totstandkoming van de partituur, i.e. in de manier waarop Nono de afzonderlijke partijen en hun uiteindelijke combinatie denkt, bewaart hij haar voor de uitwerking van de *live electronics*. De tegenstelling betreft nu niet langer twee verschillende tijdsopvattingen, maar twee verschillende uitdrukkingen van eenzelfde eeuwige oorsprong: het verleden, dat centraal staat in de eerste strofe van *Il maestro del gioco*, en het heden, onderwerp van de tweede strofe.

2.2.8. Herwerking in 1985

Reeds in de finale schetsversie van de proloog uit 1984 vinden we aantekeningen terug met betrekking tot een toekomstige herwerking. Zo schrapt Nono bijvoorbeeld alle ‘lege’ maten en doet zo de centrale plaats die is weggelegd voor stilte meteen inkrimpen. De fragmenten mogen vlotter op elkaar volgen en meer rechtstreeks met elkaar botsen. In de loop van het jaar 1985 volgen evenwel ook een aantal veel radicalere ingrepen.

De eerste daarvan betreft de inschuiving van zes zuiver orkestrale matengroepen, die Nono ontleent aan *Isola 1^a* en *Isola 2^a: c) Stasimo 1^o*. Sommige daarvan zijn in de Milanese versie van deze eilanden zelf zodanig omgewerkt of zelfs volledig geschrapt geworden, dat zij in de *Prologo* van 1985 eigenlijk herinneringen aan de Venetiaanse versie vertolken. Anderen vormen een voorafspiegeling van fragmenten die later nog zullen klinken. Hella Melkert bracht als eerste de precieze oorsprong van elk van deze zes fragmenten nauwgezet in kaart.⁷²⁴

Elk van deze fragmenten vormt een opvallende verschijning, al was het maar omdat de orkestgroepen zich voordien beperkten tot een kleuring van de koorclank en nu voor het eerst zelf in de schijnwerpers treden. Dit doen ze niet met melodische gestes, maar met klankblokken die door hun relatief luide dynamische vormgeving (doorgaans in het *mezzoforte*- of *forte*-bereik), dense textuur en beperkte duur (variërend tussen één en vijf maten) een zekere massiviteit in zich dragen. Ook al is het discours waarin ze zich inschrijven op zich reeds uitermate gefragmenteerd (in 1985 nog sterker dan in 1984), toch is het gewicht van deze orkestrale fragmenten zodanig dat ze dit discours telkens op bruuske wijze tot stilstand weten te brengen.

Daarnaast brengt Nono ook voor het koor negen nieuwe fragmenten binnen. De meeste daarvan zijn rechtstreeks overgenomen uit *Das atmende Klarsein* dat in 1985 niet langer als slotdeel van *Prometeo* fungeert.⁷²⁵ Op die manier brengen deze fragmenten opnieuw herinneringen uit een ditmaal verder verleden binnen. Dit verklaart ook meteen waarom Nono hen enkel in de eerste helft van de *Prologo* invoegt, met name het deel waarin de eerste strofe van *Il maestro del gioco* aan de geheime afspraak tussen heden en verleden herinnert. Toch zijn deze referenties allesbehalve herkenbaar. Dit is het gevolg van de tritonustranspositie waarmee de Harmonizer hen *live* confronteert. Daarna volgen nog twee uitermate lang uitgestelde echo's – één na 8 en één na 12 seconden – die de indruk van een gigantische ruimte creëren. Nono stelt met andere woorden alles in het werk om van deze fragmenten bevreedende klankgestaltes te maken die uit de verte opdoemen. In de partituur markeert hij deze passages als “coro lontanissimo”.

⁷²⁴ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 150-51.

⁷²⁵ Voor de precieze herkomst van deze fragmenten in *Das atmende Klarsein* zie Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 123-25.

Dit vanuit de verte klinkende koor brengt telkens één naam uit de Hesioduslaag naar de voorgrond. Op die manier zorgt Nono (opnieuw) voor een interactie tussen beide tijdslagen. Hoewel deze betrokkenheid voor zowel Melkert als Nielinger-Vakil een unicum betreft, bleek uit de reconstructie van het creatieproces reeds hoezeer de verschillende tijdslagen sowieso met elkaar in verbinding staan. Met het “*coro lontanissimo*” maakt Nono deze verbinding echter expliciet en brengt hij bijgevolg een dramatische lezing meer naar de oppervlakte. Het is dan ook interessant op te merken, zoals Nielinger-Vakil doet, dat precies de namen van Gaia, Ouranos, Oceanos, Iapetos, Clymene en Prometheus op een citaat uit *Das atmende Klarsein* worden getoonzet, terwijl de verklanking van de afstammingslijn van de goden (Kronos, Rhea en Zeus) onbekend en bijgevolg minder zuiver van oorsprong is.⁷²⁶ Het lijkt er bijgevolg sterk op dat de meest opvallende ingrepen die Nono in 1985 doorvoert zijn ingegeven vanuit dramatische motieven.

De Milanese versie van de *Prologo* bevat daarnaast ook veel kleine herwerkingen. Reeds tijdens de repetities in de San Lorenzo geeft Nono aan sommige zaken te willen verbeteren, verfijnen of herdenken. Hiertoe krijgt hij natuurlijk pas na de première de kans. De strijkerspartijen behoudt hij nagenoeg ongewijzigd, op enkele inkortingen dan wel verlengingen ten gevolge van de nieuw ingevoegde fragmenten en de meer gecondenseerde vormgeving na. Alleen gaat hij deze partijen nu sterker verfijnen: de dynamische detaillering stijgt, evenals het aantal voorgeschreven technieken per fragment. Hetzelfde geldt voor de blazerspartijen, waarbinnen Nono bovendien verschillende permutaties evenals ritmische alteraties doorvoert. Het resultaat is dat de interne onrust die sowieso reeds van deze partijen uitging nu nog groter wordt. Zelfs de partij van het Glass ondergaat in 1985 een ritmische profilering. Kortom, Nono neemt zich de tijd om de partijen van de instrumentale solisten te verfijnen en hen op die manier kleur- en contrastrijker te maken, maar vooral: nog genuanceerder.

De uitbreiding van de orkestrale inkleuring van de koorklank ligt in dezelfde lijn, net zoals die van de koorpartijen zelf. Deze laatsten bieden niet langer enkel ondersteuning aan de vocale soli, maar worden veel zelfstandiger. Ook zij dragen nu tekst (en niet langer betekenisloze klinkers zoals in 1984), en hun aandeel in de *Maestro*-laag is bovendien fel uitgebreid. De meest opvallende vernieuwing in deze partijen betreft de introductie van een nieuwe techniek. In het tweede deel van de proloog dienen de koorzangers met in elkaar gekruiste handen die ze voor de mond houden te zingen. Dit zorgt voor een diffuse, naar binnen gekeerde klank die contrasteert met de heldere lijnen van de vocale soli. De herwerking van de bestaande partijen vertrekt bijgevolg stevast vanuit de wens meer kleur en nuance binnen te brengen.

⁷²⁶ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 242.

Eén van de belangrijkste veranderingen in 1985 aangaande de *Prologo* is niet onmiddellijk zichtbaar in de partituur. Het betreft meerdere wijzigingen binnen de programma's van de *live electronics*, waarbij Nono het roer radicaal om lijkt te gooien. De tweedeling blijft weliswaar behouden, maar de invulling daarvan wordt omgedraaid. In de Milanese versie is het eerste deel van de proloog het meest beweeglijke (ook de versterking van vocale soli en koor cirkelt nu respectievelijk met de klok mee en tegen de klok in door de ruimte) en treedt met het tweede deel de rust in. De verschillende verzen van *Il maestro del gioco II* bewegen zich in 1985 niet langer elk via een ander parcours door de ruimte, maar klinken standvastig: vocale soli en koor worden elk slechts versterkt door één luidspreker, opgesteld aan de zijwanden. Terwijl de koorzangers hun klank zelf versluieren, zorgt de Harmonizer voor een gelijkaardig effect bij de vocale soli door de toevoeging van kwarttoontransposities (in 1984 nog aanwezig in het eerste deel). Op die manier, aldus Nielinger-Vakil, schildert Nono in het eerste deel de geboorte van Prometheus uit Gaia/Chaos, dewelke zich in het tweede deel openbaart als de Engel-Aankondiger van een nieuw soort hoop.⁷²⁷

2.2.9. Besluit

Voor de toonzetting van de *Prologo* vertrekt Nono alleszins vanuit een aantal dramatisch helder afgelijnde ideeën. Ten eerste is er de gelijktijdige aanwezigheid van verschillende tijdslagen, geïnspireerd op de tweedeling in het libretto tussen een historische en een Messiaanse tijdsopvatting. Ook voor de uitwerking van deze lagen hanteert de componist duidelijk dramatisch geïnspireerde principes. Daarvan getuigen zowel de centrale rol van het interval (dat opnieuw een expressieve functie krijgt) bij de keuze van nieuw toonmateriaal, als de recuperatie van reeds bestaand, historisch materiaal dat nu als het ware 'een nieuwe kans' krijgt.

In de uiteindelijke uitvoering van deze ideeën, dat wil zeggen in het toonzettingsproces zelf, gaat Nono echter veel vrijer te werk dan dit strak geregisseerde opzet laat uitschijnen. De meeste partijen worden namelijk pas opgericht in combinatie met elkaar. Nono denkt met andere woorden de verschillende partijen en lagen gelijktijdig, hetgeen de grote onderlinge affiniteit verklaart. Terwijl de *Prologo* steeds werd beschouwd als een soort collage waarin twee verschillende strata met elkaar geconfronteerd worden, blijkt haar asynchrone verloop op twee (temporele) sporen in de praktijk meteen zo door de componist geconcipieerd te zijn geworden. Vanuit een beperkt maar helder gedefinieerd uitgangspunt (twee lagen met verschillend toonmateriaal aan de basis) start hij een zoektocht naar het potentieel dat daarin besloten ligt, waarbij hij zowel oog heeft voor de eigenheid van beide lagen als openstaat voor de

⁷²⁷ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 249-50.

kansen die besloten liggen in een ontmoeting tussen beide. Op deze manier weet Nono eigenlijk voor het eerst te ontsnappen aan een lineair gericht denken.

Dit wil niet zeggen dat hij de dramatische vertrekpunten volledig links laat liggen, wel integendeel. Het is de universele betekenis van dit drama, de open blik waartoe het centrale inzicht van de proloog ons brengt, die in de muziek wordt vormgegeven als een niet-aflatende zoektocht. Hoewel de componist, zoals reeds gezegd en aangetoond, een grote openheid aan de dag legt in deze zoektocht, schuilen op sommige momenten ook nog duidelijk dramatische intenties daarin. Denken we maar aan de heldere, expressief geladen melodische lijnen die Nono voor *Il maestro del gioco* uitzet binnen het uit *Diario polacco n. 2* gerecycleerde toonmateriaal. Hun oproep tot een open gedenken van het verleden wint aan kracht door een rechtstreekse aanspreking van de emoties van de luisteraar. Ook in de vormgeving van de solistische blazers horen we een duidelijke, dramatisch geïnspireerde, evolutie van een overwicht aan lucht- en ruisklanken naar meer en meer toonvastheid: de interne onrust, de Chaos, treedt steeds verder op de achtergrond en maakt plaats voor de zuiverheid van de hoop.

De vormgeving van de *live electronics* ten slotte kent een tweevoudige motivatie. Ten eerste zorgen de *live electronics* ervoor dat de open zoektocht naar nieuwe klankmogelijkheden bij elke uitvoering van de *Prologo* (en bij uitbreiding van *Prometeo*) wordt verdergezet. Op die manier leveren zij een permanente bijdrage aan het belangrijkste opzet van dit werk, met name het stimuleren van een open luisteren. Tegelijkertijd geeft Nono hen vorm vanuit een dramatische optiek: de tweedeling van de proloog die zij bewerkstelligen articuleert dit deel als een betekenisvolle overgang tussen twee situaties.

Toch blijft de *Prologo* in 1984 in essentie een deel waarin het luisteren als een open denken centraal staat, kortom, waarin vooral de boodschap die Prometheus brengt verklankt wordt en in mindere mate het verhaal waaruit deze voortkomt. Dit verandert in 1985, wanneer Nono een aantal wijzigingen doorvoert die er vooral op gericht lijken het inhoudelijke drama duidelijker te articuleren. De toevoeging van het “*coro lontanissimo*” dat herinneringen uit het verleden binnenbrengt, de massieve orkestblokken die de kracht van de natuur weerspiegelen, ... het zijn precies de in 1985 nieuw toegevoegde elementen die in hedendaagse luistergidsen als leidraad worden gebruikt voor een dramatische lezing van de proloog. Toch betreft het hier slechts ingrepen aan de oppervlakte, en is het muzikale denken dat daarachter schuilgaat in se veel opener. Daarvan getuigen overigens ook de vele detailherwerkingen die Nono in 1985 doorvoert, waarbij hij zijn zoektocht naar meer kleur, meer nuance, kortom, naar wederom andere mogelijkheden verderzet.

XI. *Isola 2^a*

Qui c'è la “critica” – l'analisi del limite – dei LOGOI di Prometeo.⁷²⁸

1. Tekst, thematiek en opzet

Nadat in de *Prologo* het ontstaan van goden en mensen uit eenzelfde Oorsprong is geschetst, wordt in *Isola 1^a* stilgestaan bij de gift van Prometheus die hun scheiding initieert. Want de *techne* die hij met het vuur brengt stelt de mens in staat zich te emanciperen. De mens heeft nu weliswaar een bestaansreden maar roept daarmee ook de toorn van de goden over zich af. Dat wat hem redt is tegelijkertijd dat wat hem scheidt: van de goden, van Gaia, van de Oorsprong. Maar nooit zal hij deze ketenen volledig van zich af kunnen gooien. “Waan jij jezelf het kind dat al spelend vrij denkt te zijn van wetten?”⁷²⁹ Muthologia's vraag aan Prometheus stelt de grenzen van zijn *techne* aan de kaak. Ze bevraagt hem over de zin van zijn rebellie en maakt op die manier plaats voor de intrede van het eigenlijke *dran*, het beslissende keerpunt van deze tragedie, dat zich in *Isola 2^a* zal voltrekken.

Nochtans vat *Isola 2^a* aan met een beschrijving van het menselijke lijden door Io en lijkt op die manier Prometheus' rebellie nogmaals te worden verdedigd. Toch ligt aan Io's discours een andere ambitie ten grondslag: haar beschrijving van de erotische driften van Zeus (de oorzaak van haar lijden als mens) vormt bij uitbreiding een beschrijving van de driften die uiteindelijk zijn ondergang zullen betekenen. Io wordt bijgevolg niet zozeer opgevoerd om de onderworpenheid van de mens nogmaals aan te klagen, maar precies

⁷²⁸ ALN 51.03.03/09

⁷²⁹ Eigen vertaling, origineel: “Sei come il fanciullo che di nessuna legge crede se stesso gioco?”

om de onderworpenheid van de goden in de verf te zetten. Hetzelfde geldt voor de inschuiving van Pindaros' openingsvers uit de *Zesde Nemeïsche Ode* ("una è il genere"), oorspronkelijk voorzien voor de proloog maar daar zoals bekend vervangen door *il maestro del gioco*. De beklemtoning van de oorspronkelijke eenheid tussen mensen en goden is niet bedoeld om hun ongelijkheid aan te klagen (en dus de verdediging van Prometheus' rebellie op zich te nemen), maar dient daarentegen om hun beider onderworpenheid aan Ananke te duiden – precies in deze onderworpenheid vinden mensen en goden hun gelijkheid.

Isola 2^a leidt het einde van de utopie in. Haar ontzuisterende "analyse van de grenzen van Prometheus' *logoi*, die opgesomd werden in de eerste episode [*Isola 1^a*]" leidt ertoe dat de titaan zijn rebellie zal staken.⁷³⁰ Daarop trekken de goden zich terug en blijft de mens alleen achter op aarde. Hij leeft in "dürftiger Zeit", zonder hoop en overgeleverd aan de grillen van Ananke. Hölderlins *Schicksalslied* zet nog een laatste maal deze tragische bestaansconditie van de mens in het licht. Daarna volgt een lofzang op Ananke, ontleend aan Euripides' tragedie *Alcestis* (vers 963 tot 983). Hoewel deze lofzang enerzijds de menselijke onmacht en de onzekerheid van zijn bestaan in de verf zet, werpt zij anderzijds een licht op de vele nog onbekende mogelijkheden die dit woelige bestaan in zich draagt. In het tweede deel van *Prometeo* dat hierna inzet zal dan ook een nieuwe Prometheus opstaan: een held die het noodlot en de vele mogelijkheden die het in zicht draagt omarmt zonder zich nog langer van zijn ketenen te willen ontdoen. Want enkel in de bevestiging van hun oorspronkelijke band ligt de mogelijkheid besloten om terug dichter bij elkaar, en dus, dichter bij de Oorsprong te komen.

Dit alles klinkt natuurlijk zeer bekend in de oren. Cacciari's tekst voor *Isola 2^a* is namelijk reeds in 1981 door Nono getoonzet geworden in *Io, frammento dal Prometeo*. Een bespreking van de genese van het voorliggende libretto heeft bijgevolg reeds plaatsgevonden in hoofdstuk VI.6. De finale versie van het libretto voor *Prometeo* is echter pas rond in december 1982 en bevat wat betreft *Isola 2^a* nog enkele wijzigingen ten opzichte van de in 1981 getoonzette tekst.⁷³¹

Inhoudelijk verandert er niets, maar Cacciari brengt wel een aantal vormelijke wijzigingen aan die het opzet van dit deel helderder maken. Ten eerste herschikt hij de tekst in drie kolommen en een epiloog. Io en Prometheus komen zo naast elkaar te staan, als twee personages die niet zozeer een dialoog voeren maar in feite hetzelfde verhaal brengen. Daarnaast vinden we Muthologia, die de tekst van Muthos volledig heeft overgenomen: zowel Hölderlins *Schicksalslied* als Pindaros' *Zesde Nemeïsche Ode* worden nu gebruikt als kritische duiding bij het menselijke lijden én de goddelijke driften, zoals

⁷³⁰ Aantekening van Cacciari in ALN 51.03.03/09

⁷³¹ ALN 51.08.01/05-06

beschreven door Io en Prometheus. Dit heeft twee gevolgen. Ten eerste verzaakt Cacciari aan de expliciete bevestiging dat ook de macht van de goden zwak en vergankelijk is (een citaat uit *Prometheus geboeid*, in de voorgaande versie van het libretto in de mond gelegd van Muthologia). De goddelijke onmacht wordt nu enkel indirect bevestigd door Pindaros. Ten tweede neemt deze laatste nu samen met Hölderlin een reflectieve functie op en beperkt hij zich niet langer tot de mythologische feiten. Hetzelfde gebeurt met de lofzang op Ananke, die voordien Muthos toebehoorde maar nu bij wijze van besluit als een aparte eenheid aan Muthologia wordt toevertrouwd. Op die manier situeert Cacciari de noodzakelijkheid van Prometheus' beslissing om niet te blijven rebelleren in de mythe zelf.

Daarnaast voert Cacciari een heel aantal kleine wijzigingen door. Zo vertaalt hij verschillende woorden tot zelfs volledige tekstdelen terug naar hun originele taal. Dit gebeurt in de tekst van Io, die nu hoofdzakelijk in het Grieks genoteerd staat, en ook in Hölderlins *Schicksalslied* dat opnieuw volledig in het Duits is. De tekst van *Isola 2^a* geeft op die manier een sterk gefragmenteerde indruk, hoewel de inhoud van de verschillende partijen in feite zeer nauw op elkaar betrokken is. Verder schrapt Cacciari verschillende verzen binnen de kolommen van Io, Prometeo en Muthologia, zodat hun betoog kernachtiger wordt. Eén woord voegt hij toe: “*Θνήσκω*”, ik sterf, als slotvers van de Io-partij.⁷³² Daarmee is de tragische cirkel rond.

2. Compositorische genese

2.1. Opzet

De aantekeningen die Nono bij de tekst van *Isola 2^a* maakt zijn in het algemeen vrij beperkt. Terwijl we hem met de betekenis van andere tekstdelen zien worstelen, lijkt het erop dat deze in het geval van het tweede eiland van bij het begin duidelijk is. Hiervan getuigt ook de aparte toonzetting van dit tekstdeel in 1981 als *Io, frammento dal Prometeo*. Toch besluit Nono in 1983 niet de bestaande compositie zomaar in te schuiven in het geheel, maar haar ingrijpend te herwerken.

Nono's aantekeningen bij *Isola 2^a* in het definitieve libretto van *Prometeo* omvatten dan ook enkele evidente verwijzingen naar *Io, frammento dal Prometeo*. Zo zal het *Schicksalslied* opnieuw door twee sopranen worden gezongen, “zoals in Venetië” (waar de première van *Io, frammento* plaatsvond), en plant hij de partij van Prometheus op te trekken uit de

⁷³² Aeschylus, *Prometheus geboeid*, v. xx. Vers 750

koordelen van de reeds bestaande compositie.⁷³³ In het algemeen zal Nono zowel de bezetting en de ‘rolverdeling’ van *Io, frammento* overnemen als de compositie zelf als toonmateriaal hergebruiken. Daarnaast is het vooral het ruimtelijke aspect van *Io, frammento* dat Nono meeneemt in de toonzetting van *Isola 2^a*.

Het merendeel van de aantekeningen die Nono maakt aangaande deze toonzetting heeft betrekking op de manier waarop de verschillende partijen binnen *Isola 2^a* zich door de ruimte zullen bewegen. De ervaringen die de componist tijdens de repetities en uitvoering van *Io, frammento dal Prometeo* in de immense ruimte van het Palasport heeft opgedaan maken dat hij een aantal zeer concrete ideeën heeft met betrekking tot de ruimtelijke werking van de *live electronics* in het tweede eiland. Meer zelfs, deze ideeën vormen het vertrekpunt voor de latere toonzetting van dit deel.

Voor *Io* voorziet hij een partij die blijvend in beweging is: “rennend”, “buiten adem”, continu op de vlucht waarbij verschillende stemmen elkaar in sneltempo opvolgen.⁷³⁴ Daarvoor volstaat een canonische zetting echter niet. Het is aan de *live electronics* om deze continue beweging op een voor de luisteraar voelbare wijze te realiseren. De klank van de *Io*-partij zal daarom onderaan de concertruimte rondcirkelen: “op de vloer, door het schip [van de San Lorenzo], langs de galerijen en over de binnentrappen”.⁷³⁵ *Io*’s gesprekspartner, Prometheus, krijgt daarentegen een stabiele (“statische”) versterking die de luisteraar vanuit de hoogte zal waarnemen.

Het door twee sopranen gedragen *Schicksalslied* zal op zijn beurt doorheen de ruimte zweven in twee cirkelbewegingen: één met de klok mee, één tegen de klok in. Zijn toonzetting en ruimtelijke spreiding zijn bijgevolg volledig gemodelleerd naar het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo*. Tot slot is er de lofzang op Ananke, in *Io, frammento* het *coro finale*, waarvan Nono een bijzondere versterking voorziet ter hoogte van het plafond van de San Lorenzo.⁷³⁶ Statisch, de volledige ruimte omvattend, tekent de componist op.

In de voorbereiding van *Isola 2^a* zien we hoe Nono de ruimte niet alleen in zijn horizontaliteit maar ook in zijn verticaliteit wil aanspreken en operationaliseren. Een schets waarin hij de San Lorenzo kerk opdeelt in maar liefst vier verschillende niveaus bevestigt dit.⁷³⁷ Een aanspreking van alle vier deze lagen tegelijkertijd voor *Isola 2^a* lijkt echter al te sterk. Uiteindelijk besluit Nono *Isola 2^a* op te splitsen in drie delen, die elk vertrekken vanuit een dramatische positionering dan wel beweging in de ruimte. Achter de tegenstelling tussen een door onrust gedreven, zich aan de grond ophoudende *Io*-

⁷³³ ALN 51.08.02/05

⁷³⁴ ALN 51.14.03/03

⁷³⁵ ALN 51.18.02/06r

⁷³⁶ ALN 51.08.02/06r

⁷³⁷ ALN 51.35.01/19r

partij en een vanuit de hoogte klinkende, zelfverzekerde Prometheus in a) *Io-Prometeo* gaat de ongelijkheid tussen mensen en goden schuil, evenals de verschillende houding van beide personages daartegenover. In b) *Hölderlin* vindt de tragiek van het menselijk bestaan zijn uitdrukking in de vicieuze cirkels waarin de *live electronics* de klank meenemen. De kracht van Ananke ten slotte laat zich gelden in c) *Stasimo 1°*, waarin de koorklank vanuit de hemel op de luisteraar af lijkt te komen en meteen de volledige ruimte op imposante wijze inpalmt.

2.2. a) *Io-Prometeo*

2.2.1. Fundamenten in *Io, frammento dal Prometeo*

De ‘dialoog’ tussen Io en Prometheus bevond zich in *Io, frammento dal Prometeo* verspreid over delen I, III, V en VII. Hij werd gevoerd door het koor, waarbij de vrouwenstemmen doorgaans de partij van Io voor hun rekening namen (in deel III bijgestaan door een solistische sopraan) en de mannenstemmen die van Prometheus. In de delen daartussen zetten de basfluit en de contrabasklarinet, respectievelijke vertegenwoordigers van Io en Prometheus, deze dialoog verder in het zuiver instrumentale bereik (een aanzet daartoe vinden we reeds in het eerste deel).

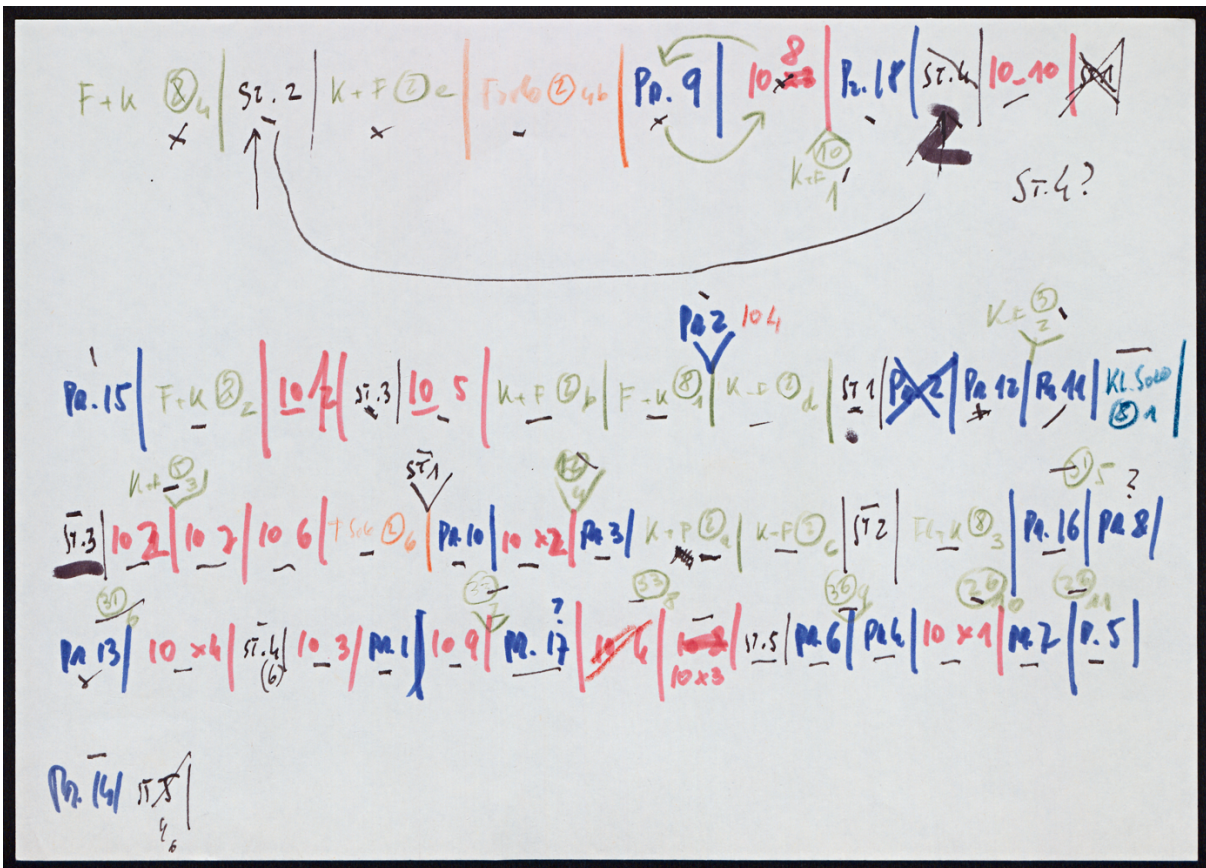
Voor de toonzetting van diezelfde dialoog (weliswaar een weinig ingekort en herschikt door Cacciari) binnen *Isola 2^a* besluit Nono dan ook over te gaan tot een interne fragmentatie en herschikking van voorgaand genoemde delen uit *Io, frammento*. Zo blijft niet alleen de tekstuele inhoud gelijk, maar ook de muzikale. Enkel de manier waarop deze naar buiten wordt gebracht verandert. “Gebroken,” noteert Nono daarover in de schetsen, of iets verder: “in fragmenten – continu afbreken”.⁷³⁸ Hoewel het hier gerecycleerde toonmateriaal uit *Io, frammento* zelf volledig is opgetrokken uit fragmenten afkomstig uit *Das atmende Klarsein* (zie hoofdstuk VI.6) kiest de componist er nu voor deze gefragmenteerdheid veel duidelijker aan de oppervlakte te laten komen. Deze keuze kan worden gemotiveerd als zijnde een manier om Io’s onrust tot uitdrukking te brengen, maar vormt zeker ook een voorafspiegeling van de nieuwe Prometheus die na dit deel zal ontstaan: in de brokstukken van de geschiedenis gaat hij op zoek naar onontgonnen mogelijkheden.

De nieuwe volgorde waarin de fragmenten uit *Io, frammento* in *Isola 2^a*: a) *Io-Prometeo* zullen verschijnen en elkaar afwisselen wordt bepaald door het lot en weergegeven in Figuur XI.1.⁷³⁹ Opvallend in deze opeenvolging is dat Nono daarbinnen ook vijf

⁷³⁸ ALN 51.24.01

⁷³⁹ Nono gebruikt daarvoor opnieuw kleine loten die hij elk van een getal en ditmaal ook van een herkomst (“IO”, “PR[ometeo]”, “K[larinet]”, “F[luit]” en “ST[asimo]”) voorziet, ALN 51.24.01/12.

fragmenten uit c) *Stasimo 1°* voorziet. Zoals later zal blijken gaat het hier net zozeer om invoegingen uit *Io, frammento dal Prometeo* en wel uit deel IX (het *coro finale*), het deel waarop *Stasimo 1°* in een later stadium gebouwd zal worden en waarin de kracht van Ananke bezongen wordt. Hoewel het noodlot zich sowieso reeds laat voelen in het verhaal van *Io* heerste tot nu toe de indruk dat haar lijden in de eerste plaats veroorzaakt werd door de goden. Door de invoeging van deze herinneringen aan dan wel voorafspiegelingen van Ananke brengt hij haar aandeel hierin naar de voorgrond en krijgt de dialoog tussen *Io* en *Prometheus* bijgevolg een andere lading.



Figuur XI.1 *Genese Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo* ('84) – door toeval bepaalde reeksvolgorde voor herneming fragmenten ontleend aan *Io, frammento dal Prometeo*. Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

Tijdens het toonzettingsproces van a) *Io-Prometeo* zal Nono het voorliggende opzet (zoals weergegeven in Figuur XI.1) nog aanpassen en uitbreiden. De basis ervan blijft echter overeind. De vocale partijen baseert hij op fragmenten afkomstig uit de koorden van *Io, frammento* (delen I, III, V en VII), de daarmee afwisselende instrumentale partijen op de instrumentale fragmenten (uit delen I, II, VI en VIII), en de orkestrale onderbrekingen ten slotte zijn gebaseerd op het *coro finale* (deel IX). In wat volgt wordt de toonzetting van de verschillende partijen apart besproken, om daarna hun vormgeving als geheel te bekijken.

2.2.2. Vocale soli en koor

Zoals te verwachten was komt de tekst van zowel Io als Prometheus bij de vocale krachten te liggen. Dit zijn de vocale soli en het koor. Om beide personages van elkaar te onderscheiden plant Nono Io's tekst toe te wijzen aan de vier vrouwelijke vocale soli (twee sopranen en twee alten) en laat hij de solo tenor samenspannen met het koor voor de verklanking van Prometheus' partij.⁷⁴⁰ In de praktijk zien we dat de vrouwenstemmen van het koor vaak versterking bieden aan de vrouwelijke soli die Io's tekst verklanken, en dat wanneer het koor bijspringt voor de verklanking van Prometheus' tekst dit enkel de mannenstemmen (vaak zelfs enkel de tenoren) betreft (zie Tabel XI.1). Een aantal uitzonderingen niet te na gesproken (tweemaal nemen ook de mannenstemmen deel aan een Io-fragment en omgekeerd zetten de vrouwelijke soli op het einde mee hun schouders onder de verklanking van twee Prometheus-fragmenten) kiest de componist er duidelijk voor het (gender)verschil tussen beide personages muzikaal uit te werken.

Tabel XI.1 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('84) - tekstzetting*

<i>Isola 2^a: a) Io-Prometeo IO</i>				<i>Isola 2^a: a) Io-Prometeo PROMETEO</i>			
ALN 51.08.02/05 Tekstvoorstel Cacciari	<i>Prometeo '84</i> Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten	ALN 51.08.02/05 Tekstvoorstel Cacciari	<i>Prometeo '84</i> Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten
Ah... ωω ωω...				Io, IO il NUME		T + M	m. 9
τις γη; τι γενος; τινα φω ... ;	τις γη Ah! Ah! τι γενος	S	m. 7-9 m. 14-16	sempre violento φθονερων τε και παραχωδης	sempre violento	T + M	m. 14-16
τι ποτε η, ω Κρονιε παι,	γενος Κρονιε (2x)	V S + V	m. 16 m. 20	da qui all'Aurora ti caccia	ti caccia	T + M	m. 18-20
τι ποτε ταυθ...	Ah! ω Ah! ω	S S + V	m. 24-25 m. 33-34	verso Terre inarrate dove in case di giunco su carri	terra inarrate case carri	T + K T + K	m. 27-32 m. 43-46
ARDIMI nel Fuoco	τις γη	S + V	m. 41	vanno gli Sciti	vanno gli Sciti	T + M	m. 53
SPROFONDAMI nella Terra	ARDIMI nel Fuoco	S	m. 42	Alle spalle lascia l'Europa	lascia	K	m. 65
DAMI CIBO ai mostri del Mare	SPROFONDAMI nella Terra	S	m. 44-46	L'Asia entrerai	l'Asia	T + t	m. 69-71
MA PLACA	DAMI CIBO ai mostri del Mare	S	m. 55	Inoltrati a Oriente	entrerai	S	m. 70-71
questa bufera divina	MA PLACA	S	m. 58-59	Varca fiumi sonori	varca fiumi	T + M	m. 83-85
PLACAMI	questa bufera divina	S	m. 132	Va alle sorgenti del Sole	va alle sorgenti	T + M	m. 89-91
questa sferza violenta	PLACAMI	S	m. 65-68	Segui le rive d'Etiopie	lo	T + M	m. 102-103
questa MANIA incessante	questa sferza violenta	S	m. 85	fin la dove dai monti	segui le rive d'Etiopie	T + t	m. 108-109
PLACAMI	questa MANIA incessante	S	m. 94	sacro il Fiume s'abbatte	dai monti	T + t	m. 123
	PLACAMI	S + K	m. 98-99	Alla sua foce	sacro fiume	T + t	m. 130-131
		S	m. 100-101	CANOPO v'è	canopo v'è	T + K	m. 138
questo dio dal rito notturno	questo dio dal rito notturno	S	m. 103-105	Io, IO	lo	T + M	m. 102-103
		K	m. 104-105	geloso il NUME			
che mi caccia ai confini del mondo	che mi caccia ai confini del mondo			Amare nozze le sue	amare	T + K + S	m. 141
PLACAMI	PLACAMI	S	m. 108-110	Sempre violento	violento	S	m. 142-143
il folle assillo	il folle assillo	S	m. 110-112				
	buffera	S	m. 132				
di questa danza tremenda	di questa danza tremenda	S + K	m. 133-134				
PLACA	PLACA	S + V	m. 144-148				
	τις γη	S	m. 147				
questa sventura di vivere	questa sventura di vivere	S	m. 148				
	Κρονιε	S + K	m. 151-152				
θηησκω	θηησκω (2x)						

Vocale soli	Koor
S = vrouwelijke soli (SSAA)	K = koor
T = tenor solo	V = vrouwen > koor
	M = mannen > koor
	t = tenoren > koor

Het onderscheid dat hij op deze manier maakt in de toonzetting van beide personages neemt Nono niet mee in de keuze van het fragment waarop hij diezelfde toonzetting baseert. Met andere woorden, voor de toonzetting van de Io-fragmenten put Nono uit dezelfde voorraad als voor die van de Prometheus-fragmenten. Alleen de bezetting (en

⁷⁴⁰ ALN 51.08.02/05

natuurlijk de tekst, voor zover deze verstaanbaar is) verraadt om welk personage het gaat. Er is bijgevolg geen sprake van een intervallische profilering van (één van) beide karakters. Logisch, want Io en Prometheus stammen uit dezelfde Oorsprong.

De voorraad waaruit Nono voor de toonzetting van beide personages put wordt zoals gezegd gevormd door delen I, III, V en VII uit *Io, frammento dal Prometeo*. Een volledig overzicht van de precieze herkomst van alle fragmenten die Nono herneemt is terug te vinden in de studie van Melkert.⁷⁴¹ Dat slechts een klein aantal maten uit deze voorraad aangesproken zal worden ligt, gezien het sterk gereduceerde libretto, voor de hand. Op welke basis Nono deze maten uitkiest is niet geheel duidelijk. Een reconstructie laat zien dat veel fragmenten initieel op elkaar aansloten. Dit doet vermoeden dat de componist lukraak pagina's uit de partituur van de genoemde delen erbij neemt en de verschillende klankgestaltes die daarop voorkomen selecteert.

Aangezien het hier telkens om koordelen gaat (in deel III vergezeld van een solistische sopraan, maar enkel de vrouwenstemmen van het koor zijn hier aan zet), varieert de originele bezetting van de geciteerde fragmenten tussen de twee en de zes stemmen. De enige wijziging die Nono bijgevolg geregeld doorvoert is een herverdeling van het aantal oorspronkelijke stemmen over een nieuw (eveneens variërend) aantal stemmen. Verder neemt hij de voor *Io, frammento* uitgewerkte klankgestaltes meestal volledig over: ritme, melodie, stemvoering, dynamiek en zelfs articulatie worden integraal behouden. In meerdere gevallen neemt Nono ook het tempo mee, zodat *Isola 2^a: a) Io-Prometeo* gekenmerkt wordt door aanhoudende tempo-wissels om de paar maten.

De nieuwe volgorde waarin de fragmenten verschijnen maakt dat zij doorgaans hun oorspronkelijke tekst niet kunnen behouden. De meesten krijgen nu een ander tekstdeel toegewezen, mogelijk zelfs van een ander personage. Uiteraard blijft de tekst van het geheel wel dezelfde en is het nog steeds de dialoog tussen Io en Prometheus die hier klinkt. Zo wordt nogmaals duidelijk dat voor Nono de verhouding tussen tekst en muziek niet één op één vastligt, althans op microniveau. Wel is het zo dat de betekenis van de tekst als geheel een bepalende invloed heeft op de structuur van de muziek, of beter, op de manier waarop zij gedacht is. Zoals Angela Ida De Benedictis het treffend omschrijft: “[...] belangrijk is niet de tekst en zijn verstaanbaarheid, maar zijn betekenis, waarvan de essentie naar de muzikale structuur is overgeheveld.”⁷⁴² Met andere woorden, de

⁷⁴¹ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 163-64. Enkele aanvullingen op dit overzicht zijn te vinden in Tabel XI.4.

⁷⁴² Angela Ida De Benedictis, “Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni dei primi anni sessanta,” in *La nuova ricerca sull’opera di Luigi Nono*, uitg. Gianmario Borio, Giovanni Morelli, en Veniero Rizzardi, *Archivio Luigi Nono Studi* (Castello: Leo S. Olschki, 1999), 88. Eigen vertaling, origineel: “[...] wichtig ist nicht der Text mit seiner Verständlichkeit, sondern seine Bedeutung, deren Essenz sich in die musikalische Struktur verlagert hat.”

betekenisoverdracht die plaatsvindt tussen het tekstuele en het muzikale domein maakt de aanwezigheid van de tekst in de muziek in feite overbodig. De tekst wordt op die manier deel van de oppervlakte van een compositie, terwijl zijn betekenis op een veel fundamenteeler niveau verankerd zit in de muzikale structuur. Dat Nono slechts een deel van Cacciari's (ten opzichte van *Io, frammento* reeds ingekorte) libretto toonzet, zoals duidelijk naar voren komt uit Tabel XI.1, heeft bijgevolg in zijn ogen geen gevolgen voor de inhoud, die nog steeds volledig aanwezig is in de muziek. Precies hetzelfde geldt voor de verstaanbaarheid van de getoonzette tekst, dewelke in het licht van de diep in de muziek gewortelde betekenis totaal irrelevant is geworden.⁷⁴³

In de maten 98 en 99 klinken uitzonderlijk twee fragmenten die afkomstig zijn uit deel IX van *Io, frammento dal Prometeo*. Ook zij vormen, net zoals de orkestrale onderbrekingen, voorafspiegelingen van de lofzang op Ananke. Tegelijkertijd verraden zij de alomtegenwoordigheid van het noodlot in de getuigenis van Io die ze verklanken. Opnieuw zit de eigenlijke betekenis van deze fragmenten vervat in de muziek en niet in de tekst die zij toonzetten.

2.2.3. Solistische blazers

Binnen *Isola 2^a* nemen de basfluit en de contrabasklarinet hun rol als vertegenwoordiger van respectievelijk Io en Prometheus opnieuw op. Binnen *Io, frammento* kregen zij het woord in deel I (in afwisseling met het koor), deel II en deel VIII. Ook in deel VI speelde het duo mee, maar daar begeleidden ze het *Schicksalslied*. Voor hun aandeel binnen a) *Io-Prometeo* kijkt Nono bijgevolg naar delen II en VIII als belangrijkste materiaalvoorraden.

Initieel plant Nono 12 fragmenten uit de twee genoemde delen uit *Io, frammento* te hernemen. Dit blijkt uit de loten die hij voorziet voor de bepaling van de volgorde waarin de gerecycleerde fragmenten zullen verschijnen (zie Figuur XI.1): vijf fragmenten uit deel II waarin zowel basfluit als contrabasklarinet betrokken zijn ("K+F 2"), twee fragmenten uit datzelfde deel maar dan voor basfluit solo ("F solo 2"), één fragment voor contrabasklarinet solo uit deel VIII ("K solo 8") en ten slotte vier fragmenten voor het duo uit deel VIII ("F+K 8").⁷⁴⁴ Terwijl de eerste drie fragment-categorieën rechtstreeks uit *Io, frammento* gekopieerd worden, voegt Nono voor de laatste categorie (de duo-fragmenten uit deel VIII) een tussenstap in en stelt hij uit meerdere fragmenten afkomstig uit deel VIII vier nieuwe fragmenten samen (zie Figuur XI.2). De blazerspartijen bestaan bijgevolg

⁷⁴³ Deze overtuiging is Nono reeds vanaf het begin van zijn carrière toegegaan. Bekend in deze context is het betoog dat hij in Darmstadt houdt als antwoord op Stockhausens verwijt als zou hij de betekenis van de tekst, door hem (t.g.v. de toepassing van seriële principes) onverstaaanbaar te maken, 'uitdrijven'. Zie Nono, "Text - Musik - Gesang (1960)."

⁷⁴⁴ ALN 51.24.02/06-17

uit een combinatie van letterlijke hernemingen uit *Io, frammento* en reeds in een nieuw licht gepresenteerde hernemingen.

The musical score consists of four systems, each with a Flute (Fl.) and Clarinet (CK.) part. The first system (m. 1-2 and m. 4-7) features a Flute melody with a clarinet accompaniment that includes a 'cambia timbro' instruction. The second system (m. 10-11 and m. 18) shows a more rhythmic Flute part and a clarinet accompaniment with dynamic markings like *ppp* and *mp*. The third system (m. 19-22 and m. 1-3) includes the instruction 'con soffio con denti' and dynamic markings like *pp* and *sff*. The fourth system (m. 34-35, m. 8, and m. 37-38) continues the melodic and rhythmic development. Blue notes indicate changes in timbre, and green notes indicate changes in octava.

Figuur XI.2 *Genesis Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo* ('84), blazerspartijen – vier nieuwe fragmenten gebaseerd op uit het 8^{ste} deel van *Io, frammento dal Prometeo* hernomen fragmenten [ALN 51.47.02/01]

[Blauw gekleurde noten wijzen op een wijziging van de oorspronkelijke toonduur, groen gekleurde noten op een wijziging van de octaaflijging en rood gekleurde aanwijzingen zijn nieuw toegevoegd.]

Vervolgens besluit Nono ook instrumentale fragmenten uit deel I en deel VI van *Io, frammento* te hernemen in *a) Io-Prometeo*. In de geplande opeenvolging van fragmenten schuift hij maar liefst elf nieuwe fragmenten achteraf in (zie Figuur XI.1, 11 groene getallen “K+F”). Wanneer hij uiteindelijk overgaat tot de definitieve aaneenschakeling van de geselecteerde fragmenten (zowel vocale als instrumentale), i.e. tot het eigenlijke toonzettingsproces van *a) Io-Prometeo*, staat hij zichzelf weliswaar een steeds groter wordende vrijheid toe ten opzichte van de door toeval bepaalde volgorde maar raakt hij niet aan de inhoud. Met uitzondering van de vierde combinatie uit deel VIII blijven alle geselecteerde fragmenten overeind. Tabel XI.2 biedt een overzicht van de in totaal 22 instrumentale fragmenten die in de loop van *a) Io-Prometeo* verschijnen, met vermelding van hun herkomst (de maatcijfers verwijzen naar de uitgegeven partituur van *Io, frammento* waarin de maten over de verschillende delen heen worden doorgenummerd).

Op de twee in Tabel XI.2 opgenomen ‘grote’ wijzigingen na voert Nono uitsluitend kleine alteraties door in de hernomen fragmenten. Een bijna vaste ingreep is de verfijning of zelfs geheel nieuwe toevoeging van dynamische indicaties. Daarnaast (en vaak in samenspraak met de dynamische verfijning) brengt de componist soms subtiele wijzigingen aan binnen het ritmische verloop van een fragment. Meestal gaat het om interne opsplitsingen van langere duurwaarden zodat deze intern tot leven komen. Maar ook de toevoeging van *fermate* komt veelvuldig voor. Tot slot brengt Nono enkele registerwijzigingen aan, waarbij hij de instrumenten duidelijk hun extremen laat opzoeken. In het algemeen zijn de ingrepen die hij doorvoert beperkt tot een nieuwe belichting waarin het origineel nog duidelijk herkenbaar blijft.

Tabel XI.2 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('84)* – overzicht herkomst fragmenten blazerspartijen in *Io, frammento dal Prometeo*

a) <i>Io-Prometeo</i> (1984)	Bezetting	Herkomst in <i>Io, frammento dal Prometeo</i>			Toevoegingen/wijzigingen
		Deel	Maat	51.47.02	
m. 1-3	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 97		
m. 4-6	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 102		
m. 10-11	Basfluit	1	m. 9-10		
m. 12-13	Basfluit & Cb.klarinet	1	m. 75		
m. 21-23	Basfluit & Cb.klarinet	8	Fl: m. 437-438 & m. 445 Kl: m. 473-475	2	
m. 26	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 98		
m. 35-40	Basfluit & Cb.klarinet	8	Fl: m. 428-429 & m. 431-434 Kl: m. 461-464 & m. 469-471	1	
m. 43	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 101a		Klarinetpartij één grote secunde verlaagd.
m. 46-50	Basfluit	1	m. 17-20		
m. 54	Cb.klarinet	1	m. 64		
m. 56-57	Basfluit & Cb.klarinet	1	Fl: m. 36		D toevoegd aan klarinetpartij.
m. 59-61	Basfluit	1	m. 40-42		
m. 68	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 96		
m. 72-74	Basfluit & Cb.klarinet	2	m. 100		
m. 79-83	Basfluit & Cb.klarinet	8	Fl: m. 468-471 Kl: m. 446-449 & m. 428-430	3	
m. 86-88	Basfluit & Cb.klarinet	6	m. 258-260'		
m. 91-93	Basfluit & Cb.klarinet	6	m. 260"-262		
m. 106-107	Basfluit & Cb.klarinet	6	m. 271-272		
m. 124-125	Basfluit & Cb.klarinet	6	m. 274-275 (+ m. 273, kl)		
m. 126-129	Basfluit & Cb.klarinet	6	m.289"-293'		
m. 135-141	Basfluit & Cb.klarinet	6	m. 229"-235'		
m. 153-157	Basfluit & Cb.klarinet	8	m. 428-431'	/	Direct citaat.

2.2.4. Orkestgroepen

Nieuw ten opzichte van *Io, frammento dal Prometeo* is het optreden van de orkestgroepen in *Isola 2^a*. In *a) Io-Prometeo* hebben zij een dubbele functie. Ten eerste brengen zij voorafspiegelingen van klankgestaltes uit *Stasimo 1^o* in een zuivere, lees: instrumentale, vorm. Ten tweede zorgen zij voor een kleuring van het vocale discours, net zoals ze dat

ook in de *Prologo* doen. Dit betekent dat ook hun partijen, weliswaar indirect, zijn afgeleid uit *Io, frammento*.

De inschuiving van fragmenten uit *Stasimo 1°* was reeds voorzien in het oorspronkelijke opzet (zie Figuur XI.1, waarin in totaal vijf “ST[asimo]”-fragmenten zijn opgenomen). A) *Io-Prometeo* zal uiteindelijk maar liefst 13 van dergelijke voorafspiegelingen verklanken, die wel steeds teruggaan op dezelfde vier fragmenten. Bovendien gaat het hier op de keper beschouwd niet om voorafspiegelingen van c) *Stasimo 1°* maar om hernemingen (en dus eerder herinneringen) uit het *coro finale* van *Io, frammento* (deel IX). Niettegenstaande het feit dat Nono *Stasimo 1°* op ditzelfde *coro finale* baseert, gebeurt dit duidelijk pas in een later stadium. Nader onderzoek wijst namelijk uit dat de in a) *Io-Prometeo* door het orkest geciteerde fragmenten heel trouw blijven aan hun origineel in deel IX van *Io, frammento*, terwijl Nono zich bij de omwerking van dit deel tot het *Stasimo 1°* duidelijk veel meer vrijheden toestaat (zie verder). Op die manier lijkt de componist de verhouding tussen beide delen van *Isola 2^a* scherp te willen stellen: het fragmentaire discours van a) *Io-Prometeo* blijft steken in zijn herinneringen, terwijl uit deels hetzelfde materiaal in c) *Stasimo 1°* een krachtig nieuw en standvastig deel wordt geschapen dat die herinneringen achter zich laat.

Nono schept er duidelijk plezier in te spelen met de verschillende tijdsdimensies die in *Isola 2^a* aanwezig zijn door de verregaande recyclage van toonmateriaal uit *Io, frammento*. Overigens breidt hij dit spel ook uit tot buiten de grenzen van *Isola 2^a*, want sommige van de hier geciteerde fragmenten uit het *coro finale* voegt hij tevens in *Isola 1^a* in. Alleen zijn de fragmenten in *Isola 1^a* op hun beurt gemodelleerd naar hun optreden in *Stasimo 1°* en vormen zij in die zin meer directe anticipaties op de lofzang van Ananke dan de orkestrale onderbrekingen in a) *Io-Prometeo*. Tabel XI.3 tracht al deze verbanden in kaart te brengen.

Tabel XI.3 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('84)* – overzicht herkomst orkestrale tussenkomsten

a) <i>Io-Prometeo</i> 1984 Orkest	Herkomst <i>Io, frammento</i>	Anticipatie c) <i>Stasimo 1°</i>	Herinnering <i>Isola 1a</i>
m. 17	IX, m. 18	m. 28	m. 238
m. 51-52	IX, m. 8-9	m. 5-6	/
m. 62-63	IX, m. 8-9	m. 5-6	/
m. 64	IX, m. 8-9	m. 5-6	/
m. 75	IX, m. 18	m. 28	m. 107
m. 76-77	IX, m. 8-9	m. 5-6	/
m. 78	IX, m. 18	m. 28	[m. 107/238]
m. 95-96	IX, m. 28-29	m. 45-46	/
m. 113-114	IX, m. 10-11	m. 8-9	m. 158-159
m. 115-116	IX, m. 28-29	m. 45-46	/
m. 117	IX, m. 18	m. 28	[m. 107/238]
m. 118-119	IX, m. 8-9	m. 5-6	/
m. 120-121	IX, m. 8-9	m. 5-6	/

De toeschrijving van een dramatische betekenis aan deze orkestrale fragmenten mag dan nog enigszins dubbelzinnig zijn, waar geen twijfel over bestaat is de zacht disruptieve functie die zij binnen het discours van *a) Io-Prometeo* bekleden. Elk van deze fragmenten wordt door Nono van een andere instrumentatie voorzien. Vervolgens gaat hij op zoek naar de meest extreme octaaflijgingen die binnen de gekozen bezetting mogelijk zijn. In combinatie met een uiterst zachte dynamiek (met een tienvoudige *pianissimo* in maat 120 als het meest extreme voorbeeld) levert dit fragiele fragmenten op die getekend worden door een aanhoudende spanning. Op die manier lijkt het gefragmenteerde discours van *a) Io-Prometeo* telkens even tot stilstand te komen en de adem in te houden.

Verder voorziet Nono eveneens op 13 plaatsen binnen *a) Io-Prometeo* een subtiele verdubbeling van het vocale discours door de orkestgroepen. Soms isoleert hij daarvoor bepaalde tonen uit dit discours om hen van extra kleur te voorzien, te accentueren of te verlengen in het instrumentale bereik. Op andere plaatsen vertaalt de componist de klankgestalten van vocale soli en/of koor naar een *Klangfarbenmelodie* in het orkest (zie bijvoorbeeld m. 41-42). Op die manier nemen de orkestgroepen in feite eenzelfde functie op als in de *Prologo*. (Ook de microtonale verwijding van deze orkestrale fragmenten is dezelfde.) Aangezien het vocale discours waarop deze orkestrale fragmenten geënt zijn volledig gebaseerd is op aan *Io, frammento* ontleende fragmenten zijn ook deze partijen, zij het onrechtstreeks, gebaseerd op deze compositie, die zij weliswaar in een heel nieuw licht plaatsen.

2.2.5. Opbouw geheel

De collage-opbouw van *Isola 2^a: a) Io-Prometeo*, aanschouwelijk gemaakt in Tabel XI.4, resulteert in een gefragmenteerd discours dat doet denken aan dat van de *Prologo* (een parallel die overigens ook door de componist zelf wordt getrokken in schetsen). Daarbij is er wel één belangrijk verschil, te weten dat de vocale, solistisch instrumentale en orkestrale fragmenten (waarvan de herkomst hierboven besproken werd) elkaar afwisselen en de verschillende bezettingsgroepen dus nooit samen aan zet zijn (tenzij bij de orkestrale kleuring van bepaalde vocale fragmenten). Op deze regel gelden een klein aantal uitzonderingen, met name in de maten 59, 68, 83, 91, 138 en 141, waar fragmenten van de solistische blazers kort overlappen met die van de vocale soli of het koor. Hoewel de wissel van de wacht in deze maten een weinig gradueler verloopt dan anders, blijft hij duidelijk hoorbaar.

Deze continue afwisseling tussen de verschillende bezettingsgroepen, die niet alleen een heel ander arsenaal aan klankkleuren herbergen maar ook qua register ver uit elkaar liggen en bovendien elk voor een ander soort elektronische manipulatie dan wel verruimtelijking zijn voorbestemd (zie verder), articuleert de gefragmenteerde samenstelling van *a) Io-Prometeo*. Uit voorgaande bespreking van de verschillende partijen

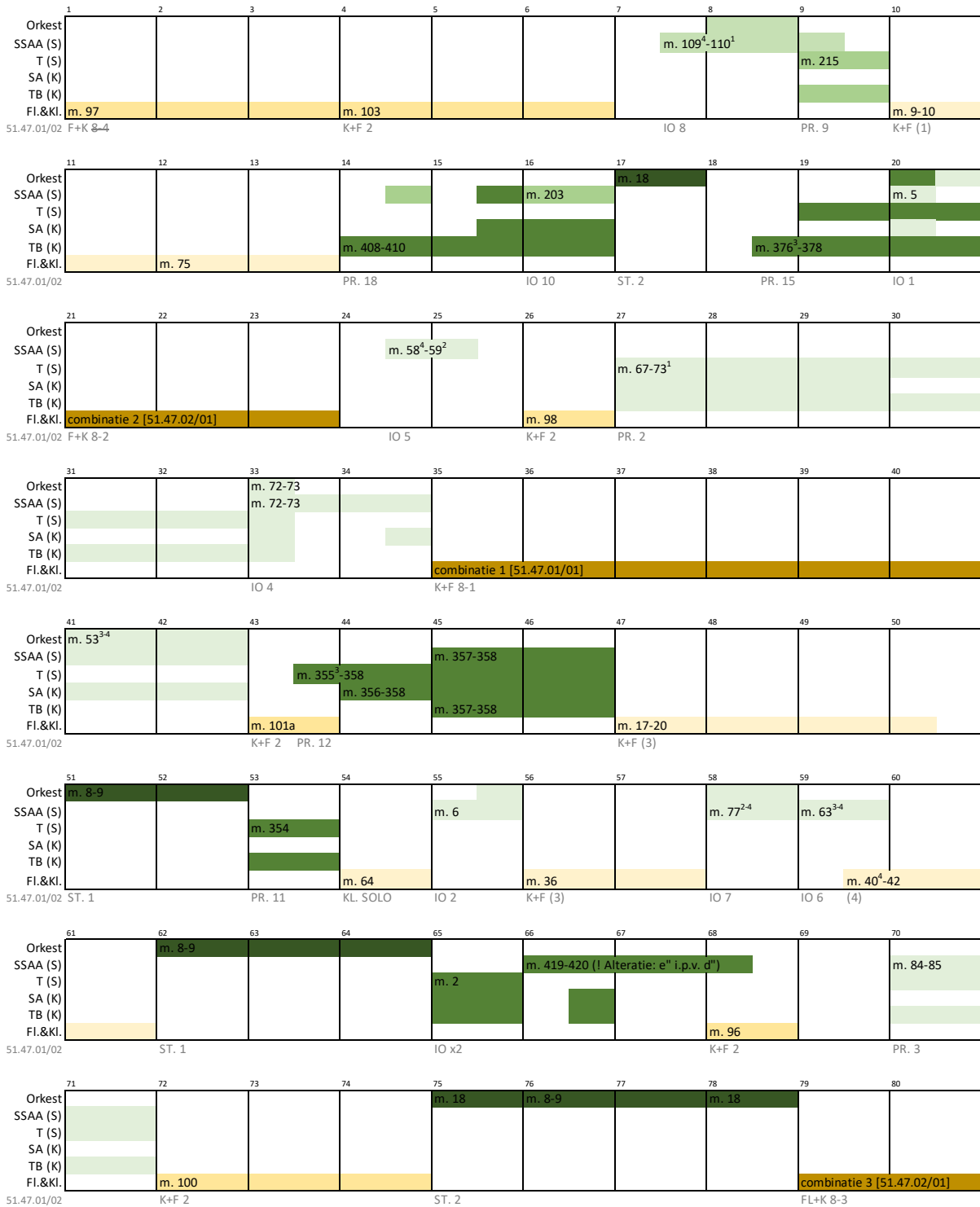
kwam ook duidelijk naar voren dat Nono in feite zeer weinig aanpassingen binnen de uit *Io, frammento* gerecycleerde fragmenten doorvoert. Elk van hen is in de context van deze aan *Prometeo* voorafgaande compositie reeds volledig uitgewerkt geworden, bepaald wat betreft zowel primaire als secundaire parameters. Op geen enkel moment lijkt Nono daarvan af te willen wijken in functie van een betere afstemming van de verschillende partijen op elkaar. Wel integendeel, hij hecht juist belang aan het contrast dat tussen hen heerst.

Wel is het zo dat het toonmateriaal dat aan al deze fragmenten ten grondslag ligt tot dezelfde bron kan worden teruggebracht. Er is bijgevolg sowieso sprake van een intervallische affiniteit tussen de verschillende partijen. Het aantal reine kwarten en kwinten is weliswaar het grootst in de vocale fragmenten (te danken aan de nog sluimerende aanwezigheid van het eerste koordeel van *Das atmende Klarsein*) en in de orkestrale fragmenten heerst een duidelijk overwicht van tritoni (als resultaat van de specifieke Ananke-portrettering in het *coro finale* van *Io, frammento*) – eigenschappen die natuurlijk zeer dankbaar zijn om alsnog het drama aan de oppervlakte te laten komen – maar in essentie zijn alle partijen opgebouwd met dezelfde intervallische bouwstenen die Nono inmiddels reeds verschillende jaren hanteert.

De volgorde waarin de fragmenten verschijnen is niet gestoeld op dramatisch-functionele motieven, maar op het toeval. De beslissing om beroep te doen op toevalsfactoren kan echter zelf aanzien worden als een dramatisch gemotiveerde keuze. Zij dwingt de componist op zoek te gaan naar nog onbekende facetten van reeds bekend materiaal. Aleatorische technieken vormen voor Nono een hulpmiddel om een open denken te instigeren. Daarom hoedt hij zich voor het dictatoriale aspect dat ze tevens in zich dragen: de door toeval bepaalde volgorde vormt een uitnodiging tot een open zoektocht en niet de dwingende weg die daarbij gevolgd moet worden. In de uiteindelijke toonzetting zien we bijgevolg nog duidelijk de restanten van deze origineel uitgezette volgorde (zie onderaan Tabel XI.4, rij 51.47.01/02), maar even vaak zien we de componist afdwalen van dit pad, op zoek naar nieuwe horizonten (vergelijk hiervoor met Figuur XI.1).

Tabel XI.4 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('84) – overzicht herkomst fragmenten in Io, frammento dal Prometeo*

Vocale partijen	Basfl. & Cb.kl.	Orkest-groepen
I	I	I
III	II	III
IV	VI	IV
VII	VIII	VII
IX		IX





De toonzetting van *Isola 2ª: a) Io-Prometeo* beperkt zich in feite tot een aaneenschakeling voorgecomponeerde cellen. Aangezien deze cellen echter gecomponeerd zijn in de context van de toonzetting van precies dezelfde tekst kan worden aangevoerd dat het muzikale denken dat aan dit tweede eiland van *Prometeo* ten grondslag ligt een concrete start kent in 1981, zijnde bij het begin van het werk an *Io, frammento dal Prometeo*. Eind 1983, begin 1984 bevindt de totstandkoming van *Isola 2ª: a) Io-Prometeo* zich bijgevolg reeds

in een laatste fase. Het is een fase waarin Nono, ongetwijfeld ook genoodzaakt door tijdsnood, zich beperkt tot een inkorting van de reeds voorliggende muziek en daarmee tegelijkertijd het dramatische opzet dat aan haar ten grondslag ligt op scherp stelt. Door volledig in te zetten op een gefragmenteerd en contrastrijk discours brengt hij de onvoorspelbare kracht van Ananke die in alles een hand heeft centraal op de voorgrond. Tegelijkertijd zet hij de luisteraar aan tot een actief en open luisteren, dat hem wordt voorgedaan in de manier waarop de muziek zelf gedacht is.

2.2.6. *Live electronics*

De partij van de *live electronics* zorgt eerst en vooral voor een ruimtelijke positionering van de in *Isola 2^a: a) Io-Prometeo* betrokken akoestische partijen. Io en Prometheus bewegen zich daarbij elk op een ander niveau: de versterking van de vrouwelijke vocale soli gebeurt via luidsprekers 8 en 11, tegenover elkaar opgehangen bovenaan de zijwanden van de concertruimte; tenor solo en koor daarentegen worden versterkt door luidsprekers 9 en 10, opgesteld in het midden van de concertruimte en laag tegen de grond.⁷⁴⁵ Hun dialoog neemt op die manier de vorm aan van een antifonaal spel waarin gans de opvoeringsruimte betrokken wordt. Doorheen diezelfde ruimte cirkelt de klank van hun respectievelijke instrumentale vertegenwoordigers, basfluit en contrabasklarinet. Maar liefst vier Halaphons zorgen ervoor dat de partij van de basfluit in twee elkaar overlappende cirkels (de ene uiterst langzaam, de andere aan een gematigd tempo) tegen de richting van de klok in door de ruimte cirkelt, en de klank van de contrabasklarinet met de klok mee in wederom twee overlappende want eveneens aan een ander tempo verlopende cirkels.

Daarnaast voorziet Nono een subtiele microtonale kleuring van tenor solo en koor, kortom, van de Prometheus-partij, waarvoor de Publison bijspringt met kwarttoonalteraties. Op slechts luttele maten van het einde van dit eerste deel van *Isola 2^a* voorziet Nono eveneens een manipulatie van de Io-partij gezongen door de vrouwelijke vocale soli. Hun klank zal vanaf maat 140 niet meer zomaar versterkt worden, maar eerst door een filterbank passeren om vervolgens met een korte vertraging de ruimte in te worden gestuurd. Op die manier zorgen de *live electronics* in *a) Io-Prometeo* niet alleen voor een ruimtelijke dispositie van het discours maar tekenen zij eveneens een lineaire, dramatische evolutie.

⁷⁴⁵ Merk op dat Nono het oorspronkelijke opzet heeft omgedraaid: het is niet langer Io die zich dichtbij de grond beweegt en Prometheus in de hoogte (cfr. ALN ALN 51.18.02/06r), maar omgekeerd.

2.2.7. Herwerking in 1985

De herwerking van *a) Io-Prometeo* die Nono in 1985 doorvoert omvat in de eerste plaats een reorganisatie van de verschillende fragmenten die de partituur in 1984 opmaken. Binnen deze reorganisatie vormen onderlinge overlappingsen niet langer de uitzondering maar wel de regel. In een brief aan Claudio Abbado waarin hij de wijzigingen in de partituur van 1985 uitgebreid toelicht beperkt Nono zich voor *Isola 2^a* dan ook tot één zin: “voor het tweede eiland wordt er veel op elkaar gestapeld”, gevolgd door volgende concrete illustratie⁷⁴⁶:

Era	fl+cl	coro/soli	orchestra	soli	fl.cl.
Diventa	coro e soli	orchestra +	coro soli		non più a b c
	Fl.cl.	fl. Cl.			Ma ab c bca...
		orchestra			

Dat het discours van *a) Io-Prometeo* in 1985 ten gevolge van deze reorganisatie veel denser is blijkt reeds bij een eerste blik op de partituur, of op Tabel XI.5. In deze tabel wordt per fragment de herkomst/plaats ervan in de Venetiaanse versie aangegeven. Op die manier wordt meteen duidelijk hoe Nono stapelt en schuift met de originele fragmenten. Zonder een verregaande integratie tussen de verschillende partijen te willen bewerkstelligen (zij behouden allen hun eigenheid), zorgt hij er wel voor dat zij veel vaker samen aan zet zijn en hun fragmenten meer op elkaar afgestemd.

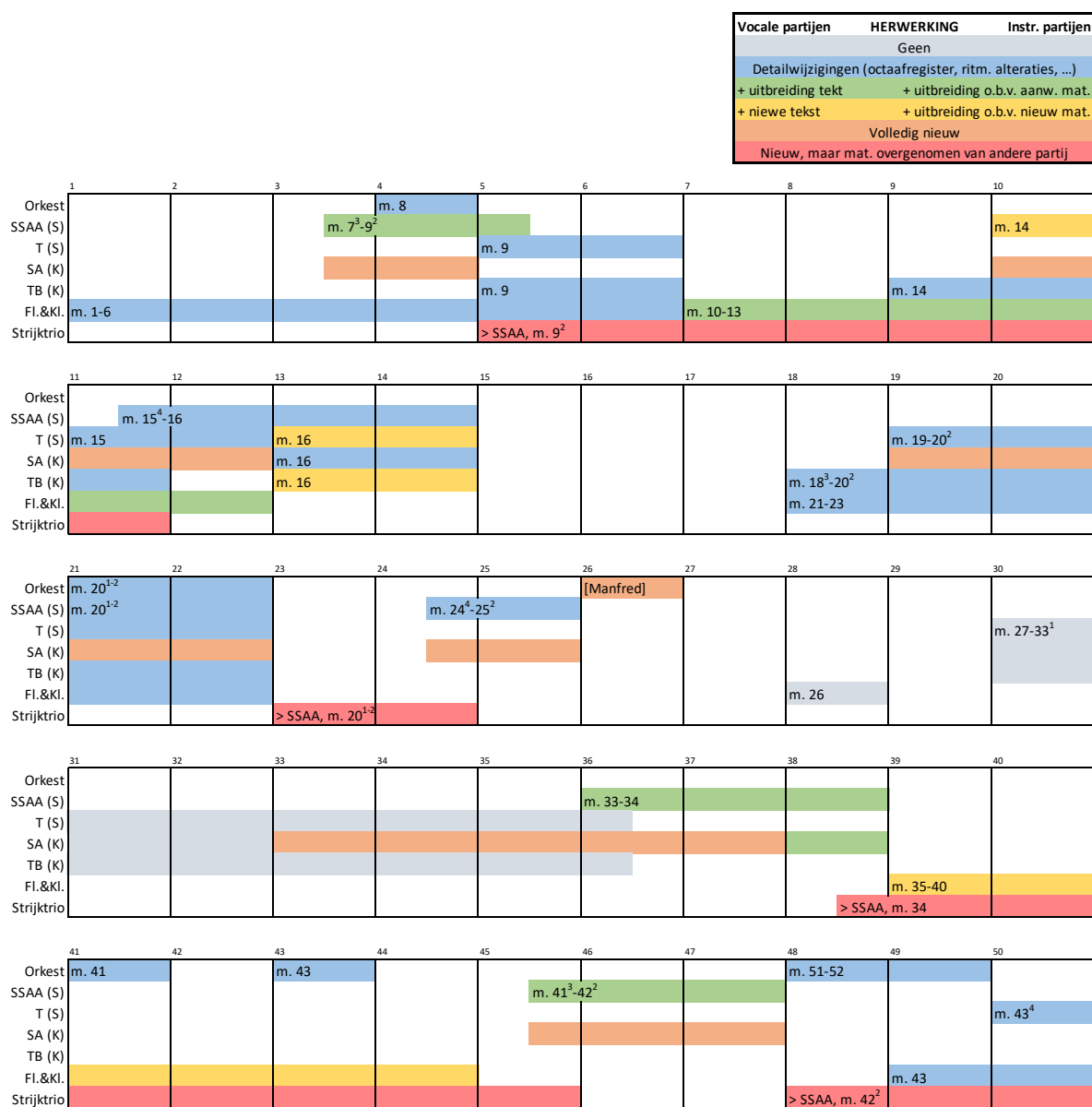
Waar bijvoorbeeld in 1984 *Isola 2^a* opent met basfluit en contrabasklarinet die zes volledige maten voor zich alleen hebben, krijgen zij in 1985 reeds vanaf maat 4 het gezelschap van zowel de vrouwelijke vocale soli als het koor. Deze vroegere invoeging van de vocale krachten zorgt voor een grotere continuïteit en doorstroming van bij het begin. Terwijl de solomaten van de blazers in 1984 in volledige stilte eindigen (*ppppp* gevolgd door een volledige maat rust, m. 6-7), zien we in 1985 een zachte *crescendo* gevolgd door slechts één tel rust voor de inzet van de vocale lijnen. Waar de Venetiaanse versie van *a) Io-Prometeo* al in de eerste zes maten tweemaal tot stilstand komt (in maat 3 en maat 6), vindt in de Milanese versie één doorgaande beweging plaats die uitmondt in een vocaal fragment.

Om deze nieuw nagestreefde continuïteit extra te bevorderen roept Nono de hulp in van een extra partij, met name van het strijktrio dat in 1984 afwezig was binnen *a) Io-Prometeo*. De partijen van dit strijktrio worden niet opgetrokken uit reeds bestaand materiaal. In plaats daarvan nemen de strijkers telkens de slotnoten van een vocaal

⁷⁴⁶ ALN Abbado/C85-03-28d/03. Eigen vertaling, origineel: “per la II. isola si sovrappone molto.” Abbado zou zowel de première van *Prometeo* in Venetië als die in Milaan dirigeren.

fragment over (zodat hun partijen in feite toch, zij het niet rechtstreeks, zijn afgeleid uit *Io, frammento dal Prometeo*) en verlengen deze in het instrumentale bereik. Dit doen ze met hoge, nauwelijks hoorbare flageolettonen die ze aanhouden tot er zich een nieuw vocaal fragment aankondigt. Op die manier gidsen ze op bijna onmerkbare wijze de luisteraar tussen de verschillende vocale fragmenten door.

Tabel XI.5 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('85)* – overzicht herschikking originele partituur 1984







Naast het strijktrio bevat de Milanese versie van *a) Io-Prometeo* nog twee volledig nieuwe aspecten ten opzichte van haar voorganger uit 1984. Deze beogen echter een aan de continuïteitsfunctie van de strijkers tegengesteld effect.

Een eerste daarvan is de nieuwe rol van het koor. Het gaat hier niet om een uitbreiding van zijn rol tot de *Io*-partij, zoals eigenlijk reeds gepraktiseerd in 1984 maar pas in 1985 expliciet vermeld aan het begin van *Isola 2^a*. Het koor krijgt een geheel nieuwe dramatische functie: het merendeel van zijn partijen bestaat niet langer uit klankgestaltes maar uit korte uitroepen zoals “Ha!”, “Hu!” en “Ho!”, dewelke enkel ritmisch en dynamisch bepaald zijn. Bovendien worden deze uitroepen onmiddellijk vervormd doordat de koorzangers gevraagd worden de handen als een soort trechter voor de mond te houden en deze snel te openen dan wel te sluiten tijdens het zingen.

Daarnaast voorziet Nono op een aantal plaatsen geen noten maar lijnen die zich tussen drie registers bewegen (“acuto, medio, basso”). De uitvoering van deze lijnen zorgt stevast voor wrijving binnen de verschillende koorstemmen, die verder gevraagd worden hun klank opnieuw te altereren met de handen. Het resultaat is in beide gevallen een bevreemdende, versluiserde klank die echter steeds slechts voor korte tijd aanhoudt.

In zijn geheel mag het discours van a) *Io-Prometeo* dan wel homogener en minder contrastrijk zijn geworden, de interne onrust die van dit deel uitgaat is veel groter en daar hebben de nieuwe koorpartijen een belangrijke rol in.

De derde grote vernieuwing ten opzichte van 1984 betreft de invoeging van de zogenaamde Manfred-maten (m. 26, m. 66, m. 104, m. 107 en m. 110, zie Tabel XI.5). Deze zuiver orkestrale maten vinden net zoals de orkestrale tussenkomsten in de Venetiaanse versie hun oorsprong in het *Stasimo 1°* (dan wel het *coro finale* uit *Io, frammento dal Prometeo*).⁷⁴⁷ Het betreft hier echter een nieuw citaat uit dit eerste stasimon, en één dat Nono in 1985 in meerdere delen van *Prometeo* invoegt. Nieuw is ook de dynamische vormgeving van deze maat die in tegenstelling tot de vroegere orkestrale tussenkomsten telkens in *fff* aanvat om vervolgens nog een sterke *crescendo*-beweging te maken. Op die manier vormen deze Manfred-maten haast agressieve uithalen met een behoorlijk groot schokeffect. Hun telkens variërende verdeling over de vier orkestgroepen zorgt er bovendien voor dat hetzelfde akkoord steeds in een andere ruimtelijke constellatie opdoemt, hetgeen het verrassingseffect nog vergroot.

De ritmische modellering van deze maten naar de openingsmaat (met de bekende syncopering) van Schumanns *Manfred Overture* vindt een dramatische verklaring in de alomtegenwoordigheid van het noodlot in Lord Byrons gedicht dat de aanleiding vormde tot deze compositie. Want ook Byrons protagonist Manfred stoot op de grenzen van zijn bestaan als mens en moet in het noodlot zijn meerdere erkennen.⁷⁴⁸ De rol van Ananke wordt in de Milanese versie van a) *Io-Prometeo* dan ook tegelijkertijd dramatisch uitgediept en meer op de voorgrond gebracht. In 1984 waren de referenties aan haar kracht slechts onderhuids en subtiel aanwezig. Nu zet het luide, agressieve karakter van de nieuw toegevoegde Manfred-maten de onverbiddelijkheid van het noodlot in de verf, terwijl de syncopische verrassingsaanval die ze uitvoeren de veranderlijkheid en de onvoorspelbaarheid van Ananke muzikaal portretteert.

Een gevolg van de invoeging van de Manfred-maten is dat verschillende van de oorspronkelijke orkestrale tussenkomsten uit 1984 (óók aanspelingen op *Stasimo 1°* en dus op Ananke) nu overbodig zijn geworden. Maar liefst vier van deze tussenkomsten schrapt Nono onmiddellijk, en in de definitieve partituur zelf doorstreept hij er uiteindelijk nog eens drie (deze laatste worden wel nog weergegeven in Tabel XI.5). Diegene die wel overeind blijven krijgen een meer opvallende dynamische profilering waardoor ze als een krachtigere vertegenwoordiging van Ananke worden ervaren. Langere tussenkomsten

⁷⁴⁷ Melkert was de eerste die de herkomst van deze Manfred-maten binnen *Prometeo* zelf lokaliseerde, met name in maat 32 van c) *Stasimo 1°*. Zie Melkert, "Far del silenzio cristallo". *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 175.

⁷⁴⁸ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 231.

(zoals bijvoorbeeld maat 113 tot 121) worden bovendien opgesplitst en herverdeeld zodat hun kracht zich op meerdere momenten kan laten gelden.

Verder voert Nono nog een heel aantal kleinere wijzigingen door, en dit binnen alle (in 1984 reeds aanwezige) partijen. Meestal betreft het verfijningen, zoals het aanbrenge van een grotere detaillering in de dynamische uitwerking van een fragment, het verleggen van bepaalde tonen in andere octaafregisters, de ritmische verlevendiging van een fragment door de opsplitsing van zijn duurlengte(s) in kleinere eenheden, enz. Daarnaast zet Nono de vele *fermate* uit de Venetiaanse partituur om in concrete duurwaarden, hetgeen de feitelijke verlenging van de partituur naar 175 maten verklaart terwijl er nauwelijks nieuwe fragmenten bijkomen en de bestaande fragmenten enkel dichterbij of zelfs boven elkaar komen te liggen.

Zonder twijfel zijn het de vocale partijen binnen *a) Io-Prometeo* die in 1985 de meest ingrijpende transformaties ondergaan. Enerzijds is er de nieuwe rol van het koor die reeds werd besproken, anderzijds herwerkt Nono ook veel van de oorspronkelijke klankgestaltes. Het doel van deze laatste transformaties is meestal meer ruimte te creëren voor de verklanking van extra tekst. Het is dan ook opvallend dat het aandeel van de getoonzette tekst binnen de Milanese versie van *a) Io-Prometeo* duidelijk groter is dan dat binnen haar voorganger (zie Tabel XI.6). Meestal weet Nono binnen de bestaande klankgestaltes meer plaats te creëren door hen ofwel ritmisch te differentiëren, ofwel de verschillende stemmen elk van andere tekst te voorzien, ofwel voor een werkelijke uitbreiding van de klankgestalte zelf te kiezen, meestal dan wel op basis van hetzelfde materiaal dat bijvoorbeeld wordt uitgebreid middels een spiegeltechniek.

De partij van de *live electronics* ten slotte bevat een aantal belangrijke wijzigingen. Zo is de versterking van *Io* en *Prometheus* nu toch, volgens het oorspronkelijke plan, omgedraaid geworden en klinkt de tenorpartij vanuit de hoogte en de vrouwelijke *sol* laag bij de grond. Het antifonale spel tussen beide zet zich evenwel verder. Het koor, dat nu expliciet betrokken is in beide partijen, beweegt zich met behulp van de *Halaphon* door de ruimte. Het krijgt met andere woorden een verbindende rol. Verder is het zo dat nu de *Io*-partij een microtonale sluiert om zich heen krijgt, en niet langer *Prometheus*.

De versterking van de solistische houtblazers is ten eerste statisch geworden en wordt ten tweede onderworpen aan twee zeer korte, nauwelijks hoorbare *Delays* (van respectievelijk 150 en 220 milliseconden). De nieuw toegevoegde strijkerspartijen krijgen net zoals de vrouwenstemmen waarvan ze de tonen overnemen een microtonale waas over zich. Bovendien wordt hen een galm variërend tussen 10 en 20 seconden toegemeten dewelke hun continuüm een aura van oneindigheid verleent.

In het algemeen wordt *Isola 2^a: a) Io-Prometeo* in 1985 gekenmerkt door een homogener maar ook diffuser klankbeeld. Het fragmentaire karakter is nog steeds aanwezig maar

treedt nu meer naar de achtergrond waar het voor een onderhuidse onrust zorgt. De luisteraar valt niet langer van het ene contrast in het andere, maar wordt wel opgeschrikt door een aantal zeer luide uitbarstingen die voordien afwezig waren. Aan de basis van de herwerking in 1985 onderscheiden we bijgevolg twee zaken: enerzijds zijn er de dramatisch gemotiveerde ingrepen (zoals de Manfred-maten en de nieuwe rol van het koor), anderzijds lijkt Nono ook op zoek naar een grotere muzikale coherentie (dewelke hij bereikt door onder meer de toevoeging van het strijktrio, de herschikking van het geheel en de omwerking van de individuele fragmenten waarin zich meermaals een onderlinge afstemming op elkaar manifesteert).

Tabel XI.6 *Prometeo, Isola 2^a: a) Io-Prometeo ('85) - tekstzetting*

Isola 2^a: a) Io-Prometeo | IO

ALN 51.08.02/05 Tekstvoorstel Cacciari	<i>Prometeo '84</i> Effectief getoonzette tekst	<i>Prometeo '85</i> Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten
Ah... ιω ιω...				
τις γη; τι γενοσ; τινα φω ... ;	τις γη Ah! Ah! τι γενοσ γενοσ	τις γη τι γενοσ γενοσ	S S K	m. 3-4 m. 11-14 m. 13-14
τι ποτε μ, ω Κρονιε παι, τι ποτε ταισδ...	Κρονιε (2x)	Κρονιε (2x)	S	m. 21-25
	Ah! ιω Ah! ιω τις γη	Ah! ιω ιω Ah! ιω... τινα φω Ah! ιω	S V S S	m. 36-38 m. 38 m. 45-46 m. 47
ARDIMI nel Fuoco	ardimi fuoco	ardimi nel Fuoco	V S	m. 51 m. 52-54
SPROFONDAMI nella Terra DAMI CIBO ai mostri del Mare MA PLACA	spfondami del mare	spfondami nella terra dami cibo ai mostri ma placa	S S S	m. 64-65 m. 70-72 m. 74-75
questa bufera divina PLACAMI	bufera placami	[buffera divina] placami	S S	m. 136-137 m. 76-77
questa sferza violenta questa MANIA incessante PLACAMI	mania placami sferza placami Κρονιε	sferza violenta placami mania incessante placami Κρονιε	S S S S S	m. 92-93 m. 99-100 m. 101-103 m. 105 m. 107
questo dio dal rito notturno	questo dio notturno	questo dio dio dal rito notturno placami	K S S	m. 111-112 m. 114-116 m. 118
che mi caccia ai confini del mondo PLACAMI	placami	mi caccia	S	m. 122-123
il folle assillo	folle assillo bufera	folle buffera divina	V S	m. 123 m. 136-137
di questa danza tremenda PLACA	placa τις γη τι γενοσ	placa τις γη	S S + K	m. 138-139 m. 151-153
questa sventura di vivere		sventura di vivere ιω Κρονιε	S K S	m. 155-159 m. 159 m. 162-163
θνησκω	Κρονιε θνησκω (2x)	Κρονιε θνησκω (2x)	S	m. 167 & 169

Isola 2^a : a) Io-Prometeo | PROMETEO

ALN 51.08.02/05 Tekstvoorstel Cacciari	Prometeo '84 Effectief getoonzette tekst	Prometeo '85 Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten
Io, IΩ				
il NUME	Il nume	Il nume	T	m. 5-6
sempre violento	sempre violento	sempre violento	K + S	m. 9-11
φθονερον τε και παραχωδες				
da qui all'Aurora				
ti caccia	ti caccia	ti caccia	T + M	m. 18-20
verso Terre inarate	terre inarate	terre inarate	T + K	m. 30-36
dove in case di giunco su carri	case carri	dove in	T	m. 50-53
		case di giunco	M	m. 51-53
		carri	M	m. 60
vanno gli Sciti	vanno gli Sciti	vanno	M	m. 61-62
		gli Sciti	T	m. 61-62
Alle spalle lascia l'Europa	lascia	lascia	T + M	m. 74
		l'Europa	T + t	m. 82-83
L'Asia entrerai	l'Asia entrerai	l'Asia entrerai	S	m. 83-84
Inoltrati a Oriente				
Varca fiumi sonori	varca fiumi	varca fiumi sonori	T + M	m. 90-91
Va alle sorgenti del Sole	va alle sorgenti	va alle sorgenti	T + M	m. 95-98
		del sole	T + M	m. 102-103
	Io	Io geloso	T + S	m. 111-113
Segui le rive d'Etiopie	segui le rive d'Etiopie	segui le rive d'Etiopie	T + t	m. 119-120
fin la dove dai monti	dai monti	dove dai monti	T + M	m. 130-131
sacro il Fiume s'abbatte	sacro fiume	sacro il fiume s'abbatte	T + M	m. 132-133
Alla sua foce				
CANOPO v'è	canopo v'è	canopo v'è	T + K	m. 142
Io, IΩ	[Io]	[Io geloso]	T + S	m. 111-113
geloso il NUME				
Amare nozze le sue	amare	amare nozze	T + K	m. 144-145
Sempre violento	violento	sempre violento	S	m. 144-147

Vocale soli	Koor
S = vrouwelijke soli (SSAA)	K = koor
T = tenor solo	V = vrouwen > koor
	M = mannen > koor
	t = tenoren > koor

2.3. *b) Hölderlin*

2.3.1. Fundamenten in *Io, frammento dal Prometeo*

In het in 1983 voorliggende libretto bestaat Mitologia's tekst niet langer alleen uit Hölderlins *Schicksalslied* maar wordt ook Pindaros' openingsvers haar in de mond gelegd: "één ras is er, één ras van mensen en van goden".⁷⁴⁹ Zoals gezegd illustreert dit vers niet zozeer het onrecht dat de mens wordt aangedaan, maar zijn onderworpenheid aan een hogere kracht dan die van de goden. Tussen de regels door kondigt Ananke's almacht zich aan.

In *Io, frammento dal Prometeo* maakt Pindaros' openingsvers nog geen deel uit van de tekst. Hölderlins *Schicksalslied* daarentegen krijgt hier een aparte toonzetting in deel VI. Voor *b) Hölderlin*, het tweede deel van *Isola 2^a*, besluit Nono alvast het centrale opzet van dit deel over te nemen. Deel VI uit *Io, frammento dal Prometeo* bestaat uit twee onafhankelijk van elkaar geconcipieerde én onafhankelijk van elkaar verlopende lagen: deze van de solistische sopranen, en deze van de solistische houtblazers. Hun onafhankelijkheid is zelfs zodanig dat in de uitgegeven partituur de vocale partijen van dit zesde deel als een losse bijlage zijn voorzien (zie hoofdstuk VI.6.3). Dit gelaagde concept, inclusief de elektronische manipulatie die beide lagen nog sterker van elkaar differentieert, ligt aan de basis van *b) Hölderlin*.

Ook voor de invulling ervan kijkt Nono naar *Io, frammento dal Prometeo*. Want ook *b) Hölderlin* is opgebouwd uit een vocale laag voor twee sopranen en een instrumentale laag voor basfluit en contrabasklarinet. Meer zelfs, de vocale laag is een exacte kopie van deze uit *Io, frammento* (deel VI). Alleen op het einde is er sprake van een uitbreiding, gezien nu ook Pindaros' vers moet klinken. Ook de instrumentale laag is een herneming uit *Io, frammento dal Prometeo*. Verrassend genoeg herneemt Nono niet de instrumentale partijen van deel VI maar het (zuiver instrumentale) deel VIII, hetgeen nogmaals de onafhankelijkheid van beide lagen – zowel binnen *Io, frammento* als binnen *b) Hölderlin* – in de verf zet. Voor *b) Hölderlin* schakelt Nono ook de sprekers in, zij vormen een derde en nieuwe laag.

In wat volgt zullen allereerst deze drie lagen apart worden besproken om vervolgens hun opbouw als geheel te bekijken. Dit laatste gebeurt met een specifieke aandacht voor de *live electronics* die deze drie lagen tegelijkertijd van elkaar differentiëren en op elkaar betrekken en op die manier één van de constitutieve elementen vormen binnen *b) Hölderlin*. Ten slotte zal ook de herwerking in 1985 kort aan bod komen.

⁷⁴⁹ ALN 51.08.02/05 (Cacciari's definitieve tekstvoorstel). Pindaros, "Zesde Nemeïsche ode," 158.

2.3.2. Vocale soli

Het eerste deel van de vocale laag wordt gevormd door een letterlijke herneming van de 133 maten die deel VI binnen *Io, frammento dal Prometeo* opmaken. De partijen van de twee solistische partijen zijn tot en met maat 133 identiek aan hun voorlopers, inclusief tekst(zetting). Er is zelfs geen sprake van octaafwisselingen, zodat de golfbeweging die het origineel kenmerkt integraal behouden blijft (zie hoofdstuk VI.6.3.2). Alleen de dynamische golfbewegingen zijn nu achterwege gelaten. Nono houdt het erop dat elke nieuwe toon *mezzoforte* aangezet dient te worden om vervolgens meteen naar *piano* te evolueren. Alles is erop gericht het canonische spel tussen beide stemmen zo vloeiend mogelijk te laten verlopen en maximaal ruimte te creëren voor hun samensmelten.

Maten 134 tot en met 182 van het vocale discours brengen het nieuw toegevoegde Pindaros-vers tot klinken. De sterk gechromatiseerde lijnen waaruit het discours vanaf maat 134 is opgetrokken verraden dat het hier hoogstwaarschijnlijk gaat om nieuw gecomponeerde partijen. Enkel bij de aanzet van een nieuw woord vindt doorgaans een grotere intervalsprong, variërend tussen een kleine terts en een kwint, plaats (zie Figuur XI.3). Daartussen bewegen beide stemmen zich ten eerste heel dicht tegen elkaar (wanneer ze niet samenvallen varieert hun afstand ten opzichte van elkaar doorgaans tussen een kwarttoon en een grote secunde), maar wat nog belangrijker is: met minuscule kwarttoon-passen. De tonen in Figuur XI.3 vormen de ankerpunten waarrond het microtonale discours zich beweegt: de stemmen wagen zich hoogstens op een grote secunde afstand van zo'n ankerpunt en keren hier nadien altijd naar terug, steeds gebruik makend van microtonale stappen. Dit maakt een afleiding uit *Io, frammento dal Prometeo* of uit een andere compositie *verso Prometeo* eerder onwaarschijnlijk, aangezien deze telkens zijn opgetrokken uit de bekende intervalcategorieën 4/5, T en 2/7/9.

The image shows a musical score for vocal parts, measures 134-182. The notes are on a single staff with a treble clef. Above the notes, various interval annotations are placed: 'T' (tert), '3-' (triple flat), '4' (quart), '5' (kwint), and '4/5' (kwart). The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

134	138	140	144	147	152	153	155	157	159	159	163	171	172	173	174	176	177	181	
Una	Una			una	u	-	na	l'uomo	sti	-	rpe	del	i	-	nfe	-	li(ci)	del	dio (infel)ci

Figuur XI.3 *Prometeo, Isola 2a: b) Hölderlin ('84) – raamwerk vocale partijen, m. 134-182*

Wat betreft de compositie van de 49 maten die dit tweede deel van *b) Hölderlin* telt lijkt er bovendien geen schetsmateriaal te zijn overgeleverd. Zodoende zijn we aangewezen op een analyse van het eindresultaat. Dit wordt gekenmerkt door een op- en neergaande golfbeweging en lijkt in die zin, alleszins op macroniveau, op het eerste deel. Opnieuw zijn de sopraanstemmen vervat in een canonisch kat- en muisspel, waarbij ze elkaar

afwisselend in de hoogte en in de diepte volgen om op bepaalde momenten plots in een wonderlijk unisono te versmelten.

Een belangrijk verschil met het eerste deel is echter dat de vocale golfbewegingen dit keer uit veel kleinere intervallen bestaan, zelfs overwegend uit louter microtonale schommelingen. Na de golfbewegingen van het eerste deel, dewelke een steeds groter wordend bereik omvatten en zowel in de hoogte als in de laagte stelselmatig grenzen verleggen, treedt nu niet alleen een inkrimping (es'-f' t.o.v. d'-cis'") maar ook een interne verdichting van dat bereik op. Daar waar het eerste deel wordt gekenmerkt door expansie, keert het tweede deel zich inwaarts.

Op die manier komt het belangrijkste principe dat achter deze toonzetting van *b) Hölderlin* in twee delen schuilgaat bloot te liggen. Met de gestaag de ruimte innemende toonzetting van Hölderlins *Schicksalslied* waarin de sopranen elkaar meermaals in welluidende intervallen vinden, weerklinkt een laatste aandenken aan de hoop die Prometheus ooit uitdroeg maar die met de geboorte van Achilles ten grave is gedragen. (Niet toevallig, zo merkt Nielinger-Vakil op, beschouwt Cacciari Hölderlin als de enige dichter die de ware betekenis van Achilles begreep.⁷⁵⁰) De onmogelijkheid van deze utopie ligt besloten in de vroege wijsheid van Pindaros. De zich volledig in het microtonale veld verliezende toonzetting daarvan verbeeldt niet alleen het verlies van deze hoop, maar ook het noodzakelijke terugplooiën van de mens op zichzelf. *B) Hölderlin* verklankt een langzaam uitdoven van de utopie en vormt daarmee het meest uitgesproken dramatisch vormgegeven deel van gans *Prometeo*.

2.3.3. Solistische blazers

Dat Nono voor de instrumentale laag van *b) Hölderlin* niet naar het zesde maar naar het achtste deel van *Io, frammento dal Prometeo* teruggrijpt verrast. Tenslotte zijn de solistische blazerspartijen binnen het zesde deel, ondanks hun volledig onafhankelijke verloop ten opzichte van de vocale partijen, toch min of meer op deze laatste afgestemd, al was het maar (weliswaar bij benadering) qua lengte. Aangezien de twee lagen sowieso met elkaar dienen te contrasteren en de uitwerking van dit contrast eigenlijk op de schouders van de *live electronics* ligt (zie verder), was een herneming van dezelfde partijen – eventueel in gealtereerde vorm – vanuit pragmatisch opzicht het meest logisch geweest.

Dat Nono dit niet doet kan bijgevolg geen andere verklaring kennen dan dat hij ontevreden moet zijn geweest met het klinkende resultaat van het zesde deel van *Io, frammento*. Hiervan zijn echter geen sporen terug te vinden, noch in schetsen noch in correspondentie. De sleutel tot een beter begrip van zijn keuze voor het achtste deel ligt bijgevolg in de muziek zelf.

⁷⁵⁰ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 265-66.

In deel VIII van *Io, frammento* lijkt Nono maximaal te willen inzetten op klankexploratie. De partijen van zowel basfluit als contrabasklarinet vertonen een zeldzame metrische regelmaat en bestaan zeer uitzonderlijk uit lang aangehouden toonhoogtes (of aggregaten) die werkelijk tot klinken mogen worden gebracht: alles is erop gericht de muzikanten de ruimte te geven om binnen de door hen geproduceerde klanken op zoek te gaan naar nuances (zie hoofdstuk VI.6.6). Dit staat in schril contrast met de blazerspartijen in deel VI, waarin weliswaar eenzelfde zoektocht centraal staat maar deze veel sterker van bovenaf bepaald wordt (zie hoofdstuk VI.6.3.3). Daarbij bereiken beide stemmen slechts zelden een toonhebbend stadium en etaleren ze veeleer de oneindige zee aan klankmogelijkheden door toepassing van technieken zoals *aria intonata*, *aria frullata*, *suoni eolien*, ...

Dat Nono voor *b) Hölderlin* uiteindelijk de blazerspartijen van deel VIII verkiest boven die van deel VI heeft vermoedelijk twee redenen. Ten eerste is de beoogde elektronische manipulatie van de klarinetklank middels de Vocoder pregnanter wanneer beide instrumenten (dat wil zeggen ook de basfluit waarvan het spectrum als filter wordt gebruikt) toonhebbende klanken produceren. Ten tweede biedt de relatief lage graad van uitwerking binnen deel VIII de componist meer mogelijkheden om ook binnen de instrumentale laag van *b) Hölderlin* een dramatische evolutie uit te tekenen. Dit laatste zien we dan ook duidelijk gebeuren in de concrete uitwerking van de blazerspartijen.

De zestig maten die deel VIII uit *Io, frammento* omvat worden in *b) Hölderlin* driemaal hernomen, zij het niet volledig. Van het begin tot en met maat 111 klinken ze een eerste keer, en dit met slechts een aantal wijzigingen maar vooral met verdubbelde duurwaarden (zie Tabel XI.7).⁷⁵¹ Op die manier verleent Nono de blazers nog meer ruimte dan oorspronkelijk voorzien op hun klankexpeditie. Vooral het harmonische potentieel van de basfluitpartij, bestaande uit gestaag aandikkende *multiphonics*, heeft baat bij deze extra ruimte. Bijgevolg ontwaren we voor het eerst binnen *Prometeo* ook in de partijen van de solistische houtblazers een intervallische inhoud die zich harmonisch manifesteert en die bovendien resoneert met de partijen van de vocale soli.

Vanaf maat 68 treden beide partijen uit elkaar, hetgeen de onafhankelijkheid van hun discours in de verf zet. Deze gespletenheid zet zich door van maat 112 tot en met maat 133: terwijl de contrabasklarinet de eerste elf maten herneemt, is de basfluit reeds aan de volgende elf maten beland. Hoe dan ook houdt Nono ook hier vast aan een trouwe (zij het slechts gedeeltelijke) herneming van deel VIII en schitteren beide houtblazers op een zeldzame wijze als harmonische spelers.

⁷⁵¹ Merk op dat de eerste vier maten van deel VIII in *b) Hölderlin* weliswaar ontbreken maar het einde vormen van *a) Io-Prometeo*, waarop *b) Hölderlin* meteen aansluit. Zodoende is de eerste herneming van dit deel uit *Io, frammento* wel degelijk volledig.

Vanaf maat 134 volgt een derde, ditmaal bijna volledige herneming van deel VIII maar in een vrije *aria-fiato* versie. Het toonhebbende lied van de blazers is met andere woorden uitgezongen. In de partij van de basfluit herkennen we nog de contouren van haar oorspronkelijke partij, al voert Nono heel wat permutaties door en betreft het hier vooral een zichtbare en in veel mindere mate een hoorbare gelijkenis aangezien de tonen nog amper tot klinken komen. De partij van de contrabasklarinet bestaat uit losse brokstukken, ontleend aan zijn eigen oorspronkelijke partij in *Io, frammento* maar ook aan die van de basfluit. Ook voor hem geldt dat de meeste van zijn tonen tot in het mondstuk geblazen lucht gereduceerd worden.

Op die manier articuleren de blazers mee de dramatische evolutie die zich in de vocale laag aftekent. Aan de zijde van het *Schicksalslied* klinken zij nog vol goede moed, met partijen die het rijke intervallische potentieel van de vocale stemmen weerspiegelen. Maar met de intrede van het Pindaros-vers trekken de blazers zich langzaam maar zeker terug in het domein van het onuitspreekbare. Zij slagen er niet langer in zuivere tonen, laat staan harmonieën te produceren. Hun klanken beperken zich tot ruis. Ten slotte blijven zij alleen achter, als mensen in *dürftiger Zeit*.

Tabel XI.7 *Prometeo, Isola 2^a: b) Hölderlin ('84) – overzicht herkomst tooninhoud blazerspartijen*

<i>Isola 2^a: b)</i> <i>Hölderlin '84</i>	Herkomst > <i>Io, frammento</i>		Parte VIII	Alteraties	Tekst sol. Sopranen
m. 1-111	m. 431"-487	m. 4"-60		Duurwaarden verdubbeld	Schicksalslied
m. 8-9	m. 435	m. 8		Fl: g'-c'' ipv g'-a	
m. 9-13	m. 435-437	m. 8-10		Kl: es'' ipv es'	
m. 16-19	m. 439-440	m. 12-13		Fl: c'-d' ipv d'-e'	
m. 16-21	m. 439-441	m. 12-14		Kl: e'' ipv e'	
m. 31-36	m. 446-449	m. 19-22		Kl: gis'' ipv gis'	
m. 39-43	m. 450-452	m. 23-25		Kl: fis'' ipv fis'	
m. 46-51	m. 454-456	m. 27-29		Kl: F in bas (x3) geschrapt	
[m. 48]	m. 455	m. 28		Fl: Eerste helft van oorspronkelijk maat niet verdubbeld	
m. 54-58	m. 458-460	m. 31-33		Kl: D ipv D'	
m. 68				Kl: Extra maat rust	
m. 75				Kl: Extra maat rust	
m. 82-83				Kl: Extra maten rust	
[m. 83]	m. 473	m. 46		Fl: Eerste helft van oorspronkelijk maat niet verdubbeld	
m. 91-96	m. 476-478	m. 49-51		Kl: Ais ipv Ais'	
m. 112-133	m. 439-449 (fl) m. 428-438 (kl)	m. 12-22 (fl) m. 1-11 (kl)		Duurwaarden verdubbeld	Schicksalslied
m. 112-116	m. 428-430	m. 1-3		Kl: F ipv F'	
m. 119-124	m. 431-434	m. 4-7		Kl: A ipv A'	
m. 127-131	m. 435-437	m. 8-11		Kl: es'' ipv es'	
m. 134-180	m. 428-465 (fl)	m. 1-38 (fl)		Aria-fiato versie in vrij ritme	Pindaros
m. 136-137	m. 430	m. 3		Fl: Oorspr. maat 430 geïnterpoleerd met m. 328 en verlengd	
m. 150	m. 443	m. 16		Fl: ipv overgebonden c''' wordt beweging opgebouwd in m. 148"-149 omgekeerd (dwz + fis'' en as')	
m. 152-153	m. 445	m. 18		Fl: Metrisch verschoven & één maat verlengd	
m. 154-155	m. 446-447'	m. 19-20'		Fl: Metrisch verschoven & verlengd	
m. 156-157	m. 447"-448	m. 20"-21		Fl: Metrisch verschoven	
m. 160-162	m. 451-452	m. 24-25		Fl: Eén maat verlengd	
m. 163-170	m. 453-459	m. 26-32		Fl: Permutaties tussen noten van opeenvolgende meerklanken Verlengd met kreeftversie van origineel (drie maten extra)	
m. 172-173	m. 460	m. 33		Fl: Verlengd met kreeftversie (1 extra maat)	
m. 176-180	m. 463-465	m. 36-38		Fl: Verlenging met twee maten	
m. 181-196 m. 174-196	m. 466-473' (fl) diverse maten (kl)	m. 42-46' (fl) diverse maten (kl)		Duurwaarden verdubbeld Exacte of licht gealtereerde herhaling van geïsoleerde fragmenten, con bacchino	/
m. 186-187	m. 469	m. 42		Fl: Metrisch verschoven	
m. 188	m. 471	m. 44		Fl: bes'' later ingezet en bijgevolg verkort	
m. 189-196	m. 472-473'	m. 45-46'		Fl: Tweeklank cis'-d' metrisch verschoven	
m. 174-176	m. 428-330	m. 1-3		Kl: Exacte herneming	
m. 177-182	m. 454-460	m. 27-33		Kl: Exacte herneming, alleen m. 456 is volledig geschrapt	
m. 183-186	m. 472-475	m. 45-48		Kl: Exacte herneming	
m. 187-190	m. 439-442	m. 12-15		Kl: Herneming 1 octaaf hoger (e'' ipv e') en metrisch verschoven & <i>con soffio</i> ipv <i>senza soffio</i>	
m. 191-193	m. 450"-452	m. 23"-25		Kl: Herneming 1 octaaf hoger (fis'' ipv fis') en metrisch verschoven & <i>senza soffio</i> ipv <i>con soffio</i>	

2.3.4. Sprekers

Een ten opzichte van *Io, frammento dal Prometeo* volledig nieuw toegevoegde laag in *b) Hölderlin* is deze van de sprekers. Zij hernemen in eerste instantie tekstfragmenten uit *Isola 1^a*: van Prometheus, die vertelt over wat hij de mens aan *techne* heeft bijgebracht, en van Mitologia, die hem over de zin van deze gift bevraagt. Op die manier brengt Nono, zonder dat hiervoor een aanwijzing in Cacciari's libretto voorligt, de directe reden van het menselijke lijden in herinnering: niet de toorn der goden, zelfs niet de

onverbidelijkheid van Ananke, maar het geschenk van Prometheus dat hem weliswaar in staat stelt zich te emanciperen maar hem in één beweging ook tot een bewust en lijdend wezen maakt.

De tekstfragmenten uit *Isola 1^a* zijn zigzag verdeeld over de twee sprekers, die dus niet elk een rol voor hun rekening nemen maar samen gestalte geven aan zowel Prometheus als Mitologia. Net zoals in de *Prologo* gaat het hier om een vrije tekstdeclamatie. Maar ditmaal hanteert Nono wel een opdeling in maten en zet hij op die manier toch een minimum aan tijdsgrenzen uit voor de tekstdeclamatie. Hoewel er visueel sprake is van een afwisseling tussen beide sprekers overlappen zij in de praktijk bijna continu. De verschillende fragmenten die ze hernemen worden wel steeds van elkaar gescheiden door meerdere rustmaten.

Vanaf maat 113 (wanneer in de vocale soli de eerste “hinab” weerklinkt die de dalende slotbeweging van het eerste deel articuleert, en wanneer beide solistische blazers overgaan tot een herneming van het beginmateriaal uit deel VIII van *Io, frammento*) vindt ook binnen de partijen van de sprekers een verandering plaats. Op dit moment gaan zij namelijk over tot een vrije declamatie van het *Schicksalslied*. Hiermee zijn ze rond in maat 133, kortom, net op tijd om plaats te maken voor het tweede deel van *b) Hölderlin* waarin zij niet langer rol spelen.

De inschakeling van de sprekers beantwoordt bijgevolg aan de dramatische tweedeling die ook de partijen van de vocale soli en die van de blazers kenmerkt. Naast de inhoudelijke verwijzingen naar *Isola 1^a* die hij op deze manier binnenbrengt is het Nono vooral te doen om de creatie van een derde laag, dewelke door toedoen van de *live electronics* een heel eigen functie krijgt (zie verder).

2.3.5. Opbouw geheel & *live electronics*

B) Hölderlin is volledig opgebouwd volgens het gelaagde concept dat Nono voor de verklanking van het *Schicksalslied* in *Io, frammento dal Prometeo* voorzag. Aan de basis daarvan ligt eerst en vooral een ruimtelijk-dramatische zetting van het menselijke lijden dat in dit lied centraal staat. Al in zijn eerste aantekeningen omtrent *Io, frammento* heeft Nono voor de toonzetting van het *Schicksalslied* een zeer specifiek idee voor ogen, met twee solistische sopranen wiens klank permanent doorheen de ruimte cirkelt met behulp van twee Halaphons. Voor *b) Hölderlin* besluit Nono zelfs beide Halaphons van een vertraagd signaal te voorzien (van respectievelijk 4 en 8 seconden), zodat al snel een zesstemmig polyfoon klankweb ontstaat.⁷⁵² Terwijl de bezetting een utopisch gehalte

⁷⁵² In het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* laat de eerste Halaphon de klank van beide vocale soli *live* door de ruimte cirkelen, terwijl de tweede met een vertraging van maar liefst 14 seconden in actie treedt. Hier wordt de meerstemmigheid bijgevolg beperkt tot vier stemmen en is het canonisch spel tussen hen voor de luisteraar niet waarneembaar gezien de grote afstand tussen *dux* en *comes*.

verraadt, vormt het rondwalen van de klank in cirkels een treffende muzikale portrettering van de oneindige lijdensweg van de mens, van zijn “vallen van klip tot klip”.

Al gauw komt daar een tweede idee bij: het aan flarden rijten van de utopische hoop die ondanks de geportretteerde ellende in de sopraanpartijen schuilt. Hiervoor denkt Nono niet in eerste instantie aan een specifieke bezetting, maar wel aan een bepaalde technologie, met name die van de Vocoder. In Freiburg voert Nono samen met Fabbriciani en Scarponi verschillende experimenten uit met dit elektronisch instrument. Eén toepassing daarvan intrigeert hem in het bijzonder. Daarbij wordt de analyse van het klankspectrum van beide blazers als negatieve (geïnverteerde) filter gebruikt op *pink noise*, hetgeen een rauwe, in Nono's woorden “snijdende” klank oplevert. Het is deze geïnverteerde toepassing van de Vocoder die Nono binnen het zesde deel van *Io, frammento* (en dus later ook voor *b) Hölderlin*) inschakelt en die ervoor zorgt dat de klank van de blazers het zingen als het ware doorklieft. De destructieve rol die de houtblazers op deze manier op zich nemen maakt hen tot Ananke's frontsoldaten, die even meedogenloos als onverwacht toeslaan.

De brute botsing van voorgaande twee lagen wordt in de context van *Prometeo* nog uitgebreid met een derde laag, die de vinger legt op de eigenlijke oorzaak van het menselijke lijden: niet zozeer de goden, maar Prometheus treft hier schuld. Beter was het geweest de mens meteen inzicht te geven in de begrensdheid van zijn kunnen, dan het af te spiegelen als een manier om zichzelf te bevrijden. Beter was het geweest de mens de veelzijdigheid van het bestaan te laten bewonderen, dan hem terug naar de oorsprong te doen verlangen. Om dit alles te illustreren grijpt Nono terug naar de tekst van *Isola 1^a* enerzijds, en de sprekers anderzijds, dewelke eenzelfde elektronische manipulatie door de filter ondergaan als in de *Prologo*. Het resultaat is opnieuw een veelzijdige belichting van de tekst, die echter wel verstaanbaar moet blijven. Ditmaal manifesteren zich op deze manier niet langer de verschillende namen (zoals in de *Prologo*), maar de vele mogelijkheden die het menselijke bestaan op aarde, ondanks of net dankzij de begrensdheid ervan, in zich draagt.

In alle opzichten vormt *b) Hölderlin* een sleutelmoment binnen deze tragedie van het luisteren. Alles draait hier om een groeiend bewustzijn van de begrensdheid van het menselijke bestaan. Kortom, om het verlies van de utopie. Hoewel Nono daarvoor in eerste instantie vertrekt vanuit een ruimtelijk concept, waarvoor hij een aantal zeer concrete ideeën heeft opgedaan tijdens experimentersessies in Freiburg, kent het uiteindelijke resultaat een opvallend lineaire dramatische evolutie. Zeker na het hoogst fragmentaire discours van *a) Io-Prometeo* laat *b) Hölderlin* zich luisteren als een bijna doelgerichte ontwikkeling, met als centrale inzet een steeds groter wordende onzuiverheid, tot alleen de blazers overblijven met louter luchtklanken.

Net zoals in *a) Io-Prometeo* zien we hoe Nono in 1983, wanneer een adequate toonzetting van Hölderlins *Schicksalslied* als het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* reeds

voorligt, op zoek gaat naar manieren om het drama daarbinnen sterker naar voren te brengen. Alle ingrepen en uitbreidingen die hij nu doorvoert zijn duidelijk bedoeld om de in de tekst besloten inhoud muzikaal te articuleren. Dit resulteert in een zeldzaam rechtlijnige ontwikkeling van helderheid naar een steeds groter verlies daarvan, dewelke het groeiende bewustzijn omtrent de begrensdheid van het menselijke kunnen en parallel daaraan het verlies van de utopie op treffende wijze hoorbaar maakt. Opnieuw laat Nono zich met andere woorden betrappen op een muzikaal denken dat niet meer dezelfde openheid aan de dag legt als aan de start van het compositieproces (als mogelijk startpunt kan hier in feite zowel het werk aan *Das atmende Klarsein* als aan *Io, frammento dal Prometeo* worden aangehaald), maar daarentegen zeer gericht te werk gaat en bepaalde (dramatisch geïnspireerde) doeleinden nastreeft.

2.3.6. Herwerking in 1985

Dat de Milanese versie van *b) Hölderlin* uit precies hetzelfde aantal maten bestaat als haar Venetiaanse voorganger doet reeds vermoeden dat er geen grote structurele verschillen zijn tussen beide. Nog steeds vormt het gelaagde opzet de essentie van dit deel. De partijen van de *live electronics* worden dan ook integraal behouden. En nog steeds bestaat dit tweede deel van *Isola 2^a* zelf uit twee delen, dewelke nu zelfs geëxpliciteerd worden in de partituur: *Mitologia a)* en *Mitologia b)*. Het zijn dan ook voornamelijk kleinere details binnen de afzonderlijke partijen die door Nono gewijzigd worden in 1985.

De melodische lijnen van de vocale soli worden nagenoeg identiek behouden in 1985, zo lijkt het althans in het begin. Toch verraden enkele geoctaveerde passages een latere herwerking. Soms voert Nono ook meer ingrijpende wijzigingen door, zoals bijvoorbeeld de invoeging van een woordeloos tussenspel in de maten 45 tot 50 dat ten koste gaat van een aantal van de oorspronkelijke maten. Vanaf dan wordt Nono's herwerking drastischer. De meest opvallende ingreep betreft de opdeling van langere duurwaarden in verschillende korte eenheden, afgewisseld met rusten, zodat de partijen ten eerste veel levendiger worden en ten tweede meer ruimte ontstaat voor tekstverklanking zodat het aandeel daarvan vergroot (zie Tabel XI.8). Enkel het vocale slotfragment (m. 170-180) is volledig nieuw gecomponeerd. De daar klinkende woorden "fratelli infelici" werden in 1984 op zeven maten muziek, gekenmerkt door talrijke kwart- en kwintsprongen, getoonzet (m. 176-182), terwijl de elf maten chromatiek in 1985 een veel ingetogener einde vormen. Stilaan is alle hoop weggeëbd.

De meest opvallende vernieuwing binnen de vocale partijen betreft evenwel de tekstplaatsing. In 1984 bevatte de partituur reeds de algemene aanwijzing "su consonanti come indicato" te zingen, en dus de medeklinkers goed te benadrukken. Maar in 1985 hamert Nono op een overdreven benadrukking van de medeklinkers, die bovendien allemaal in vet genoteerd staan. Daarnaast valt het op dat de ronde klinkers zoals "o" en

“oe” die in 1984 op lange noten weerklonken (vb. “d-ooo-ch”, “uuu-ns”) nu plaats moeten ruimen voor scherpe en doffe klinkers als “i” en “e” (vb. “stätt-e---”, “i---st”). Vanuit diezelfde optiek herhaalt Nono in 1985 andere woorden en lettergrepen. Want hoewel het tekstverloop in beide stemmen nu bijna parallel is (in 1984 klonken vaak verschillende woorden door elkaar), zet Nono veel sterker in op subtiele verschuivingen die voor wrijving zorgen.

De tekstdeclamatie van de sprekers wordt in 1985 beperkt tot het tweede deel van *b) Hölderlin*, uitgerekend het deel waarin ze in 1984 verstomden. Vanaf maat 120 tot en met maat 148 herhalen ze tot tweemaal toe de volledige tekst van Hölderlins *Schicksalslied*, en dus niet langer tekstfragmenten uit *Isola 1^a*. Beide stemmen volgen hierbij een apart parcours, dat niet dezelfde woorden omvat zodat veelvuldig interne botsingen optreden. De overdreven benadrukking van medeklinkers die ook deze partijen kenmerkt zorgt daarbij voor extra wrijving.

De latere inschakeling van de sprekers in 1985 zorgt ervoor dat het begin van *b) Hölderlin* gevrijwaard blijft van hun onzuivere want gesproken en elektronisch fel gemanipuleerde klanken. Deze klanken zijn beter op hun plaats aan het einde van dit deel, wanneer het polyfone discours van de sopranen in dialoog met een elektronisch vertraagde versie van zichzelf stilaan verzadigd geraakt en ook de beide instrumentale solisten nog slechts blaas- en ruisklanken kunnen uitbrengen.

Tabel XI.8 *Prometeo, Isola 2a: b) Hölderlin ('84) - tekstzetting*

Isola 2^a: b) Hölderlin

ALN 51.08.02/05	<i>b) Hölderlin '84</i>			<i>b) Hölderlin '85</i>		
Tekstvoorstel Cacciari	Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten	Effectief getoonzette tekst	Bezetting	Maten
DOCH	(O) Doch	SS	m.7	(O) Doch	SS	m. 7
		S2	m. 14			
		S1	m. 21			
uns ist gegeben	uns ist gegeben	SS	m. 12-20	uns ist gegeben (3x)	SS	m. 8-21
auf keiner stätte	in keine(r) stätte	S2	m. 16-19	auf keiner stätte	S2	m. 15-19
zu ruhn...	zu ruhn	SS	m. 22-23	zu ruhn (3x)	SS	m. 22-26
	doch	S1	m. 24			
	uns ist gegeben	SS	m. 24-26			
	auf keiner stätte	SS	m. 27-29	auf keiner stätte (2x)	SS	m. 27-34
	zu ruhn	S2	m. 30	zu ruhn	SS	m. 34-36
	doch	SS	m. 31-32	doch	S1	m. 36-37
	uns ist gegeben	S1	m. 32-41	uns ist gegeben	SS	m. 37-41
	auf keiner stätte	S2	m. 36-40	auf keiner stätte	SS	m. 40-44
	zu ruhn	S1	m. 41-42	zu ruhn	S2	m. 44
	auf keiner stätte	S1	m. 43-46			
	zu ruhn	S2	m. 43-49			
				A -- U -- O --	SS	m. 45-50
es schwinden	es schwinden	SS	m. 50-52	es schwinden	SS	m. 51-52
es fallen	es fallen	SS	m. 53-56	es fallen	SS	m. 53-55
die leidenden	die leidenden	SS	m. 57-63	die leidenden	SS	m. 56-59
		S2	m. 65-70			
MENSCHEN	menschen	S1	m. 64-66	menschen (2x)	SS	m. 59-63
		S1	m. 67-74			
blindlings	blindlings (3x)	SS	m. 75-91	blindlings (2x)	SS	m. 64-68
wie wasser	wie wasser (2x)	SS	m. 92-98	wie wasser	S2	m. 66-68
von klippe	von klippe	SS	m. 99-102	von klippe	SS	m. 68-70
zu klippe	zu klippe	SS	m. 103-106	zu klippe	SS	m. 70-72
ins ongewisse	ins ongewisse	SS	m. 107-113	Menschen	SS	m. 73-74
hinab	hinab	SS	m. 114-119	blindlings (2x)	SS	m. 74-79
	ins ongewisse	SS	m. 118-125	wie wasser	SS	m. 80-83
	hinab	SS	m. 124-126	von klippe	SS	m. 83-85
	ins ongewisse	SS	m. 127-130	zu klippe	SS	m. 85-86
	hinab	SS	m. 131-132	blindlings (2x)	SS	m. 87-89
				wie wasser (3x)	SS	m. 90-96
				von klippe	SS	m. 97-100
				blindlings (2x)	SS	m. 101-105
				ins ongewisse	SS	m. 106-111
				hinab (3x)	SS	m. 112-118
				ins ongewisse	SS	m. 116-117
				hinab (4x)	SS	m. 118-123
				ins ongewisse	SS	m. 123-124
				hinab (2x)	SS	m. 125-126
DOCH						
Una dell'uomo	una dell'uomo	SS	m. 134-144	una dell'uomo (2x)	SS	m. 128-138
Una del Dio	una del dio	SS	m. 145-152	una del dio (2x)	SS	m. 138-147
	una dell'uomo	SS	m. 153-158	una del dio	S1	m. 147-153
				una dell'uomo	S2	m. 147-153
la stirpe	la stirpe	SS	m. 159-162	la stirpe	SS	m. 153-156
Del Dio	del dio	SS	m. 163-166	del dio	SS	m. 157-162
fratelli infelici	fratelli infelici	SS	m. 167-175	fratelli infelici	SS	m. 161-168
	del dio	SS	m. 176-177	del dio	SS	m. 170-171
	fratelli infelici	SS	m. 177-182	fratelli infelici	SS	m. 172-180

SS = beide sopranen
S1 = eerste sopraan
S2 = tweede sopraan

De enige partijen die Nono wezenlijk verandert in 1985 zijn die van de solistische houtblazers. Ondanks de sporadische overeenkomsten met de Venetiaanse versie zijn deze in essentie nieuw gecomponeerd. In 1984 hadden we te maken met veel passievere partijen, die vooral uit lange overgebonden noten bestonden, en die zich binnen een continu *piano*-bereik afspeelden met *crescendo*-bewegingen uitgestrekt over meerdere maten. In 1985 zijn de partijen veel beweeglijker, met in de eerste plaats grote intervalsprongen, kleurrijke akkoorden en een veel sterker gedifferentieerde ritmiek. De talrijke rusten, die de continue lijn van aangehouden noten uit 1984 onderbreken, zorgen voor een hortend, stotend effect, dat op een manier ook meer stuwning verleent aan het geheel. *Crescendi* en *diminuendi* voltrekken zich nu op veel kortere tijdspannes, krachtige accenten weerklinken op de meest onverwachte plaatsen, en het dynamische bereik wordt uitgebreid naar *fff*. Ook het microtonale bereik wordt in B verder geëxploreerd, en een waarlijk nieuw gegeven vormen de talrijke trillers.

Het korte instrumentale slot, gaande tot maat 196 in beide versies, is structureel hetzelfde, kleine veranderingen niet te na gesproken. Waar in 1984 echter direct *Stasimo 1°* aangevat diende te worden ("attaca *Stasimo 1°*"), gebeurt deze overgang in 1985 veel zachter door middel van een uitstervende dynamische lijn.

2.4. c) *Stasimo 1°*

2.4.1. Fundamenten in *Io, frammento dal Prometeo*

Het laatste luik van *Isola 2^a* brengt het slotkoor uit Euripides' tragedie *Alcestis* tot klinken. Daarin bezingt het koor de almacht van Ananke. Dit moment van reflectie, in Cacciari's libretto daarom toegewezen aan Mitologia, moet een ommekeer inluiden: de erkenning van het noodlot bevrijdt de mens uit de waan van de utopie en brengt hem ware vrijheid, als een aanvaarding van zijn eigen grenzen. Vandaar dat Nono, vermoedelijk in samenspraak met Cacciari, besluit dit deel *Stasimo 1°* te dopen. Binnen de antieke tragedie vormt het stasimon namelijk een deel met eenzelfde overschouwend en tegelijkertijd voorvoelend karakter. De tevens op het stasimon gemodelleerde herschikking van de tekst in twee parallel opgebouwde strofes en tegenstrofes voerde de componist reeds door in 1981 voor *Io, frammento dal Prometeo* en vormt in die zin een vroege aanspeling op de latere titel (zie hoofdstuk VI.6.4.1).

In het definitieve libretto wordt de opsomming van de verschillende krachten die niet zijn opgewassen tegen Ananke voorafgegaan door het oorspronkelijke openingsvers van dit slotdeel uit *Alcestis*: "(...) maar hoeveel woorden ik ook vond, nooit heb ik iets zo sterk als het noodlot ontdekt."⁷⁵³ Het is een vers dat ontbreekt in *Io, frammento* maar bij de

⁷⁵³ Euripides, "Alkestis," 60. ALN 51.08.02/06r

toonzetting van het gehele libretto absoluut cruciaal blijkt. Want het is precies de kracht van deze woorden waar Prometheus in *Isola 1^a* zo prat op gaat dat ze de mens van het juk der goden zal bevrijden.⁷⁵⁴ Woorden, “logoi”, vormen de ultieme uitdrukking van de *techne*, Prometheus’ gift aan de mensheid die, zo is intussen in *b) Hölderlin* gebleken, op een kwelling is uitgedraaid. “Qui c’è la “critica” – l’analisi del limite – dei LOGOI di Prometeo nel 1° Episodio”, schrijft Cacciari naast dit openingsvers in een vroege versie van het libretto.⁷⁵⁵

Aangezien de betekenis van gans dit tekstdeel reeds bevat ligt in zijn openingszin maakt Nono de wellicht dramatisch gemotiveerde beslissing de toonzetting ervan uit te stellen tot het *Interludio 1°*, het op *Stasimo 1°* volgende deel. Daardoor blijft Ananke doorheen gans het stasimon onbenoemd. Door haar niet bij naam te noemen maar enkel haar almacht negatief te omschrijven draait *Stasimo 1°* niet zozeer om Ananke zelf, als wel om de grenzen waarop zij de mens doet botsen. Het is de erkenning van die grenzen, zelfs de langzame aanvaarding ervan, die doorheen *Stasimo 1°* op Prometheus neerdaalt. In die zin voldoet *Stasimo 1°* aan de criteria die zijn naam vooropstelt en vormt het een tegelijkertijd besluitend en vooruitblikkend slot van het eerste deel van *Prometeo*.

In *Io, frammento dal Prometeo* kwam deze tekst tot klinken in het laatste deel. Een mobilisatie van het voltallige koor dat voor het eerst als een eenheid optreedt moest hier de onontkoombaarheid van het noodlot onderstrepen. Met elk klankblokken overvalt dat koor de luisteraar (zie hoofdstuk VI.6.4.2). Elf klankblokken die zich ten opzichte van elkaar in de ruimte positioneren door beroep te doen op andere registers. Binnenin elk klankblok zijn de verschillende stemmen doorgaans druk in de weer zodat een soort micropolyfonie ontstaat die in se kan worden herleid tot telkens dezelfde kwint- en tritonusconstellaties.

Voor de toonzetting van *c) Stasimo 1°* grijpt Nono logischerwijze terug naar dit *coro finale* uit *Io, frammento*. Structureel behoudt hij dit deel zelfs volledig. Hij zorgt alleen voor een uitbreiding ervan. Want ten eerste betreft hij nu niet alleen het volledige koor maar ook de vocale soli en de vier orkestgroepen. Tezamen (hoewel in de praktijk vaak afwisselend) nemen zij de elf klankblokken voor hun rekening. Dit betekent ten eerste dat deze klankblokken nu nog massiever zijn en in die zin nog beter de verpletterende almacht van Ananke portretteren. Ten tweede geeft deze sterk uitgebreide bezetting Nono de mogelijkheid de klankblokken intern nog veel sterker te differentiëren. Hun interne rijkdom wordt met andere woorden enkel groter.

⁷⁵⁴ “TECHNE, OPERE, LOGOI” noteert Nono naast Prometheus’ opsomming van wat hij de mens allemaal heeft (bij)gebracht in (“1° Episodio”), zie ALN 51.03.03/03.

⁷⁵⁵ ALN 51.03.03/09

Daarnaast laat Nono de orkestgroepen ook een aantal keer op eigen kracht uithalen. In totaal voorziet hij vier nieuwe tussenkomsten, waarvan de helft een bestaand klankblok in tweeën splitst en de andere helft op het rustmoment tussen twee klankblokken wordt ingeschoven. Beide uitbreidingen hebben verregaande gevolgen en zullen daarom in wat volgt apart worden besproken.

2.4.2. Uitbreiding klankblokken

Zoals Hella Melkert reeds in kaart bracht worden de elf klankblokken uit het negende deel van *Io, frammento dal Prometeo* integraal én in dezelfde volgorde overgenomen in c) *Stasimo 1*.⁷⁵⁶ Alleen hun bezetting wordt uitgebreid en daarmee verandert meestal tegelijkertijd hun concrete vormgeving. Allereerst is het belangrijk stil te staan bij de precieze bezetting die Nono voor elk van de elf klankblokken voorziet (zie Tabel XI.9). Deze varieert namelijk van klankblok tot klankblok en zorgt er zo voor dat de verschillende klankblokken zich duidelijk van elkaar weten te onderscheiden. Register speelt hierin een minder grote rol dan dit in het *coro finale* het geval was.

Daarnaast zien we dat Nono niet voor elk klankblok de drie bezettingsgroepen (vocale soli, koor en orkestgroepen) mobiliseert. Zo klinken in het derde en het zevende bijvoorbeeld enkel de vocale krachten, terwijl in andere het koor wordt vergezeld door een select gezelschap orkestinstrumenten (klankblokken 1, 2, 4, 8) en in weer andere de soli daar nog bij komen (klankblok 5 en 10) zodat in klankblok 6 het koor zelfs helemaal overbodig is geworden. In het algemeen kan een graduele aandikking van het bezettingsniveau worden vastgesteld, met als absolute climax (op, jawel, het woord “la cima”, in de tekst) het elfde klankblok waarin met uitzondering van de tenor solo alle zangers en nagenoeg alle muzikanten aan zet zijn.

⁷⁵⁶ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”*, 175.

Tabel XI.9 *Prometeo, Isola 2a: c) Stasimo ('84) – overzicht klankblokken met respectievelijke herkomst in deel IX van Io, frammento dal Prometeo*

Stasimo 1 ^a (1984)					Herkomst: <i>Io, frammento</i> Deel IX					
Klankblok	Maten	Tekst	Bezetting	Tempo	Klankblok	Maten	Maten	Tekst	Bezetting	Tempo
1	m. 1	Né	K	44 ca.	1	m. 488	m. 1	Né	S & M T & Bar	44 ca.
2a	m. 2-5	né incantamento tracio	K	34 ca.	2	m. 489-494	m. 2-7	né incantamento tracio né voce di Orfeo né statua né rimendio di Febo	S & M C & T	44 ca.
[ricordo]	m. 6-8	né voce di Orfeo	Vc, Cb, Hrn, Trb [1, 3, 4]	56 ca.						
2b	m. 9-10	né statua né rimendio di Febo né sanguinante offerta								
3	m. 12-13	la placa	VS K	46 ca.	3	m. 495-496	m. 8-9	la placa	Bar & B	44 ca.
4	m. 15-16	la placa	K	60 ca.	4	m. 497-198	m. 10-11	Né	S & M C & T	44 ca.
[ricordo]	m. 17-18		Fl, Kl, Tr, Hrn [1, 2, 3, 4]	30 ca.						
5	m. 20-23	né altare né statua né sanguinante offerta né voce di Orfeo né ferro Calibe	V K Vc, Trb [1, 2, 3, 4]	34 ca.	5	m. 499-502	m. 12-15	né altare né statua né sanguinante offerta né voce di Orfeo né ferro Calibe	S & M T & Bar	44 ca.
6	m. 25-26	la piega	V	44 ca.	6	m. 503-504	m. 16-17	la piega	M & C Bar & B	44 ca.
7	m. 28	ignora	VS K	30 ca.	7	m. 505	m. 18	ignora	S, M & C T, Bar & B	44 ca.
8	m. 29-30	ΑΙΔΩΣ	K	30 ca.	8	m. 506-507	m. 19-20	ΑΙΔΩΣ	M & C T & Bar	44 ca.
[ork.]	m. 32				9	m. 508-513	m. 21-26	inaccessa	S & M Bar & B	44 ca.
9a	m. 33-35	inaccessa	K	56 ca.						
[ricordo]	m. 36-38		Vln, Vla, Vc, Fl, Kl [1, 2] Fg, Hrn [3, 4]	66-44-30 56 ca.						
9b	m. 39-41									
10	m. 43	ha	VS K	76 ca.	10	m. 514	m. 27	ha	S, M & C T, Bar & B	44 ca.
11	m. 45-53	la cima	V K O	46 ca.	11	m. 515-523	m. 28-36	la cima	S, M & C T, Bar & B	44 ca.

VS	Vocale soli	O	Orkest
V	Vrouwen	Vl[n]	Viool [mv]
M	Man	Vla	Altviool
		Vc	Cello
		Cb	Contrabas
K	Koor	Fl	Dwarsfluit
S	Sopraan	Kl	Klarinet
M	Mezzosopraan	Fg	Fagot
C	Contra-alt	Tr	Trompet
T	Tenor	Hrn	Hoorn
Bar	Bariton	Trb	Trombone
B	Bas	[1, 2, 3, 4]	Groepen

De originele klankblokken worden als volgt uitgebreid naar de nieuw betrokken bezettingsgroepen. Nono behoudt doorgaans de oorspronkelijke zetting, maar herschikt de partijen intern. Zo vinden we bijvoorbeeld in het tweede klankblok de partijen van sopraan en mezzosopraan integraal terug bij de lage strijkers en blazers van de vierde orkestgroep, zij het één octaaf lager. De partij van de eerste sopraan wordt nu vertolkt door de contrabas, die van de tweede sopraan door de hoorn, van de eerste mezzosopraan door de cello en van de tweede mezzosopraan door de trombone. De partijen van contra-alt en tenor komen (wederom één octaaf lager) terecht bij dezelfde instrumenten maar dan behorend tot de derde orkestgroep: de partij van de eerste contra-alt klinkt in de cello, die van de tweede contra-alt in de hoorn, van de eerste tenor in de trombone en van de tweede tenor in de contrabas. Het achtstemmige discours uit *Io, frammento* blijft op die manier volledig overeind. Dit geldt voor alle klankblokken: het oorspronkelijke discours is steeds bewaard, maar wordt meestal door een andere bezetting uitgevoerd.

Daarnaast voegt Nono verschillende nieuwe stemmen toe, die echter ofwel volledig samenvallen met een oorspronkelijke partij ofwel tenminste hieruit zijn afgeleid. Nog steeds in datzelfde tweede klankblok bijvoorbeeld zijn de koorpartijen samengesteld uit variaties van hun oorspronkelijke stemmen, zij het onderling verwisseld of verdubbeld:

sopranen en alten brengen nu beide de partij die oorspronkelijk de eerste sopraan toebehoorde, waarbij de sopranen bovendien slechts een beperkte selectie noten van deze partij meezingen en er verder het zwijgen toe doen. Op die manier brengt Nono in feite accenten aan. De tenorstemmen hernemen de partij van de tweede mezzosopraan, en de basstemmen die van de tweede contra-alt (één octaaf lager). In de eerste orkestgroep ten slotte hernemen cello, contrabas en trombone elk respectievelijk de partijen van de eerste mezzosopraan, de tweede contra-alt en de tweede mezzosopraan, maar worden deze in retrograde geplaatst.

Waar Nono wel duidelijk over waakt is dat de twee vierdelige toonhoogte-cellen (A en B, zie hoofdstuk VI.6.4.2) waaruit dit klankblok is opgebouwd en dewelke in het *coro finale* elk aan één stemmenpaar en zodoende elk aan een ander register waren toegewezen wel degelijk uit elkaar gehouden worden door dit registerverschil te handhaven. Op die manier houdt Nono vast aan een zodanige modellering van de toonzetting dat daarin vooral kwint- en tritonusopeenstapelingen en -opeenvolgingen voorkomen.

In de context van deze laatste opmerking lijkt het aangewezen nogmaals in herinnering te brengen dat de toonhoogte-cellen waaruit gans het negende deel van *Io, frammento dal Prometeo* en dus ook alle elf de klankblokken binnen *Stasimo 1°* zijn opgetrokken werden afgeleid uit specifieke maten uit de eerst twee koordelen van *Das atmende Klarsein*, alwaar ze geselecteerd werden op basis van hun specifieke intervalinhoud (zie hoofdstuk VI.6.4.2). Dit afleidingsproces is volledig gedocumenteerd in de schetsen. Nielinger-Vakils veronderstelling dat de klankblokken binnen *Stasimo 1°* teruggaan op intervalconstellaties die zijn afgeleid uit een mutatie van de T[ritonus]-categorie middels twee hele-toonstoonladders lijkt bijgevolg niet te kunnen standhouden.⁷⁵⁷

Waar in het tweede klankblok binnen *Stasimo 1°* de zangers eigenlijk instaan voor een kleuring van het orkestrale discours, gaat het er in sommige klankblokken omgekeerd aan toe. Zo blijft in het vierde klankblok (het enige overigens dat ingrijpend wordt veranderd en zelfs een andere tekst krijgt) het oorspronkelijke koordiscours bij de zangers en beperken de orkestinstrumenten zich tot een kleuring en versterking van bepaalde tonen uit het vocale discours.

De uitbreiding en interne differentiatie van de klankblokken (dit laatste door onder meer bepaalde zangers en/of muzikanten niet alle tonen van een oorspronkelijke partij te laten vertolken) verhoogt zowel de timbrale rijkdom als het texturale reliëf van elk van hen. In de toonzetting van *c) Stasimo 1°* tracht Nono met andere woorden de interne levendigheid van de klankblokken op te drijven, en zorgt hij tegelijkertijd voor een

⁷⁵⁷ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 274-75.

nieuwe (uitgebreide) belichting van een bestaand gegeven. Ook in dit laatste deel van *Isola 2^a* zet hij zijn zoektocht naar nieuwe mogelijkheden zo verder.

Opvallend daarbij is dat hij zeer karig blijft met dynamische indicaties, zoals ook reeds in deel IX van *Io, frammento* het geval was. De meeste klankblokken houden zich op in een continu *piano*- tot viervoudig *pianissimo*-bereik, en zeldzame *crescendo*- of *diminuendo*-bewegingen gebeuren steeds in alle stemmen parallel. De *suono mobile* wordt in *Stasimo 1^o* eerder verzorgd door de parameters timbre en textuur. Wel een belangrijke verandering ten opzichte van *Io, frammento* is de tempowisseling per klankblok, waardoor deze zich nog sterker van elkaar gaan onderscheiden. De lange rustpauzes tussen hen worden gehandhaafd en zelfs geëxpliciteerd door de invoeging van rustmaten voorzien van een fermate met een bepaalde duur.

De overheveling van de oorspronkelijk vocale partijen naar orkestinstrumenten heeft natuurlijk een belangrijk gevolg, zijnde dat de tekst niet kan worden meegenomen. In *Stasimo 1^o* vraagt Nono de muzikanten evenwel zowel te spelen als te zingen: “GLI STRUMENTISTI CANTINO (SE POSSIBILE) | (e SUONANO)”. Vandaar dat ook hun partijen voorzien zijn van tekst. Voor sommigen is dit zingen minder evident dan voor anderen. De blazers bijvoorbeeld kunnen enkel in hun instrument zingen, hetgeen een bijzonder klankresultaat oplevert. Bedoeling is dan ook dat deze ‘instrumentale zang’ als een verre echo klinkt, specificeert Nono in de partituur. Ook hier gaat het met andere woorden vooral om de totstandbrenging van een timbrale variatie binnen het op zich al zeer rijke kleurenpalet van *Stasimo 1^o*.

Natuurlijk herinnert deze praktijk aan de befaamde *cori spezzati* van Venetiaanse meesters als Giovanni Gabrieli waarin muzikanten de keuze hadden tussen spelen en zingen.⁷⁵⁸ Het is een verwijzing die Nono in de Milanese versie bovendien expliciet maakt met de speelaanwijzing “a sonar e cantar”. Op die manier brengt *Stasimo 1^o* niet alleen de antieke tijd in herinnering, maar ook zijn heropleving in de renaissance.

Tot slot is het belangrijk stil te staan bij de elektronische versterking van deze klankblokken. Gezien enkel de vocale krachten, zijnde vocale soli en koor, versterkt worden is deze bespreking nu reeds aan de orde. De versterking van elk klankblok gebeurt statisch maar is wel verschillend van klankblok tot klankblok. Daarbij zijn er een aantal mogelijkheden: de vocale soli kunnen worden versterkt door de twee luidsprekers opgesteld aan de linkerwand (L1 en L13) dan wel aan de rechterwand (L6 en L18) van de concertruimte, of door één luidspreker aan de wand van de ingang (L2 of L4) tezamen met één luidspreker opgesteld aan de tegenoverliggende wand (L14 of L16). Tijdens de uitvoering beslist de klankingenieur zelf welke luidsprekers gekozen worden, en kan hij er tevens voor kiezen meerdere combinaties te laten klinken zodat de vocale klank

⁷⁵⁸ Melkert, “*Far del silenzio cristallo*”. Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des “Prometeo”, 180.

werkelijk van alle kanten op de luisteraar afkomt. De koorklank op haar beurt wordt onderworpen aan microtonale alteraties (een kwarttoon hoger en een kwarttoon lager). Verder wordt zij, eveneens statisch, versterkt in het midden van de ruimte (L9 en L10) en/of van bovenuit aan de zijwanden (L8 en L11).

Belangrijk om in te zien is dat de *live electronics* enerzijds de statische, massieve indruk van elk klankblok versterken. Anderzijds introduceren zij een element van onvoorspelbaarheid door elk klankblok in een nieuwe ruimtelijke constellatie te laten weerklinken. De vier orkestgroepen, die niet elektronisch versterkt worden maar wel vier verschillende posities binnen de concertruimte innemen, zullen deze ruimtelijke constellaties vervolgens nog van extra reliëf voorzien.

2.4.3. Orkestrale tussenkomsten

Drie van de vier zuiver orkestrale tussenkomsten die Nono in *Stasimo 1°* invoegt voorziet hij in de partituur van duiding: hun titel, “ricordo lontano” dan wel “ricordo lontanissimo”, geeft aan dat het om herinneringen uit een ver dan wel heel ver verleden gaat. Jeschke was destijds de eerste die de oorspronkelijke maten die hier in herinnering worden gebracht in kaart bracht.⁷⁵⁹ Driemaal gaat het om herinneringen aan fragmenten uit *Isola 1^a*: a) *ricordo lontanissimo* (m. 6-8) gaat terug op maten 33 tot 35 van het eerste eiland, b) *ricordo lontanissimo* (m. 18-19) op maten 58-59, en c) *ricordo lontano* (m. 36-38) op maten 95-98.⁷⁶⁰ Telkens brengt Nono slechts subtiele wijzigingen aan, zoals octaaftransposities en aanpassingen van de microtonale alteraties (enkel wanneer er in de oorspronkelijke maten reeds sprake is van dergelijke alteraties). Zelfs de bezetting blijft hetzelfde, orkestgroep-selectie inclus. Wel vraagt hij de muzikanten nu een extreme *pianissimo* aan te houden, hetgeen binnen *Isola 1^a* meestal niet het geval was maar hier ongetwijfeld moet bijdragen aan een gevoel van ongrijpbaarheid en afstand – twee aspecten die herinneringen doorgaans kenmerken.

Of Nono de laatste herinnering in tegenstelling tot de eerste twee als uit een “ver” maar niet “heel ver” verleden stammend betitelt omdat de maten waarnaar zij refereert daadwerkelijk recenter want later geklonken hebben binnen *Isola 1^a* is niet duidelijk. Wel duidelijk is dat de componist via deze herinneringen de bijzondere band tussen het eerste en het tweede eiland, en dan specifiek tussen *Isola 1^a* en *Stasimo 1°* wil benadrukken. Want na het kond doen van zijn gift (*Isola 1^a*) wordt Prometheus nu geconfronteerd met de

⁷⁵⁹ Jeschke, *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, 124-32.

⁷⁶⁰ Voor alle duidelijkheid gaat het hier om herinneringen aan passages uit de oorspronkelijke versie van *Isola 1^a*, zijnde de Venetiaanse versie uit 1984. De ingrijpende transformatie van dit eerste eiland in 1985 zal vanzelfsprekend gevolgen hebben voor de herinneringen daaraan in c) *Stasimo 1°*, zie hoofdstuk XI.2.4.4.

grenzen daarvan (*Stasimo 1°*).⁷⁶¹ Het is een besef dat reeds sluimert in Mitologia's blijvende bevraging doorheen *Isola 1^a*, dat verder rijpt doorheen *Isola 2^a*: a) *Io-Prometeo* en tot wanhoop leidt in b) *Hölderlin*, om uiteindelijk als een harde realiteit in te slaan in *Stasimo 1°*.

Het verpletterende besef van deze begrensdeheid komt het best tot uiting in de laatste orkestrale invoeging, de enige die niet als een herinnering wordt voorgesteld hoewel ook zij dat in feite is. Want zoals Hella Melkert vaststelde kan haar herkomst verrassend genoeg worden aangeduid in het *coro finale* van *Io, frammento dal Prometeo* zelf.⁷⁶² Het gaat om de eerste tel van maat 21. Deze wordt nu ten eerste uit het elfde klankblok waartoe zij de aanzet vormde gelicht en krijgt een aparte maat toegewezen, en ten tweede in het zuiver instrumentale bereik omgezet: alle orkestinstrumenten vertolken nu de achtstemmige samenklank (cel C in originele en getransponeerde versie) die in maat 33 door het koor zal worden overgenomen. Op zich vormde deze eerste tel van maat 21 reeds in het *coro finale* een geïsoleerde uitval binnen het elfde klankblok. De (ritmische) vormgeving ervan, waarbij de acht stemmen gezamenlijk op de tweede achtste binnenvallen en reeds de volgende tel bruusk tot stilstand komen, werkt een verrassingseffect in de hand. Vandaar dat Nono deze vormgeving integraal overneemt en er zelfs een zeer uitzonderlijke, vijfvoudige *fortissimo* aan toevoegt. Binnen het algemene *piano*-discours van *Stasimo 1°* zorgt dit voor een groot schokeffect, zeker gezien alle instrumenten van de vier orkestgroepen betrokken zijn en deze uithaal de luisteraar dus vanuit vier hoeken overvalt. Verder breidt Nono de achtstemmige samenklank uit tot in het microtonale bereik. Zelfs binnen deze orkestrale uithaal van slechts één tel (weliswaar middels een *fermate* 11 seconden aangehouden) weet hij op die manier een interne speling te bewerkstelligen.

2.4.4. Herwerking in 1985

Stasimo 1° blijft in 1985 structureel hetzelfde maar ondergaat wel een verdere verfijning en uitbreiding. De belangrijkste ingreep betreft de invoeging van vijf extra orkestrale

⁷⁶¹ Niet alleen bevat *Stasimo 1°* daarom herinneringen aan *Isola 1^a*, omgekeerd zijn er ook anticipaties op het stasimon binnen het eerste eiland. Alleen zijn deze passages niet expliciet benoemd. De melodische lijnen van "ignora" (m. 28) vinden we bijvoorbeeld vooraf gespiegeld in m. 107 en m. 238 van *Isola 1^a*. Ook het discours waarop "la placa" is getoonzet (m. 15-16) zal in een uitvoering van *Prometeo* reeds hebben geklonken in de maten 158-159 van *Isola 1^a*. In het algemeen zien we dat Nono binnen *Isola 1^a* wel meer aanspelingen maakt op de muziek van het daaropvolgende eiland. Toch zijn deze zeker niet altijd meteen hoorbaar. Schetsstudie wijst bijvoorbeeld uit dat de partijen van de orkestgroepen voor een groot deel zijn samengesteld uit toonhoogtemateriaal dat de componist recycleert uit het eerste deel van *Io, frammento dal Prometeo*, waarvan een belangrijk deel opnieuw tot klinken zal komen in a) *Io-Prometeo*. Hoe dan ook is het duidelijk dat beide eilanden zowel inhoudelijk als muzikaal nauw op elkaar betrokken zijn.

⁷⁶² Melkert, "Far del silenzio cristallo". *Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, 175.

tussenkomsten, hetgeen hun totaal op negen brengt. Nono behoudt de drie *ricordi* uit 1984 en voorziet daarenboven een uitbreiding van de eerste en een opsplitsing van de laatste, dit naast enkele kleinere alteraties (zie Tabel XI.10).

Tabel XI.10 *Prometeo, Isola 2a: c) Stasimo ('85) – overzicht ricordi lontanissimi met herkomst*

Stasimo 1° '85			Herkomst: Stasimo 1° '84		Herkomst: Isola 1 ^a '84
Naam	Maten	Alteraties t.o.v. 1984	Naam	Maten	Maten
a) ricordo lontanissimo	m. 6-8	/	a) ricordo lontanissimo	m. 6-8	m. 33-35
a') quasi eco	m. 11-13	Retrograde			
b) ricordo lontanissimo	m. 23-24	m. 24 = tooninhoud > a) duurwaarden > b, in retrograde	b) ricordo lontanissimo	m. 18-19	m. 58-59
c) ricordo lontanissimo	m. 50	Volgorde omgedraaid:	c) ricordo lontano	m. 36-38	m. 95-98
d) ricordo lontanissimo	m. 52-53	m. 50 = m. 38 m. 52 = m. 37 m. 53 = m. 36			

Dat elk van hen nu de titel *ricordo lontanissimo* draagt, met het bijvoeglijk naamwoord ver in de overtreffende trap, heeft er ongetwijfeld mee te maken dat hun oorsprong in *Isola 1^a* door de ingrijpende herwerking van dit eiland in 1985 niet langer herkenbaar is. Het zijn met andere woorden herinneringen aan de Venetiaanse versie van *Prometeo* geworden. De *ricordi* in 1985 refereren nu naar een moment dat buiten de tragedie (in haar huidige vorm) ligt. In die zin kunnen zij onmogelijk als ware herinneringen fungeren voor de luisteraar wiens ervaring en hoogstwaarschijnlijk geheugen beperkt zijn tot één uitvoering van *Prometeo*.

Dezelfde vaststelling leidt Nielinger-Vakil ertoe te veronderstellen dat de *ricordi* geen exact equivalent binnen *Prometeo* hebben, “maar eenvoudigweg refereren naar een gelijkaardig klanktype op eenzelfde toonhoogte-combinatie”.⁷⁶³ Gezien de hoge graad van overeenkomst tussen de in Tabel XI.10 (3^{de} kolom) vermelde maten van herkomst en de *ricordi* lijkt het mij evenwel zeer onwaarschijnlijk dat dit alles op toeval zou berusten. Bovendien deel ik geenszins Nielinger-Vakils wantrouwen tegenover het feit dat Nono zou refereren aan een klank die buiten het ervaringsbereik van de luisteraar ligt.⁷⁶⁴ Tenslotte is gans zijn compositiepraxis, zoals blootgelegd in deze thesis, gebaseerd op een dergelijk refereren, waarbij het niet zozeer de bedoeling is dat de luisteraar bewust linken legt tussen verschillende delen dan wel composities, als wel dat hij wordt aangemoedigd zich open te stellen voor het nog onbekende binnen het mogelijk reeds bekende.

De zuiver orkestrale uithaal uit maat 32 (die geen herinnering aan *Isola 1^a* vormde maar daarentegen reeds besloten lag in het *coro finale*) vormt de basis voor drie nieuwe,

⁷⁶³ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 281. Eigen vertaling, origineel: “[...] but simply refer back to a similar type of sound with a similar pitch set.”

⁷⁶⁴ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 281.

soortgelijke invallen in de Milanese versie van *Stasimo 1°*. Meer zelfs, ook in de *Prologo*, in *Isola 1^a* en in *Isola 2^a*: a) *Io-Prometeo* voegt Nono verschillende van deze orkestrale uithalen toe. In de respectievelijke besprekingen van deze delen werden zij telkens als Manfred-maten benoemd. Want hoewel hun tooninhoud en -organisatie als een opeenstapeling van kwinten en tritoni wel degelijk hun oorsprong vinden in maat 32 van de Venetiaanse versie van *Stasimo 1°*, zijn hun ritmische syncopering, hun felle *crescendo*-beweging eindigend op een krachtige *sforzando*, en hun vaste tempo (♩ = 152 ca.) nieuw toegevoegde elementen uit 1985. Het gaat om drie kenmerken die Nono overneemt uit de beginmaat van Schumanns *Manfred Overture*, ook een werk waarin de begrensdheid van het menselijke kunnen centraal staat (zie hoofdstuk XI.2.2.7). Met deze zogeheten ‘Manfred-maten’, vormgegeven als uiterst krachtige, vanuit het niets opduikende verrassingsaanvallen, lijkt Nono de mens aan die begrensdheid te willen herinneren.

In de Milanese versie van *Stasimo 1°* vinden vier dergelijke verrassingsaanvallen plaats. In maat 29 valt de eerste, op de plaats waar in 1984 een zeven seconden durende rustmaat stond (m. 24). Maat 35 vormt een tweede Manfred-maat, ook weer gepositioneerd op een rustmaat binnen de Venetiaanse versie (m. 27). De uithaal in maat 38 breekt voor het eerst met het in 1984 doorgaande vocale discours en zorgt ervoor dat de klankblokken zeven en acht (op respectievelijk “Ignora” en “ΑΙΔΩΣ”) elkaar nu niet langer direct opvolgen.

De laatste Manfred-maat, of liever -maten (want uitgebreid tot een indrukwekkend geheel van maar liefst drie opeenvolgende uithalen) van *Stasimo 1°*, en daarmee ook meteen van gans *Prometeo*, vallen in maten 41 tot 43. Paradoxaal genoeg zijn het net deze maten die werkgenetisch gezien de eerste Manfred-maten van *Prometeo* vormen. Op deze plaats, tussen klankblokken acht en negen, konden we in 1984 de allereerste niet als een *ricordo* vormgegeven zelfstandige orkestrale uithaal terugvinden.

In de Milanese versie van *Prometeo* zien we met andere woorden hoe Nono de functie van deze oorspronkelijke maat 32, die ook in 1984 reeds een (beperkt) schokeffect wist te bewerkstelligen, uitbreidt tot een krachtig dramatisch element dat in gans het eerste deel van deze tragedie de mens (en samen met hem Prometheus) op figuurlijke wijze op zijn eigen grenzen doet botsen. Nadat in de loop van *Isola 2^a* een erkenning en zelfs een aanvaarding van deze grenzen bewerkstelligd wordt, kan het tweede deel zich wijden aan de mogelijkheden die dit besef met zich meebrengt. Zodoende hoeven de Manfred-maten niet langer op te treden om de luisteraar wakker te schudden.

Verder voltrekt c) *Stasimo 1°* zich in 1985 op nagenoeg identieke wijze als in 1984. Het geheel is uitgebreid met een aantal maten door het schrappen van *fermate*, dewelke nu uitgedecomposeerd worden (vergelijk bijvoorbeeld m. 15-17 (1985) met m. 12-13 (1984) of m. 19-22 (1985) met m. 15-16 (1984)). Vaak zijn de individuele partijen ook versterkt of meer in detail uitgewerkt. Versterking van de orkestrale partijen vinden we bijvoorbeeld in maten 2 tot 5, waar ook orkestgroep 2 nu meespeelt, net zoals in maten 9 en 10. Maar ook de invoeging van extra vocale stemmen komt voor, zoals in m. 19-22 waar de basstem

nu meezingt, of in m. 36-37 waar in plaats van enkel de hoogste en laagste nu alle stemmen deelnemen. Extra accenten, zoals in m. 36-37 of in m. 39-40, zorgen voor een scherpere tekstarticulatie.

Een bijzonder geval is de herwerking van de eerste maat, waarvan de vormgeving uiteraard nauw samenhangt met de herwerkte laatste maat van b) *Hölderlin*. In 1984 gebeurde de overgang tussen beide delen veel bruusker, zodat na de sterke openings-*crescendo* in maat 1 van *Stasimo 1°* nog in diezelfde maat een afname in dynamiek diende te volgen om de overgang tussen beide delen toch enigszins te articuleren. In 1985 eindigt b) *Hölderlin* in een opperst *pianissimo*-bereik, zodat enkel een *crescendo*-beweging in de beginmaat van *Stasimo 1°* volstaat om de quasi eindeloos nagalmende klanken uit het voorgaande deel op krachtige wijze een halt toe te roepen. Het is alsof in nauwelijks een paar seconden tijd een volledig nieuwe klankruimte zich opent.

De partij van de *live electronics* blijft in 1985 in essentie ongewijzigd.

2.5. Besluit

Als absoluut sleutelmoment binnen de tragedie viel het de tekst van *Isola 2^a* in 1981 als eerste te beurt getoonzet te worden. Daarbij vertrok Nono in de eerste plaats vanuit een ruimtelijke insteek. Een quasi antifonale zetting van de dialoog tussen Io en Prometheus, het verlies van de utopie als een door de ruimte tollend steeds dener wordend klankweb, en een imposante, de volledige ruimte inpalmende ode aan de almacht van Ananke vormen de basis van *Io, frammento dal Prometeo*. Met zijn negen delen bleek dit werk echter te lang en te omvangrijk om als tweede eiland in *Prometeo* te fungeren.

Logischerwijze grijpt Nono wel terug naar *Io, frammento dal Prometeo* voor de toonzetting van *Isola 2^a*. Allereerst blijft het ruimtelijke basisconcept overeind. Meer zelfs, het vormt de basis voor de opsplitsing van dit eiland in drie delen. Daarnaast zal de componist ook een groot deel van de effectieve toonzetting recupereren. Dit impliceert dat de compositorische genese van *Isola 2^a* de volledige genese van *Io, frammento* omvat. Het muzikale denken dat aan dit eiland ten grondslag ligt is bijgevolg gespreid over twee periodes: in de lente en zomer van 1981 bevindt het zich in een eerste fase (die uitmondt in de compositie van *Io, frammento dal Prometeo*), in de winter van 1983-1984 gaat het naar een tweede fase (dewelke resulteert in *Isola 2^a*). Wat Nono in deze tweede fase doet kan in essentie worden omschreven als een hertekening van *Io, frammento* tot een dramatisch drieluik, hetgeen een heel andere, meer instrumentele manier van denken vergt dan in de eerste fase.

De omwerking van *Io, frammento dal Prometeo* in 1983-1984 wordt in hoofdzaak gekenmerkt door drie ingrepen. Ten eerste is er de reorganisatie van de negen delen in

slechts drie delen, die een dramatisch heldere evolutie beschrijven en daarmee veel dichter aanleunen bij Cacciari's tekstvoorstel dan in *Io, frammento* het geval was. De wijzigingen die Nono alsnog binnen de tekst doorvoert (zoals de invoeging van tekst uit *Isola 1^a* binnen *b) Hölderlin*, of de verplaatsing van het openingsvers uit het slotkoor van *Alcestis* naar het *Interludio 1^o*) dan wel behoudt (zoals de interne herschikking van datzelfde slotkoor) kennen enkel en alleen een dramatische grond, in tegenstelling tot de zuiver muzikale motieven die hem in 1981 tot een uitbreiding van de dialoog tussen *Io* en *Prometheus* over maar liefst zeven delen (inclusief de zuiver instrumentale) noopten.

De tweede ingreep die de omwerking in 1983-1984 kenmerkt is de uitbreiding van de bezetting. De kern van de hernomen toonzetting blijft weliswaar behouden, maar aangezien Nono binnen *Prometeo* op veel meer zangers én instrumenten kan rekenen besluit hij deze kern wel telkens uit te breiden naar meerdere partijen. In *a) Io-Prometeo* zien we bijvoorbeeld zowel de orkestgroepen als de trombone en het Glass opduiken ter verrijking van het discours van respectievelijk de zangers en de solistische houtblazers. In *b) Hölderlin* voegt Nono de sprekers toe als een derde laag; en in *c) Stasimo 1^o* zijn het opnieuw de orkestgroepen die het vocale discours bijkleuren. In 1985 zal de componist bovendien nog een stap verder gaan en winnen de toegevoegde partijen aan zelfstandigheid.

De derde ingreep betreft de hertekening van de bestaande toonzetting op het niveau van de drie nieuwe delen zelf. Daarbinnen onderscheiden we nogmaals twee niveaus. Ten eerste is er de verdere verfijning en uitbreiding van de bestaande toonzetting. Primaire parameters blijven daarbij doorgaans behouden (hoogstens zorgt de interne opdeling van een langere duurwaarde voor extra variatie), maar middels secundaire parameters zoals dynamiek, textuur en instrumentatie weet Nono veel meer kleur en nuance te bewerkstelligen. Op die manier zet hij zijn eigen zoektocht naar nieuwe belichtingsmogelijkheden van een reeds bekend gegeven verder. Tegelijkertijd stimuleert hij ook muzikanten en luisteraars de oren te spitsen voor de meest subtiele nuanceverschillen en het luisteren aldus maximaal open te houden.

Daarnaast zien we Nono binnen elk deel meer structurele ingrepen doen, dewelke hij doorgaans nog uitbreidt in 1985. De vormgeving van *a) Io-Prometeo* als een uiterst gefragmenteerd geheel, de uitbreiding van het gelaagde spel van *b) Hölderlin*, waarbinnen de herwerking van de individuele partijen ook een sterke lineaire stuwung bewerkstelligt, de invoeging van orkestrale tussenspelen in *c) Stasimo 1^o, ...* stuk voor stuk zijn het ingrepen die tot doel hebben het drama in de muziek naar voren te brengen. Dit maakt van *Isola 2^a* het meest openlijk dramatisch vormgegeven deel van gans *Prometeo*.

Wanneer we de compositorische genese van *Isola 2^a* beperken tot de omwerking van *Io, frammento dal Prometeo* en de genese van deze compositie zelf buiten beschouwing laten blijkt dat deze gekenmerkt wordt door een muzikaal denken dat een uitzonderlijke doelgerichtheid aan de dag legt en in die zin tamelijk rigide is. Hoewel de eerste fase van

het muzikale denken (dewelke uitmondt in *Io, frammento* en pas later in *Isola 2^a*) primair gedreven werd door een open en zoekende houding blijft deze houding slechts ten dele overeind in de tweede fase, waarin vooral wordt ingezet op een dramatische modellering van de reeds bestaande en overgenomen toonzettingsdelen die op zich wel het resultaat zijn van deze eerste fase en dus van een open denken. Een niet onbelangrijk gevolg van deze dramatisering is dat de luisteraar in *Isola 2^a* het grootste risico loopt houvast te gaan zoeken in een louter inhoudelijke interpretatie van dit eiland en daardoor de inherent meervoudige betekenis van elk klankfenomeen aan zich voorbij laat gaan.

XII. *3 voci a & 3 voci b*

Qui vibrano intese segrete.
Qui la misura del tempo si colma.⁷⁶⁵

1. Tekst, thematiek en opzet

1.1. *Il maestro del gioco*

Hoewel de fundamenten van het libretto tot *Prometeo* in 1978 worden gelegd en deze voor het grootste deel teruggaan op antieke teksten, is het inmiddels bekend dat Cacciari hieraan begin jaren 1980 enkele 20^{ste}-eeuwse teksten toevoegt. Onder hen fragmenten uit Rilkes *Elegieën van Duino*, dewelke uiteindelijk in *Das atmende Klarsein* terechtkomen, en het negendelige gedicht *Il maestro del gioco*.⁷⁶⁶ Dit laatste is door Cacciari zelf samengesteld met verzen ontleend aan Walter Benjamins *Thesen über den Begriff der Geschichte* (in een Italiaanse vertaling). Benjamins harde kritiek op het vooruitgangdenken resoneert in *Il maestro del gioco* wonderwel met verzen van andere, onderling zeer diverse auteurs, zoals Omar Khayyam, Friedrich Nietzsche en Charles Baudelaire. Tezamen vormen hun woorden een warme oproep te luisteren – het enige woord dat Cacciari zelf toevoegt. Een waarachtig luisteren wordt namelijk gekenmerkt door twee eigenschappen die Benjamins historisch-materialist en Nietzsches *Wanderer* met elkaar delen en dewelke ook door Khayyam en Baudelaire bezongen worden: het is geworteld in het nu en fundamenteel open.

⁷⁶⁵ Cacciari, *Il maestro del gioco*, strofe VI.

⁷⁶⁶ ALN 51.07.04

Binnen het voorliggende libretto fungeert *Il maestro del gioco* bijgevolg als een meta-laag. Het gedicht bouwt niet mee aan het verhaal van Prometheus, noch biedt het er een kritische reflectie op. Het is een tekst die helpt het noodzakelijke verlies van de utopie te begrijpen en op die manier duiding biedt bij de eigenlijke betekenis van de Prometheusmythe voor Cacciari. Meer zelfs, door haar oproep tot luisteren is zij het die de boodschap van Prometheus “als Engel-Aankondiger van een nieuwe Wet” doorgeeft aan de luisteraar.

Geheel in lijn met deze functie voorziet Cacciari geen vaste plaats voor *Il maestro del gioco* binnen het bestaande libretto. Zelfs in het finale libretto presenteert hij het gedicht slechts als een soort addendum op het einde.⁷⁶⁷ “Benjamin nuovo – intervento libero” noteert Nono in de schetsen.⁷⁶⁸ Het is aan de componist om deze strofes in de muziek een plaats toe te wijzen. Idealiter is dit een plaats die hen toestaat hun rol als inzicht verschaffende en tot een actief luisteren aanzettende fragmenten te vervullen.

Nono voorziet een tweevoudige inzet van *Il maestro del gioco*. Enerzijds plant hij strofes van het gedicht tussen de verschillende episodes dan wel eilanden in te voegen en hen op die manier als zelfstandige tussenspelen te toonzetten; anderzijds wil hij hen inzetten om diezelfde episodes intern open te breken.⁷⁶⁹ Schetsen met betrekking tot de opbouw van *Prometeo* tonen hoe de componist aanvankelijk vooral de tweede piste plant uit te werken. De meeste strofes worden namelijk bij een bepaald eiland geplaatst (strofes I en II bij de *Prologo*, strofes III tot V bij *Isola 1^a* en *Isola 2^a*, en strofes X, XI en XII bij respectievelijk *Isola 3^a*, *4^a* en *5^a*); enkel strofes VII tot IX plant hij om te vormen tot een zelfstandig *stacco* (rustmoment) tussen het eerste en het tweede deel.⁷⁷⁰

Uiteindelijk houdt Nono min of meer vast aan deze verdeling. *Isola 1^a* en *Isola 2^a* worden weliswaar niet zoals gepland onderbroken door *Maestro*-strofes maar kennen op zich reeds een behoorlijk gefragmenteerd discours. Daarom behoudt Nono strofes IV en V voor *Interludio 1^o*, waarin ze het slotkoor van *Alcestis* doorkruisen. Verder klinken ook strofes X tot XII niet zoals gepland tijdens *Isola 3^a/4^a/5^a* maar meteen daarna, als een op zichzelf staand deel.

Op die manier verschijnt een belangrijk verschil in de uitwerking van de *Maestro*-strofes binnen deel I en deel II van *Prometeo* aan de oppervlakte. Want waar deze strofes in deel I steevast tegelijkertijd met andere teksten klinken, eisen zij in deel II een volledig zelfstandige plaats op. Terwijl hun oproep tot luisteren in het eerste deel met andere woorden een concreet voorwerp heeft, met name het eigenlijke libretto dat ze intern

⁷⁶⁷ ALN 51.08.02/11-14r. Belangrijk om op te merken is dat *Il maestro del gioco* nu bestaat uit 12 strofes ten gevolge van een opsplitsing van de oorspronkelijke strofes V, VII en IX.

⁷⁶⁸ ALN 51.07.05/01

⁷⁶⁹ “Benjamin I → IX tra episodi e rompi episodio”, ALN 51.17.01/07

⁷⁷⁰ ALN 51.18.03/02

openbreken, en dus in eerste instantie gericht is op een begrijpen van de fundamentele betekenis van de Prometheus-mythe als het achter zich laten van de utopie, is hun oproep tot luisteren in het tweede deel veel universele: zij worden als het ware de stem van de in dit deel nieuw opgestane Prometheus dewelke een alternatief biedt voor de verloren utopie.

In deel II concentreren de *Maestro*-strofes zich rondom *Isola 3^a/4^a/5^a*: strofes VII tot IX krijgen vorm als 3 *voci a* en strofes X tot XII als 3 *voci b*.⁷⁷¹ De gelijklopende titel van beide delen, op het eerste zicht gebaseerd op hun vocale triobezetting die evenwel enkel in 3 *voci a* wordt gehandhaafd, geeft aan dat Nono hen als corresponderende delen beschouwt. Niet alleen verklanken ze allebei drie strofes van *Il maestro del gioco*, de componist plant hen bovendien op gelijkaardige wijze uit bestaand materiaal op te trekken, zo blijkt uit de schetsen.⁷⁷² Daarnaast flankeren beide de in het tweede deel centrale eilanden 3, 4 en 5 waarin na de verkondiging van het einde van de utopie de nieuwe Prometheus opstaat. In die zin kunnen 3 *voci a* en 3 *voci b* worden beschouwd als het gesternte waaronder deze nieuwe Prometheus geboren wordt.

1.2. Strofes VII, VIII en IX (3 *voci a*)

“Laat ons niet spreken over gisteren, het is vandaag dat telt.”⁷⁷³ Met de woorden van Omar Khayyam opent de zevende strofe van *Il maestro del gioco*. Centraal daarin, evenals in de twee volgende strofes, staat het heden. “Een heden, dat geen overgang is, maar waarin de tijd is geborgen en tot stilstand gekomen.”⁷⁷⁴ Een heden dat een geheime afspraak met het verleden onderhoudt, waarvan ze het verloren potentieel opnieuw tot leven kan wekken door het te herdenken en op die manier het continuüm van de geschiedenis kan openbreken. Zulk een “revolutionaire kans in de strijd voor het onderdrukte verleden” doet zich enkel voor in het ogenblik, waarin het verleden zich herkend weet door het heden en de tijd als een vervulde nu-tijd tot stilstand komt. “Luister”, besluit de negende strofe, en houd op die manier in het heden het verleden open voor een andere toekomst.

⁷⁷¹ ALN 51.18.04/25

⁷⁷² “RICORDI. Frammenti 1-9 da IO. Non completi ma unirli variati”, ALN 51.27/01

⁷⁷³ Omar Khayyam, *Rubaiyat* (The Floating Press, 2009), 31. Eigen vertaling (gemodelleerd naar Italiaanse vertaling in gedicht Cacciari), origineel: “[Unborn TO-MORROW and] dead YESTERDAY, Why fret about them if TO-DAY is sweet!”

⁷⁷⁴ Benjamin, “Over het begrip van de geschiedenis,” 151.

1.3. Strofes X, XI en XII (*3 voci b*)

Willen we de tijd tot stilstand brengen, dan zullen we ook het gangbare waanidee het zwijgen moeten opleggen dat predikt dat de steen ‘het was’ onwentelbaar is.⁷⁷⁵ Want een ‘eeuwig’ beeld van het verleden bestaat niet, elke herinnering aan dat verleden is even uniek als waarachtig. De zwakke kracht die Benjamin ons gegeven acht, bestaat erin de specifieke constellatie te kunnen doorzien waarin het heden zich tot een concreet verleden verhoudt. Op dat ogenblik maken we een sprong uit het continuüm dat de geschiedenis ons voorhoudt en komt de tijd als een homogeen reservoir van gebeurtenissen tot stilstand. Het heeft bijgevolg geen zin nog langer bovenaardse hoop te koesteren. “Blijf de aarde trouw”, parafraseert de tiende strofe Nietzsches Zarathoestra.⁷⁷⁶ Hier op aarde, in het nu, vindt de mens tegelijkertijd zijn oorsprong en zijn bestemming.

2. Compositorische genese

2.1. *3 voci a*

2.1.1. Een gelaagd basisopzet

Hoewel de titel een zuiver vocale bezetting suggereert eisen ook instrumentale partijen een belangrijke rol op in *3 voci a*. Meer zelfs, de drie stemmen waarvan sprake kunnen even goed begrepen worden als de drie verschillende akoestische lagen die werkzaam zijn binnen dit deel en waarvan de drie vocale soli er slechts één omvatten.⁷⁷⁷ Dit spel in lagen vormt net zoals in *b) Hölderlin* de absolute basis van *3 voci a*. De wortels van dit deel gaan echter niet terug tot *Io, frammento dal Prometeo* maar eerder tot *Diario polacco n. 2*. Het tweede deel van deze laatste compositie is opgebouwd in twee niveaus: een eerste wordt gevormd door de hoge vrouwenstemmen, een tweede door de cello die een ingrijpende elektronische transformatie ondergaat (zie hoofdstuk VII.4.2). Uit het contrast tussen de quasi utopische vocale klank en de in de diepte getrokken, gehavende cello-klank

⁷⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Aldus sprak Zarathoestra*, vert. Wilfred Oranje (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2006), 144.

⁷⁷⁶ Nietzsche, *Aldus sprak Zarathoestra*, 16.

⁷⁷⁷ Dit is bijvoorbeeld de interpretatie die Nielinger-Vakil erop nahoudt, zie Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 289.

ontstaat een boeiend spanningsveld, waarin de kiem besloten ligt van een dramatische opbouw die ook voor de toonzetting van de *Maestro*-strofes bruikbaar is.

Ditmaal moet het contrast evenwel nog indrukwekkender zijn. Daarom schakelt Nono een instrument in waarvan de *live* elektronische omvorming tot een nog onheilspellender klankresultaat kan leiden: het euphonium, ofwel, de tenortuba, een instrument dat hij samen met Schiaffini aan een uitgebreid vooronderzoek heeft onderworpen in Freiburg. Sowieso koesterde Nono het plan de tuba te betrekken in één van de drie *stacchi* die tussen eilanden 3, 4 en 5 zouden worden ingeschakeld maar dewelke uiteindelijk wegvallen.⁷⁷⁸ Nu krijgt het instrument dus een vooraanstaande plaats in een ander deel, een deel dat deze eilanden nu voorafgaat.

Ook 3 *voci a* is dus gedacht als een spanningsveld tussen twee contrasterende lagen. Beide bezettingsgroepen, zo plant Nono, zullen langzaam maar zeker met behulp van verschillende Halaphons de ruimte vullen tot deze volledig van klank verzadigd is.⁷⁷⁹ Hoewel hun partijen steeds verder uit elkaar groeien geraken zij in de ruimte bijgevolg meer en meer in elkaar verstrikt. Uiteindelijk zal Nono nog een derde laag toevoegen, bezet met de hoge strijkers van de vier orkestgroepen. Deze derde laag toont enerzijds een merkwaardige affiniteit met beide andere lagen, en is anderzijds de enige laag die ongestoord en ononderbroken haar gang gaat en zich in die zin als meest standvastig en zelfstandig toont. In wat volgt wordt de genese van elk van deze lagen apart besproken.

2.1.2. Vocale soli

“Unica linea” is één van de weinige aantekeningen die Nono, zelfs meerdere keren, maakt met betrekking tot 3 *voci a*. Meestal worden deze woorden meteen gevolgd door “x 3” of, specifieker, door de vocale bezetting: “S[opraan]-A[It]-T[enor]”.⁷⁸⁰ Idee is te vertrekken vanuit één unieke (melodische) lijn, die vanuit diverse perspectieven belicht zal worden door de drie betrokken vocale soli. Verrassend is het daarom niet dat Nono deze ene lijn gaat zoeken in *Diario polacco n. 2*, waarvan het eerste deel gestoeld is op Monodia III, destijds vormgegeven als “una linea”.⁷⁸¹ Overigens heeft Nono deze monodie inmiddels reeds opgediept voor de toonzetting van de eerste twee *Maestro*-strofes in de *Prologo* (zie hoofdstuk X.2.2.3). Maar waar hij toen enkel de secties *na* de lange noten selecteerde binnen deze monodie, herneemt hij nu de selectie lange noten zelf (dewelke in de proloog de basis vormde voor de trombonepartij). Daarbinnen voert hij enkele kleine ingrepen (voornamelijk eliminaties) door opdat de intervalinhoud zich naar de bekende categorieën voegt, en tevens een aantal octaafwijzigingen zodat het bereik op het vocale

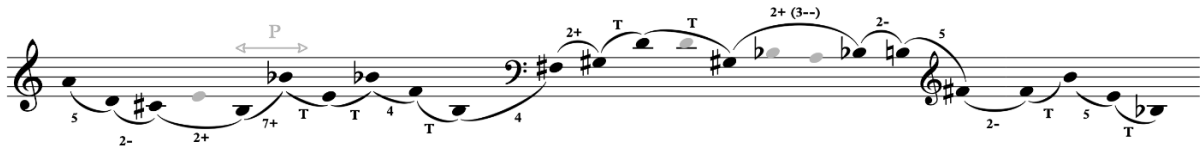
⁷⁷⁸ 51.18.03/01 en /06r

⁷⁷⁹ ALN 51.29/01

⁷⁸⁰ ALN 51.29/01

⁷⁸¹ ALN 47.07.01, zie Figuur VII.3.

register is afgestemd (zie Figuur XII.1). Duurwaarden worden niet behouden hoewel zij het eigenlijke selectiecriterium vormden, hetgeen met andere woorden een zuiver pragmatische keuze betrof.



Figuur XII.1 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – “unica linea” opgebouwd met selectie toonhoogtes afgeleid uit *Monodia III* (via ALN 51.40/04)

Vervolgens bouwt Nono met deze ene lijn, bestaande uit een opeenvolging van 20 toonhoogtes, drie nieuwe lijnen – laat ons deze supralijnen noemen.⁷⁸² De eerste supralijn bestaat uit een aaneenschakeling van driemaal de oorspronkelijke lijn, waarbij haar tweede verschijning in retrograde gebeurt (zie Figuur XII.2, systeem 1). De tweede supralijn begint en eindigt op haar beurt met een retrograde versie van de oorspronkelijke lijn (zie Figuur XII.2, systeem 2). De derde supralijn ten slotte houdt het bij twee versies (origineel en retrograde) van de oorspronkelijke lijn, maar wisselt haar twee helften van volgorde (zie Figuur XII.2, systeem 3).



Figuur XII.2 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – 3 supralijnen gebaseerd op “unica linea” [ALN 51.53.01/05]

Elk van de drie supralijnen wordt nu één *Maestro*-strofe toegewezen. Aan de hand van de tekstzetting deelt Nono hen op in fragmenten die een betekenisvol geheel omvatten (zie Figuur XII.3).⁷⁸³ Dit resulteert in een wisselend aantal fragmenten per supralijn dan

⁷⁸² ALN 51.53.01/04-05

⁷⁸³ ALN 51.53.01/05

wel strofe. Vervolgens voorziet hij elk van deze fragmenten van een getal, waarbij hij voortdurend de oneven reeks 1-3-5-7 in stijgende dan wel dalende volgorde afloopt.

Deze getallen slaan op de duur van de eerste noot van elk fragment, zo zal later blijken.⁷⁸⁴ Deze zal namelijk telkens het aantal kwartnoten bevatten dat door het getal onderaan elk fragment wordt gedictieerd. De daaropvolgende noten volgen de oneven reeks die door deze eerste duurwaarde wordt ingezet: betreft deze eerste duurwaarde een kwartnoot (1) dan zal de tweede noot een gepunteerde halve noot (3 kwartnoten) beslaan, de derde noot een hele noot verlengd met een kwartnoot (5), en de vierde een hele noot verlengd met een gepunteerde halve noot (7 kwartnoten), waarna vervolgens (indien er nog noten resten binnen het fragment) de omgekeerde beweging wordt ingezet (7-5-3-1), enz. Op die manier plant Nono de concrete toonzetting van elk fragment volgens een boogstructuur te laten verlopen waarbij de duur van opeenvolgende tonen telkens met twee kwartnoten verlengd dan wel verkort wordt. Ook een omgekeerde boogstructuur (met de langste duurwaarden aan de buitenzijde van een fragment), of slechts een partiële boogstructuur (met bijvoorbeeld enkel een graduele verkorting van de duurwaarden) is mogelijk. Alles hangt af van de eerste duurwaarde, dewelke is vastgelegd, en het aantal noten voorradig binnen een fragment.

⁷⁸⁴ In een eerste versie van de drie supralijnen met tekst en opgedeeld in fragmenten (ALN 51.53.01/04) voorziet Nono niet alleen voor de eerste noot maar bij elke noot een getal en dus een specifieke duurwaarde, waarbij hij eveneens vasthoudt aan de oneven reeks 1-3-5-7 die hij in stijgende dan wel dalende volgorde afloopt. Dit biedt hem echter te weinig bewegingsruimte bij de effectieve toonzetting zodat hij besluit enkel de eerste duurwaarde van elk fragment vast te leggen.

Figuur XII.3 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – *il maestro del gioco* strofes VII, VIII en IX getoonzet op 3 supralijnen [ALN 51.53.01/05]

In een volgend stadium combineert Nono fragmenten van de verschillende supralijnen dan wel strofes met elkaar om zo meerstemmige ‘suprafragmenten’ te bekomen, in lijn met de beoogde driestemmige vocale bezetting.⁷⁸⁵ Bedoeling is duidelijk gelijk genummerde fragmenten uit de drie strofes met elkaar te combineren. Aangezien dit niet altijd de meest interessante combinaties oplevert selecteert Nono in de praktijk op een meer vrije basis. Ook de volgorde die hij daarbij aanhoudt lijkt willekeurig bepaald. Wel lijkt hij zich steeds verticaal binnen de drie supralijnen te oriënteren en combineert hij fragmenten die min of meer boven dan wel onder elkaar genoteerd staan. Op die manier komt hij als vanzelf uit bij fragmenten met een verschillende tooninhoud, aangezien de supralijnen opgebouwd zijn volgens tegengestelde principes.

Tabel XII.1 biedt een overzicht van de tot suprafragmenten gecombineerde oorspronkelijke fragmenten in de nieuwe volgorde waarin ze verschijnen.⁷⁸⁶ Figuur XII.4 maakt deze tabel aanschouwelijk als weergave van de eerste zes suprafragmenten.

Zowel de tabel als de afbeelding tonen hoe Nono systematisch vier maten uittrekt voor de combinatie van de oorspronkelijke fragmenten. Elk van hen wordt nu namelijk voor het eerst ritmisch uitgewerkt volgens het vooropgestelde 1-3-5-7-plan, hetgeen de nodige

⁷⁸⁵ ALN 51.53.02

⁷⁸⁶ Alleen het zevende fragment van de tweede supralijn (strofe VIII) wordt overgeslagen. Waarschijnlijk betreft het hier een vergissing en zag Nono het vijfde fragment, dat als enige tweemaal wordt geciteerd, kortstondig aan voor het zevende, hetgeen plausibel is gezien het getal zeven dat bovenaan het vijfde fragment prijkt maar dat eigenlijk naar de duur van zijn eerste noot verwijst.

ruimte vergt. Daarbij staat Nono zich overigens een grotere vrijheid toe dan initieel gepland, in die zin dat de reeks niet tot haar uitersten moet worden doorlopen alvorens een omkering kan worden ingezet (bijvoorbeeld 7-5-3-5) en duurwaarden bovendien onmiddellijk herhaald kunnen worden.⁷⁸⁷ Op die manier is Nono in staat de fragmenten onderling beter op elkaar af te stemmen, of althans op zoek te gaan naar de meest interessante intervalconstellaties die zich tussen hen kunnen manifesteren.

In dat opzicht is er één aspect nog belangrijker dan de precieze ritmische uitwerking van de fragmenten, te weten hun plaatsing binnen de voor hen voorziene vier maten. Aangezien de meeste fragmenten slechts uit een beperkt aantal toonhoogtes bestaan nemen zij slechts een deel van deze vier maten in. Soms schikt Nono één fragment in de eerste maat en een ander pas in de laatste zodat ze elkaar zelfs niet kruisen; soms schikt hij er drie meteen onder elkaar. Opnieuw geldt Figuur XII.4 als illustratie. Op deze manier legt Nono het harmonisch potentieel dat in de combinatie van fragmenten besloten ligt vast. Het hoeft niet te verbazen dat het voornaamste criterium dat hij daarbij hanteert opnieuw de bekende intervalcategorieën (4/5, T, 2/7/9) zijn. Soms voert de componist ook alteraties door van de oorspronkelijke tooninhoud (het gaat dan vooral om eliminaties van bepaalde tonen), maar deze zijn al bij al vrij beperkt. Zelfs octaaflijgingen (weliswaar reeds afgestemd op het vocale register) blijven doorgaans onaangetast.

⁷⁸⁷ In Tabel XII.1 geeft de duurwaardenkolom de ritmische uitwerking van elk fragment weer. Het vooraf bepaalde aantal kwartnoten van de eerste noot wordt daarbij in vet weergegeven.

Tabel XII.1 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – overzicht nieuw gevormde suprafragmenten met respectievelijke herkomst in supralijnen

ALN 51.53.02		VII > ALN 51.53.01/05		VIII > ALN 51.53.01/05		IX > ALN 51.53.01/05		Alteraties t.o.v. ALN 51.53.01/05
Nr.	Maten	Tooninhoud (fragmentnr.)	Duurwaarden (# kwartnoten)	Tooninhoud (fragmentnr.)	Duurwaarden (# kwartnoten)	Tooninhoud (fragmentnr.)	Duurwaarden (# kwartnoten)	
1	m. 1-4	12	7	11	7	12	3-5-7-5	12: 1 ^e noot (a') ontbreekt - waarschijnlijk erratum, als enige van fragment genoteerd op de linkerblz.
2	m. 5-8	-	-	8	1-7-5	-	-	8: 1 ^e twee noten (f'-b) en laatste noot (bes) ontbreken
3	m. 9-12	2	5-3	2	3-5-7	-	-	
4	m. 13-16	-	-	10	3-1	9	1-5-7-3	9: 1 ^e twee noten (b-f') ontbreken
5	m. 17-20	17	1-5-3-1-5-3-3	15	5-3-1-7	-	-	
6	m. 21-24	5	7-5-3	5	1-5-7-3	5	3-1-5-5-3	
7	m. 25-28	-	-	1	1-3-5-5-1	-	-	
8	m. 29-32	14	1-5-7	13	5-3-1-3-1-3	11	7	
9	m. 33-36	3	3-5-5	-	-	2	1-7-5	
10	m. 27-40	15	1-3-5	14	3-3-3	-	-	15: d' wordt e' (tooninhoud bijgevolg gelijk aan voorgaand fragment)
11	m. 41-44	13	3-1-5	8	7-1-5-3-1	10	5	
12	m. 45-48	4	7-7-5-[3]	4	7-5-3	4	3-5	4: laatste twee noten (cis'-d) ontbreken 4: f' wordt fis' & e' toegevoegd 4: in retrograde
13	m. 49-52	[4]	3	12	7-5-3-1	-	-	
14	m. 53-56	7	5-7-5	6	5	-	-	
15	m. 57-60	18	3-1-7	-	-	-	-	
16	m. 61-64	6	3-5-7	-	-	6	5	
17	m. 65-68	9	5-3-3-1-5	-	-	-	-	
18	m. 69-72	-	-	-	-	8	3-1-3	
19	m. 73-76	1	7	-	-	-	-	
20	m. 77-80	-	-	-	-	1	3-7-4 (!)	1: laatste noot (bes) ontbreekt
21	m. 81-84	-	-	3	5-7-5-[7]	3	7	
22	m. 85-88	11	1-7-3-1-5	[3]	7	10	5-7-5	
23	m. 89-92	16	7	9	3-5	-	-	
24	m. 93-96	5	7-5-[7]	-	-	7	7-5-3	
25	m. 97-99 (!)	[5]	7	-	-	-	-	
26	m. 100-104	a	3-5-7	a b	1-3-5 3-1-5	a	5-7-5	

xx	Linea 1
xx	Linea 2
xx	Linea 3

Figuur XII.4 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – eerste zes suprafragmenten [ALN 51.53.02/01-02]

De 26 nieuwe suprafragmenten die Nono op deze manier samenstelt vormen de basis voor de concrete toonzetting van 3 *voci a*. Om dit aanschouwelijk te maken wordt voorgaande tabel in Tabel XII.2 uitgebreid met de finale compositie (die in 1985 ongewijzigd blijft). Toch gaat het hier nog slechts om een basis, zoals Nono zelf optekent: “BASE | MAESTRO VII-VIII-IX | SAT-SA”.⁷⁸⁸ Hoewel de bezetting dus vastligt (de extra sopraan en alt zijn enkel voorzien als “eki”) mogen de voorliggende suprafragmenten niet worden begrepen als driestemmig, in die zin dat de drie notenbalken waarop de oorspronkelijke fragmenten genoteerd en uitgewerkt worden niet overeenkomen met de definitieve partijen. Daarvoor zal Nono in een volgende fase lijnen uittekenen binnen de voorliggende suprafragmenten, waarbij hij zich in belangrijke mate door de tekst laat leiden.

In de huidige fase is er bijgevolg nog geen sprake van tekst. Deze werd niet mee overgenomen van de oorspronkelijke fragmenten, hoewel elk van deze fragmenten natuurlijk wel beschouwd kan worden als bepaald door een bepaalde tekstuele eenheid en in die zin nog steeds drager van de in die eenheid besloten betekenis. In feite combineert Nono hier uit het geheel gelichte ogenblikken uit de drie *Maestro*-strofes. Op die manier maakt hij zelf “van spanningen verzadigde constellaties” die zijn denken uitdagen en die hem op zoek doen gaan naar een nieuwe belichting, een nieuwe en vooral eigen, unieke kijk op het verleden.

⁷⁸⁸ ALN 51.52.02/01

Tabel XII.2 Genese *Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – overzicht suprafragmenten in finale partituur

ALN 51.53.02		VII > ALN 51.53.01/05	VIII > ALN 51.53.01/05	IX > ALN 51.53.01/05	3 voci a ('84 & '85)	
Nr.	Maten	Tooninhoud (fragmentnr.)	Tooninhoud (fragmentnr.)	Tooninhoud (fragmentnr.)	Maten	Alteraties (enkel m.b.t. tooninhoud) t.o.v. ALN 51.53.02
1	m. 1-4	12	11	12	m. 4-9	
2	m. 5-8	-	8	-	m. 10-11 m. 17-21 (eco)	
3	m. 9-12	2	2	-	m. 12-15 m. 20-21 (eco)	Eerste noot 2 (bes) weggefallen. Enkel 2.
4	m. 13-16	-	10	9	m. 22-25	
5	m. 17-20	17	15	-	m. 26-29 m. 35-38 (eco)	Laatste noten 17 (gis-bes) weggefallen. Eerste noot 15 (bes) weggefallen.
6	m. 21-24	5	5	5	m. 29-33 m. 37-38 (T, eco)	Eerste noot 5 (b) weggefallen. Laatste tel: + e" > fragment 7.
7	m. 25-28	-	1	-	m. 39-40	Eerste twee noten (bes'-e') en laatste noot (fis') weggefallen.
8	m. 29-32	14	13	11	m. 41-46	Enkel 14 & 13 Eerste twee noten 14 (a'-d') weggefallen.
9	m. 33-36	3	-	2	m. 48-51 m. 53-54 (eco)	Laatste noot van zowel 3 (e') als 2 (f') weggefallen.
10	m. 27-40	15	14	-	/ vervangen door eco fragment 9 (= tooninhoud)	
11	m. 41-44	13	8	10	m. 55-58 m. 59-62 ² m. 62 ³ -64	Enkel 8. Laatste tel: + fis' > fragment 12 (4). Enkel 13 & 8. Laatste noot 8 (f') weggefallen. Enkel 8. Enkel laatste noten (b-f') + fis' > 12 (4).
12	m. 45-48	4	4	4	m. 68-72 ¹	Enkel 4 & 4
13	m. 49-52	[4]	12	-	/	
14	m. 53-56	7	6	-	/	
15	m. 57-60	18	-	-	/	
16	m. 61-64	6	-	6	/	
17	m. 65-68	9	-	-	m. 72 ² -77	Eerste twee noten (fis'-b) weggefallen. Nieuw: e (herkomst onbekend).
18	m. 69-72	-	-	8	m. 81-82 m. 87	Derde noot (fis', herh.) weggefallen. Nieuw: g" & c' (herkomst onbekend).
19	m. 73-76	1	-	-	m. 88-89	
20	m. 77-80	-	-	1	m. 87 ² -89	
21	m. 81-84	-	3	3	m. 92-95	Eerste noot 3 (gis) weggefallen.
22	m. 85-88	11	[3]	10	m. 96-99	Eerste twee noten 11 (b-f') weggefallen.
23	m. 89-92	16	9	-	m. 100-101	Enkel 9
24	m. 93-96	5	-	7	m. 102-107	
25	m. 97-99 (I)	[5]	-	-	[m. 105-107]	
26	m. 100-104	a	a b	a	m. 111-115 m. 116-119 m. 120-123	Enkel a Enkel a & + gis' > b S: a A: nieuw: b-f'-c" (= beginmaten > Prologo) T: interpolatie a & b

In een volgende fase gaat Nono zoals gezegd over tot het uittekenen van een één- tot driestemmig discours binnen de voorliggende suprafragmenten.⁷⁸⁹ Daarvoor neemt hij de tekst als vertrekpunt. Voor elk fragment neemt hij één vers uit één van de drie *Maestro*-

⁷⁸⁹ ALN 51.53.03

strofes en tekent voor de toonzetting daarvan een parcours uit binnen het voorliggende toonmateriaal, dat in de vorige fases bepaald is wat betreft de primaire parameters toonhoogte en -duur. Dit parcours springt regelmatig van het ene oorspronkelijke fragment naar het andere, en betreft daarbij alle drie de stemmen. Figuur XII.5 toont hoe Nono op deze manier de eerste zes suprafragmenten tot een driestemmig tekstverklankend discours omvormt.

BASE | Beginfase
ALN 51.53.02

1e toonzettingsfase
ALN 51.53.03

13

S
co - gli st'a - ba - le - na - un nte -

A
tti - un sta -

T
que - mo - i -

S
- dell' - o - i - rro - no a - nge - nel tti -

A
di - re - mpo - cri - ma - no

T
ma ggi li sta - llo del'

Figuur XII.5 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – eerste toonzetting van de eerste zes suprafragmenten [ALN 51.53.03/01-02]

Opvallend is wel dat de componist veel ritmische alteraties en metrische verschuivingen doorvoert. Doorgaans behoudt hij de grote lijnen en blijft hij min of meer trouw aan het principe van graduele toe- dan wel afname van duurwaarden. Maar hij voert bijvoorbeeld wel ritmische retrogrades door, verschuift de inzet van bepaalde tonen, of verkort dan wel verlengt hen. Deze ingrepen staan meestal in dienst van de tekst. Zij vormen een manier om binnen de voorliggende tooninhoud klankgestaltes op maat van elk woord dan wel versdeel uit te tekenen. Deze klankgestaltes articuleren een

nieuw, onregelmatig verloop in dienst van de tekst waardoor de oorspronkelijke vier-maten-structuur verloren gaat.

Aan de tooninhoud raakt Nono zelden. Enkel hun harmonische constellaties worden bijgesteld door de ritmische ingrepen. Wanneer de componist toch bepaalde tonen laat vallen gaat het steeds om de begin- of eindnoten van een oorspronkelijk fragment (zie hiervoor de laatste kolom van Tabel XII.2). Want hoewel de “unica linea” die aan de basis van al deze fragmenten ligt zodanig was opgemaakt dat ze enkel de bekende intervalcategorieën bevat, zorgt de interne fragmentatie en herschikking van deze lijn voor mogelijk ongewenste intervallen die Nono nu dus elimineert. Vaak worden namelijk fragmenten die eigenlijk tot een ander suprafragment behoren voor de creatie van een klankgestalte alsnog aan elkaar gekoppeld (zoals bijvoorbeeld voor “balena”, waar dit een melodisch dalende lijn bestaande uit twee tritoni oplevert); of omgekeerd, deint één fragment uit over twee suprafragmenten. Dit laatste gebeurt bijvoorbeeld in de maten 21 en 22, waar fragment 17 nog steeds aan zet is. Daarom besluit Nono in de concrete toonzetting de laatste twee tonen van dit fragment te schrappen, zodat de tertsharmonieën die anders uit de combinatie met de in suprafragment 6 aangesneden fragmenten zouden ontstaan vermeden worden.

Op boven beschreven manier baant Nono zich als het ware een weg door de voorliggende suprafragmenten (waarvan hij de nummers 13 t.e.m. 16 overslaat). Het is een weg die nu eens solitair verloopt om zich dan weer in twee of in drie te splitsen en ook plots kan doodlopen. Zowel de intervalinhoud als het ritmische profiel van dit discours is op voorhand vastgelegd maar wordt nu verfijnd en geoperationaliseerd in functie van de tekstzetting. Overigens bevatten de schetsen vaak verschillende uitwerkingen voor de toonzetting van een bepaald tekstdeel binnen een bepaald suprafragment. Op die manier tonen de schetsen hoe de componist op zoek is naar steeds nieuwe belichtingen van bestaand, aan het verleden ontleend materiaal. Precies dit zoekende karakter maakt van deze toonzetting als geheel (die aldus vorm krijgt als een aaneenschakeling van alternatieve belichtingen) een adequate uitdrukking van de tekst die ze verklankt.

In een volgende fase voert Nono voorgaande stap in feite opnieuw uit maar dan binnen de nu voorliggende toonzetting.⁷⁹⁰ De drie partijen die hij in het voorgaande stadium heeft uitgetekend worden op hun beurt onderworpen aan een nieuwe lezing. Daarbij springt de componist net zo gemakkelijk tussen de drie partijen om een nieuwe klankgestalte op te trekken als hij dat daarvoor tussen fragmenten deed. Ten slotte zal ook deze lezing onderworpen worden aan een laatste, finale lezing, dewelke we in de definitieve partituur terugvinden. Aangezien beide laatste lezingen niet zo sterk van elkaar verschillen wordt

⁷⁹⁰ ALN 51.53.04

in Figuur XII.6 enkel het finale stadium in beeld gebracht. In de praktijk komen beide lezingen neer op een herschikking van het materiaal over de verschillende partijen.

Een dergelijke herschikking vraagt eerst en vooral om registerwijzigingen, die tot hiertoe nauwelijks voorkwamen maar nu veelvuldig zijn. Daarnaast schuift Nono meermaals de inzet van een toon naar voren, zodat het discours dener wordt. De ruimte die door deze verschuivingen vrijkomt vult hij op met nieuwe melodische figuren: kortademige klankgestalten opgetrokken uit toonherhalingen met kleinere duurwaarden (zie bijvoorbeeld “balena” en “ciglio”). Op die manier intensifieert hij de continu aanzwellende en vervolgens inkrimpnde golfbeweging die het discours (door de toepassing van het 1-3-5-7-principe) kenmerkt. Tegelijkertijd slaagt hij erin meer tekst te toonzetten dan in de vorige fase.

Het aandeel van de tekst wordt bovendien nog vergroot door de invoeging van echo's. In zo'n geval herneemt Nono een bepaalde passage en voorziet deze van een andere belichting, of beter: herwerkt de toonzetting ervan in functie van een nieuw vers. Deze echo's worden opgesomd in de maten-kolom van Tabel XII.2. Op deze manier werkt Nono zijn oorspronkelijke echo-idee (daterend uit de tweede fase) alsnog uit, maar dan binnen de gegeven triobezetting.

Verder voegt hij helemaal aan het begin een citaat uit de *Prologo* in, met name het openingsfragment van de eerste *Maestro*-strofe (m. 19⁴-22¹): “Ascolta!”. Nono neemt deze klankgestalte, inclusief tekst, volledig over maar reduceert haar nu tot een eenstemmige melodische lijn voor sopraan. De secunde-spanning op het einde van het oorspronkelijke fragment valt bijgevolg weg en maakt plaats voor een langzaam uitstervende b', waarop een bijna volledige maat stilte volgt alvorens het geplande *Maestro*-discours kan aanvatten. Het is een utopisch moment dat zowel aan het verleden herinnert als vooruitkijkt (in de slotmaten van 3 *voci a* weerklinkt een zachte echo in de altstem), en op die manier de tijd tot stilstand brengt.

BASE | Beginfase
ALN 51.53.02

Tussenfase
ALN 51.53.03

Eindfase
Def. partituur

Soprano: co - gli st'a - ba - le - na - un nte -
Alto: tti - un sta -
Tenor: que - mo - i -

Soprano: gli que - tti - ba - le - na sta - n u - n ci - gli - o -
Alto: co - gli tti - mo - u - n i - nte - tte - r
Tenor: co - st'a - i - ba -

Soprano: dell' - o - i - rro - no a - nge - nel tti -
Alto: di - re - mpo - cri - ma - no
Tenor: ma ggi li sta - llo del

Soprano: re o - ggi so - la - ccio ll'a - l - ba
Alto: di - ri i - l ncia - de - l - l'a -
Tenor: non de - ll' ie - so - le la - i -

Figuur XII.6 *Genese Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – verschillende fases van het toonzettingsproces van de eerste zes klankgestaltes

In laatste instantie verfijnt Nono de individuele woord-klankgestaltes door hen van een dynamische profilering te voorzien. Daarbij zijn er twee mogelijkheden: ofwel hult een klankgestalte zich blijvend in een extreem *pianissimo*-bereik, ofwel wordt ze

gekenmerkt door een langzaam aanzwellende dan wel afnemende dynamische lijn en in de meeste gevallen door een combinatie van beide. Op die manier articuleert hij de verschillende klankgestaltes als in zich besloten fragmenten.

Eenzelfde beweging zien we terugkomen in de stemvoering. De aanhef (en in mindere mate ook het einde) van de meeste klankgestaltes is solistisch getoonzet, waarna zich al snel een meerstemmig spel van inzetten op gang trekt dat naar het einde toe weer tot rust zal komen. Het resultaat zijn klankgestaltes die zich eerder in de ruimte dan in de tijd lijken te ontplooiën. Daartoe draagt ook hun ritmische vormgeving, gekenmerkt door een blijvend golvend verloop van toe- en afnemende duurwaarden, bij.

Tot slot zondert Nono de verschillende klankgestaltes van elkaar af in fragmenten, gescheiden door dubbele maatstrepen. Tabel XII.3 biedt een overzicht van de in totaal 23 finale klankgestaltes. Elk van hen voorziet hij vervolgens van een wisselend tempo. Soms zijn de sprongen die het discours op die manier maakt extreem (van $\downarrow = 30$ ca. naar $\downarrow = 80$ ca. bijvoorbeeld), soms gematigder, maar hoe dan ook zijn ze voelbaar. Bedoeling is duidelijk elk gevoel van lineariteit en ontwikkeling tegen te werken. Daarom werkt Nono elke klankgestalte uit tot een uniek ogenblik waarop de tijd als een homogene opeenvolging van momenten geen vat meer heeft. Al deze ogenblikken staan los van elkaar en tegelijkertijd zijn ze in hoge mate op elkaar betrokken. Want allemaal vormen ze slechts facetten van een veelzijdige, gedeelde oorsprong.

Tabel XII.3 *Prometeo*, 3 voci a, vocale partijen – overzicht 22+1 finale fragmenten met herkomst

3 voci a ('84 en '85)				Herkomst
Fragment	Maten	Strofe	Tekst	Fragment 51.53.02
0	m. 1-4	I	Ascolta	<i>Prologo</i> , m. 19 ⁴ -22 ¹
1	m. 4-9	VIII	Cogli quest'attimo/ ballena u-	1
2	m. 10-14	VIII	-n instante, un batter del ciglio	2 + 3
3	m. 15-16	[VIII]	[o]	[3]
4	m. 17-21	VIII	Un instante	2 + 3 (eco)
5	m. 22-25	VII	Non dire dell'ieri	4
6	m. 26-33	VII	Oggi il sole lancia il laccio dell'alba	5 + 6
7	m. 35-38	VII	Oggi il sole ... Alba	5 + 6 (eco)
8	m. 39-40	VII	Qui...	7
9	m. 41-46	VII	... vibrano intese segrete	8
10	m. 47-51	VIII	Al colmo del pericolo	9
11	m. 53-54	VIII	Al centro del deserto	9 (eco)
12	m. 55-58	VIII	Stendi le ali	11
13	m. 59-64	VIII	Fa che il fiato l'intesa segreta trascini	11
14	m. 68-77	IX	Irrompono angeli a volte	12 + 17
15	m. 80-83	IX	Nel cristallo del mattino	18
16	m. 86-89	IX	Del mattino	18 (eco) + 19 + 20
17	m. 92-95	IX	Battono...	21
18	m. 96-99	IX	... Ali di porpora	22
19	m. 100-107	VII	Qui la misura del tempo si colma	23 + 24 [+ 25]
20	m. 111-115	[VII]	Ascolta	26
21	m. 116-119	[VIII]	Ascolta	26
22	m. 120-123	[IX]	Ascolta	26

Hoewel Nono aanvankelijk voor de vocale soli een zich door de ruimte bewegende, deze langzaam vullende elektronische versterking voorzag, ziet hij daar na de toonzetting afgerond te hebben van af.⁷⁹¹ Hij houdt het op een onmiddellijke en statische versterking, van onderuit en via de aan de buitenwanden opgestelde luidsprekers (L8 & L11): “Stimmen verstärkt außen + Bodens”, noteert Haller.⁷⁹² De luisteraar kan de bron van deze klank bijgevolg moeilijk situeren, hij is tegelijkertijd overal en nergens. In 1985 verandert dit in een (eveneens statische) versterking vanuit vier, elk aan een andere zijwand opgestelde, luidsprekers (L2, L4, L6, L8). Op die manier ontnemt hij deze partijen de beweeglijkheid die hij hen initieel toebedacht, aangezien deze in tegenspraak zou zijn geweest met hun verstilde, tot een haast ruimtelijke constructie uitgekristalliseerde eigenheid.

⁷⁹¹ “T-A-S | 3 Halaphon | riempire tutto lo spazio”, ALN 51.29/01

⁷⁹² AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 2.

2.1.3. Orkestgroepen: violen

De geplande echo's van de vocale partijen, in beperkte mate gerealiseerd binnen die partijen zelf, vinden uiteindelijk hun verwezenlijking in de orkestgroepen. Nono laat alleen de violen uit deze groepen aantreden. Bedoeling is dat zij de klanken van de vocale soli in een zeer hoog (flageolet) en uiterst zacht (*pppp*) bereik verlengen en laten rondcirkelen.⁷⁹³ (Op die manier vormen ze een voorafspiegeling van de ingreep die Nono in 1985 in *Isola 2^a: a) Io-Prometeo* zal doorvoeren, zijnde de toevoeging van het strijktrio dat net zoals hier het discours van de vocale krachten met flageolettonen uitbreidt en verlengt, zie hoofdstuk XI.2.2.7) De opstelling van de orkestgroepen op vier verschillende plaatsen rondom het publiek geeft de componist de mogelijkheid een klank, in dit geval een echo, op zuiver akoestische wijze doorheen de concertruimte te laten bewegen – of tenminste: van plaats te veranderen.

Het “echo”-gehalte van deze hoge strijkerspartijen moet echter meteen genuanceerd worden. In de praktijk blijkt dat Nono om de drie of vier maten één toonhoogte uit het vocale discours overneemt en deze, één tot drie octaven hoger getransponeerd, aan de strijkers doorgeeft. Met deze ene toon laat hij telkens één viool ofwel een kwartsamenklank vormen ofwel een flageolettoon, die zich over meerdere maten uitstrekt middels overgebonden hele noten. De echo's die Nono op deze manier op touw zet worden telkens aangehouden tot er een volgende echo geïntroduceerd wordt. Op dat moment verdwijnen ze evenwel niet van het toneel, maar verhuizen ze gewoon naar een andere stem en daarmee naar een andere kant van de ruimte. Tabel XII.4 geeft dit patroon van inzetten en interne verschuivingen weer (de in vet weergegeven toonhoogtes zijn diegene die zich verankerd weten in het vocale discours). Het is alsof Nono een akoestische Delay in werking zet.

Het resultaat is een steeds denser wordende samenklank, waaraan bijgevolg steeds meer violen een bijdrage leveren. Hun onderlinge uitwisseling van tonen zorgt er echter voor dat deze samenklank in steeds wisselende ruimtelijke constellaties weerklinkt. Op die manier brengt Nono variatie binnen in wat op zich een weliswaar verdichtend maar in se zeer statisch klankblok is.

Vanaf maat 38 worden niet langer nieuwe echo's geïntroduceerd. De negen nog steeds naklinkende echo's bestaan nu uit vijf (eenstemmige) flageolettonen en vier tweeklanken. De enige toonhoogtes die ontbreken om het chromatisch totaal volledig te maken zijn c en fis, de enige toonhoogtes die verdubbeld worden zijn f en bes. Toeval of niet, opnieuw betreft het hier twee centrale intervallen: tritonus en kwart/kwint.

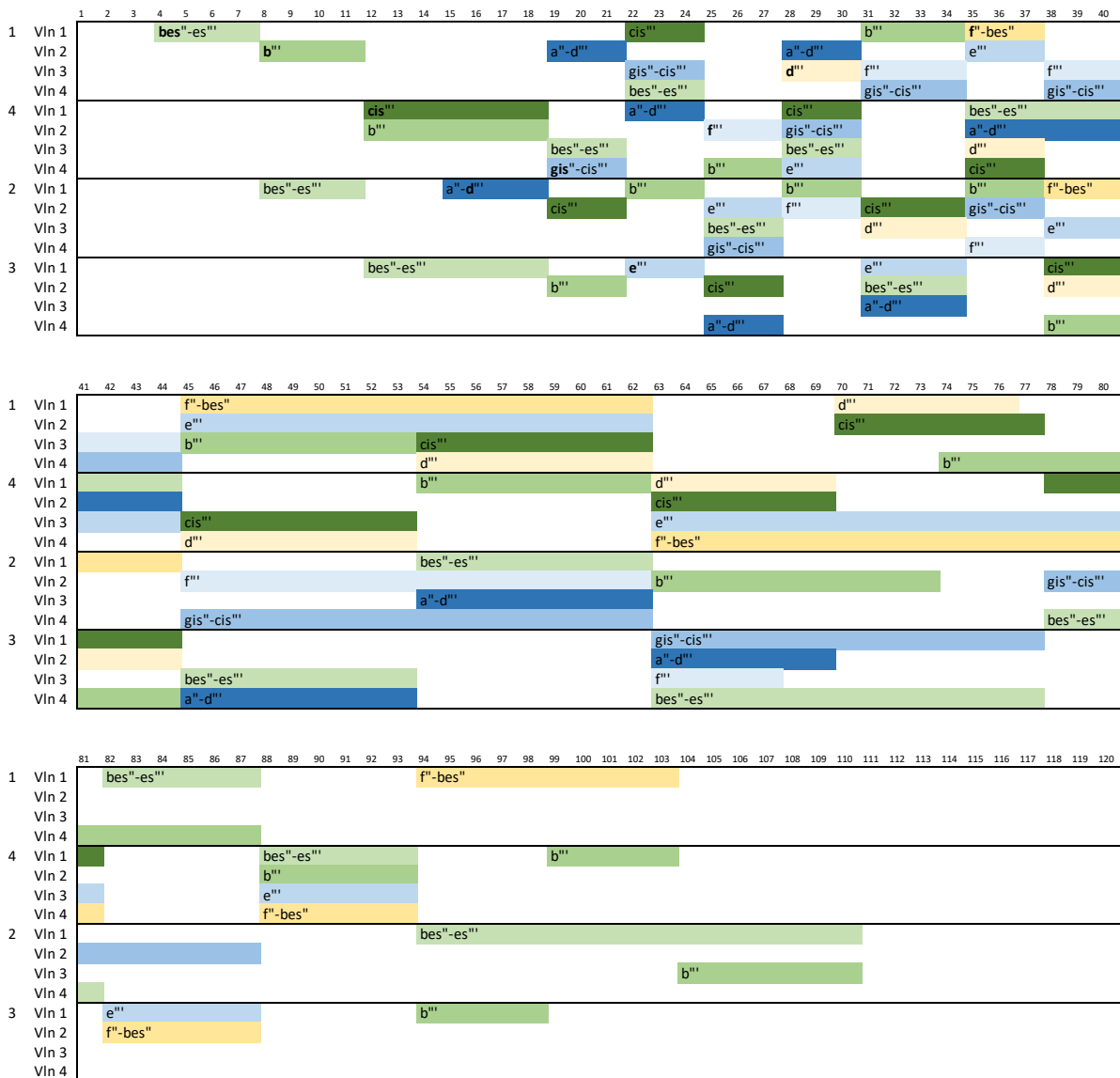
⁷⁹³ “ARCHI ARMONICI | girano suoni 3 voci”, ALN 51.27/02

Van maat 38 t.e.m. maat 67 herneemt Nono de negenstemmige samenklank in variërende bezettingen, dat wil zeggen, in verschillende ruimtelijke constellaties. Vanaf maat 54 is de ruimtelijke constellatie zodanig dat acht van de negen echo's zich in twee orkestgroepen situeren (met name in orkestgroepen 1 en 2, die tegenover elkaar opgesteld zijn in de concertruimte) en het tot een frontale confrontatie komt. In maat 63 verplaatsen deze acht echo's zich *en masse* naar de twee andere orkestgroepen, en ontmoeten de echo's elkaar vanuit de twee andere zijden van de zaal.

Maat 63 vormt dan ook een kantelpunt. Het is het moment waarop de beweging wordt omgekeerd en de echo's één voor één beginnen uit te vallen. Dit proces verloopt echter veel minder systematisch dan in de eerste fase, zoals uit Tabel XII.4 kan worden opgemaakt. Wel besteedt Nono veel aandacht aan de verdeling van de resterende echo's over de verschillende orkestgroepen. Zo zorgt hij ervoor dat alle orkestgroepen betrokken blijven en de luisteraar bijgevolg door de strijkersklank omringd blijft. Een dramatische uitzondering hierop vormen de maten 88 t.e.m. 93, waarin de vier resterende echo's plots in één orkestgroep geconcentreerd worden.

De boogstructuur die op deze manier ontstaat weet zich bovendien veruitwendigd in het gevraagde timbre. Doorheen de eerste helft wordt dit door Nono gepreciseerd als "arco – crini – tasto", vanaf maat 63 verandert dit in "arco al ponte" en vanaf maat 88 in "crini – legno al ponte". Het zijn nauwelijks hoorbare verschillen in dit hoge bereik, maar ze articuleren wel de grote vorm van deze partijen.

Tabel XII.4 *Prometeo*, 3 voci a, orkestgroepen – overzicht gerealiseerde boogstructuur



Hoewel de strijkerspartijen als echo's van de vocale partijen fungeren – waarvan ze niet alleen de tooninhoud overnemen maar ook (en zelfs in de eerste plaats) het centrale caleidoscopische idee om eenzelfde gegeven telkens anders, ditmaal letterlijk vanuit andere ruimtelijke perspectieven te belichten – worden zij desalniettemin gekenmerkt door een opvallende boogstructuur, dewelke een achterliggend proces verradt en in die zin tegengesteld lijkt aan datzelfde centrale idee. De strijkerspartijen worden dan ook gekenmerkt door een zekere ambiguïteit. In feite schurken zij zowel aan bij de vocale laag, waarin ze verankerd zijn, als bij de Euphoniumpartij waarmee ze een gelijkaardig opzet delen, en tegelijkertijd weten ze een grote autonomie te behouden.

2.1.4. Euphonium & Glass

Eenzelfde boogstructuur vinden we terug in de partij van het euphonium. Ook al loopt de structuur van beide instrumentale partijen niet volledig parallel, toch verraadt het zuivere bestaan ervan een affiniteit tussen de strijkers en de tenortuba. In ieder geval bekleden ze elk een extreme positie, waarbij ze zich aan de uiterste polen van het in *Prometeo* omspande bereik ophouden: de violen in de hoogte, het euphonium (met extra hulp van de *live electronics*) in de laagte.

Het idee om naast de vocale soli ook het euphonium een centrale rol te laten spelen in dit deel vinden we, anders dan bij de strijkers, reeds vroeg terug in de schetsen. Het is duidelijk dat Nono voor de toonzetting van de drie *Maestro*-strofes muziek voor ogen heeft waarin zich een maximaal contrast tussen twee lagen manifesteert. Een dergelijk spel tussen contrastrijke lagen vinden we niet alleen terug in het zesde deel van *Io, frammento dal Prometeo* (dat de basis vormt van *Isola 2^a: b) Hölderlin*), maar ook in het tweede deel van *Dario polacco n. 2*. Daar is het de cello die met onheilspellende – want door de *live electronics* naar de diepte verbannen – *pizzicati* het doorgaande, quasi-utopische discours van de vrouwenstemmen doorboort (zie hoofdstuk VII.4.2).

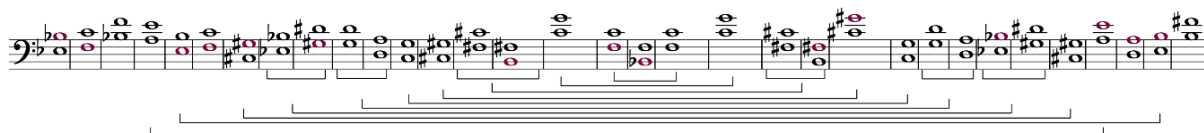
Het is dit concept dat Nono voor 3 *voci a* opnieuw tot leven wil wekken, maar waarvoor hij nu beroep doet op het euphonium in plaats van op de cello. Allesbepalend binnen deze partij is dan ook niet de partij zelf, maar haar ingrijpende behandeling door de *live electronics*. Ten eerste voorziet Nono twee transposities middels de Publison, een eerste van een kwint lager, een tweede van twee kwinten lager. Beide transponeerde versies, net zoals de originele klank overigens, banen zich met behulp van de Halaphon een weg doorheen de ruimte en vullen deze op die manier langzaam maar zeker volledig. Bovendien worden beide, originele en getransponeerde klank, ook nog eens met een vertraging de ruimte in gestuurd. Het resultaat is een gelaagde kwintenspolyfonie, die steeds verder aandikt.

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Nono de partij zelf ook volledig optrekt uit kwinten. Om de zoveel maten lanceert hij een nieuwe tweeklank, waarvan de laagste noot gespeeld en de hoogste noot in het instrument gezongen dient te worden. Elk van hen wordt twee tot twee en een halve maat aangehouden. Ze worden van elkaar gescheiden door rusten, die aanvankelijk even lang duren als de hen voorafgaande tweeklank zelf, maar naarmate de partij vordert steeds korter worden. Aan het begin is de canonische werking van de Delay bijgevolg duidelijk waarneembaar, maar langzaam wordt het polyfone web denser en klinkt reeds een nieuwe dux voordat de (elektronisch gegenereerde) comes van de vorige nog maar kan inzetten.

De kwintharmonieën die op deze manier ontstaan klinken dan ook allesbehalve zuiver. Deze onzuiverheid begint reeds bij het onstabiele karakter van de tweeklank die wordt gevormd door een gespeelde toon enerzijds en een gezongen toon anderzijds, dewelke

samen onmogelijk een reine kwint over verschillende maten kunnen aanhouden. In dit verband is het ook belangrijk te vermelden dat het aangesproken speelbereik van het euphonium reeds tamelijk hoog is, en met andere woorden een grote inspanning vraagt van de muzikant. In combinatie met het gevraagde *pianissimo*-bereik zorgt dit voor op zich reeds uiterst breekbare, om niet te zeggen instabiele klanken.

Nochtans voorziet Nono een vrij systematische doorloop van de kwintencirkel binnen de partij van het euphonium. Tot tweemaal toe passeert deze de revue, zij het in herschikte vorm en met enkele verdubbelingen aan begin en einde.⁷⁹⁴ Opvallend is vooral de spiegelstructuur die zich in daarbij manifesteert (zie Figuur XII.7). Wanneer namelijk in de maten 68 tot 70 (m.a.w. in het midden van 3 *voci a*) de tweeklank Bes-f de (kwinten)cirkel eindelijk rond maakt, wordt het tot hiertoe doorlopen proces van richting veranderd en nogmaals (ditmaal in retrograde) doorlopen. Enkel begin en einde ontsnappen aan deze spiegelsymmetrie. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat Nono de euphoniumpartij initieel net zoals de strijkerspartijen in de vocale partijen wil verankeren (in Figuur XII.7 zijn de gekleurde noten tevens te vinden in de vocale partijen). Deze piste wordt echter al snel verlaten ten voordele van een veel rechtlijniger opzet met een immanente en vooral eigen logica. De vraag blijft of dit procesmatige spiegelopzet van bij het begin gepland stond, dan wel het gevolg is van een zekere mate van haastwerk. Want zoals ook Nielinger-Vakil vaststelt verraadt de tamelijk slordige opmaak van deze partij (met bogen en sleutels die ontbreken) dat inmiddels enige dringendheid geboden is. Het zou dan ook kunnen dat Nono zuiver vanuit pragmatische overwegingen voor deze eenvoudige spiegelstructuur opteert.



Figuur XII.7 *Prometeo*, 3 *voci a* – schematische weergave Euphoniumpartij

Hoe dan ook wordt deze spiegelstructuur wel ondersteund en gearticuleerd door de dynamische vormgeving. Want hoewel elk spoor van dynamische indicaties in de partituur zelf ontbreekt (opnieuw waarschijnlijk het gevolg van haastwerk), volstaat hieromtrent één zin aan het begin daarvan: “*ppppp sempre ma crescerà secondo la Schichte del Verzöger e diminuirà poi dopo la metà*”. De versterking van de euphoniumpartij door de *live electronics* wordt namelijk gekenmerkt door een over het eerste deel gespreide *crescendo*-beweging die gestaakt wordt in maat 42 (althans volgens de werkpartituur van Haller), vervolgens het bereikte dynamische niveau een tijd

⁷⁹⁴ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 291.

aanhoudt en ten slotte terug geleidelijk aan afneemt qua luidsterkte.⁷⁹⁵ De euphoniumspeler zelf wordt gevraagd deze lijn te volgen.

Op die manier ontpopt het euphonium zich langzaam maar zeker tot een dreigende instantie, met een steeds luidere, naar het midden toe werkelijk bulderende klank de welke de andere partijen volledig dreigt te overstemmen. Daarbij volgt het instrument een duidelijk waarneembare ontwikkeling, dewelke hem niet langer alleen qua bereik tot absolute tegenpool van de vocale stemmen maakt maar ook qua opbouw en daaruit resulterend qua karakter. Hij wordt bijgestaan door het Glass, dat met een gefilterde en maar liefst twee octaven lager getransponeerde versterking in het midden van de concertruimte én achter de zijpanelen van de *barca*, kortstondige, drone-achtige schokeffecten veroorzaakt.

2.1.5. *Ricordi*

De twee lagen die in 3 *voci a* de hoofdrollen opeisen, de vocale soli en het euphonium, worden allebei op bepaalde momenten onderbroken door zogenaamde “eco ricordo lontano”. Het betreft herinneringen aan *Isola 2^a: a) Io-Prometeo*, die Nono reeds in een vroeg stadium heeft geselecteerd.⁷⁹⁶ Telkens gaat het om citaten uit de partij van de solistische houtblazers, dewelke op die manier ook een rol gaan spelen binnen 3 *voci a*. Tabel XII.5 biedt een overzicht van verschillende “ricordi” en hun herkomst.

Tabel XII.5 *Prometeo*, 3 *voci a* – overzicht *ricordi lontani* met herkomst

3 <i>voci a</i> ('84 & '85) "Ricordi lontani"		<i>Isola 2^a</i> ('84) Herkomst	3 <i>voci a</i> ('84 & '85) "Ricordi lontani"		<i>Isola 2^a</i> ('84) Herkomst
1	m. 15-16 m. 21 m. 30-32 ²	m. 4-5 ³ m. 4 m. 10-11 ²	4	m. 65-67 m. 75-77	m. 72-74 m. 72-74
2	m. 34	m. 13	5	m. 78-79	m. 83
3	m. 52 m. 53-54	m. 26 m. 26	6	m. 84-85	m. 106-107
			7	m. 90-91 m. 108-110	m. 91-92 m. 54 +

Hoewel Nono aanvankelijk tien fragmenten selecteerde binnen de partituur van *a) Io-Prometeo* (waarvan hij er twee hetzelfde nummer geeft) herneemt hij er daarvan uiteindelijk slechts negen.⁷⁹⁷ Zeven daarvan laat hij ook daadwerkelijk verschijnen als een “echo ricordo”, die het discours van zowel vocale soli als euphonium met zijn plotse

⁷⁹⁵ AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 2.

⁷⁹⁶ “RICORDI | Frammento 1-9 da Io”, ALN 51.27/01

⁷⁹⁷ In ALN 51.48, de definitieve schetsversie van *Isola 2^a: a) Io-Prometeo*, omcirkelt en nummert Nono de passages waarvan hij in 3 *voci a* echo's wil laten weerklinken.

verschijning tot stilstand brengt. Daarnaast introduceert Nono vier citaten uit a) *Io-Prometeo* die wel tegelijkertijd met de andere partijen klinken. In tegenstelling tot voorgaande echo's vormen deze fragmenten geen plotse sprong uit het in de andere partijen doorgaande continuüm. Bijgevolg verdienen ze ook niet de "ricordo"-titel.

De centrale rol van herinneringen dan wel echo's binnen *3 voci a* kent een eenvoudige verklaring in de eveneens centrale rol die beide spelen in Benjamins geschiedfilosofische thesen. Als "echo's van verstomde stemmen" waren deze fragmenten rond in het heden.⁷⁹⁸ Wanneer ze daarin als dusdanig herkend en herinnerd worden zorgen ze voor een schok, die het denken en de tijd tot stilstand brengt.⁷⁹⁹

2.1.6. Besluit

3 voci a vormt een mooi voorbeeld van hoe Nono de betekenis van een te verklanken tekst in de muzikale structuur verankert. Daarbij is er aan de ene kant de partij van het euphonium, wiens zich rechtlijnig ontwikkelende, steeds aan kracht winnende en uiteindelijk oorverdovende partij makkelijk begrepen kan worden als "de storm die wij vooruitgang noemen".⁸⁰⁰ Aan de andere kant, en dit is interessanter, houden zich de vocale soli op, dewelke Benjamins alternatieve tijdsopvatting tot klinken brengen. Daarbij heb ik het niet zozeer over de gefragmenteerde indruk die de opeenvolging van in zichzelf besloten klankgestaltes opwekt, of over hun statische versterking door de *live electronics*. Essentiëler is de manier waarop deze partijen tot stand gekomen zijn, de manier waarop zij muzikaal gedacht zijn.

"De geschiedenis is een zaak van constructie, die niet plaatsvindt in de homogene en lege, maar in de van nu-tijd vervulde tijd", aldus Benjamin in these XIV.⁸⁰¹ Het is een vers dat wel op maat van de vocale partijen in *3 voci a* geschreven lijkt. De hierboven in kaart gebrachte genese daarvan toont hoe Nono, in navolging van Benjamins historische materialist, op zoek gaat naar verloren mogelijkheden, "verstomde stemmen" uit het verleden. Daarbij probeert hij zich niet te laten overweldigen door het conformisme maar daarentegen alle wegen steeds open te houden, met de finale hoop dat ook de luisteraar dit zal doen. Vandaar ook de boodschap waarmee *3 voci a* zowel begint als eindigt: "ascolta!". Het is een boodschap die tegelijkertijd de eigenlijke impetus vormt tot de compositie van dit deel, of toch tenminste van de vocale partijen die haar uitdragen.

⁷⁹⁸ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 143.

⁷⁹⁹ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 152.

⁸⁰⁰ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 147.

⁸⁰¹ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis," 150.

2.2. *3 voci b*

2.2.1. Opzet

De toonzetting van de laatste drie *Maestro*-strofes vindt naar alle waarschijnlijkheid meteen na het finaliseren van *3 voci a* plaats. Er zijn weinig schetsen (overgeleverd dan wel opgemaakt) die ons informeren over het opzet van dit deel. Dat het als consequent aan *3 voci a* gedacht wordt en bijgevolg niet alleen *3 voci b* zal heten maar ook op een gelijkaardige wijze opgebouwd zal zijn uit “herinneringen” (lees: bestaand materiaal), is zowat het enige dat Nono optekent.⁸⁰² Verder blijken alle schetsen die melding maken van *Maestro*-strofes X, XI en XII uiteindelijk toch naar *3 voci a* te verwijzen, of althans ideeën te bevatten die enkel in dit deel nog gerealiseerd konden worden.⁸⁰³

Dat de tijd inmiddels dringt is dan ook een understatement. In de schetsen die het toonzettingsproces zelf documenteren lezen we op een bepaald moment “12-6 dopo morte di E.B.”, 12 juni [1984, één dag] na de dood van Enrico Berlinguer.⁸⁰⁴ Niet alleen waart de geest van de overleden partijleider rond in *3 voci b*, het is hoogtijd dat Nono voortmaakt met de partituur van *Prometeo*, wetende dat op dit moment voor zowel de drie laatste eilanden als *Interludio 2°* én *Stasimo 2°* nog geen noot op papier staat en het repetitieproces ten laatste over twee maanden van start moet gaan.⁸⁰⁵ Het is daarom hoogstwaarschijnlijk dat Nono een aantal van de initiële ideeën omtrent de toonzetting van deze specifieke *Maestro*-strofes niet uitvoert uit tijdsgebrek. Ook de ingrijpende herwerking van dit deel in 1985 bevestigt het vermoeden dat Nono de toonzetting ervan in 1984 aan een sneltempo moet doorvoeren.

Eén van de ideeën die de componist uiteindelijk laat varen is het betrekken van instrumentale partijen. Nochtans zien we Nono van bij het begin nadenken over welke instrumenten hij precies zal aanspreken: eerst komt, naar analogie met *3 voci a*, de tuba in beeld (opnieuw in canon met zichzelf met behulp van de Delay), en daarnaast “andere instrumenten” uit de orkestgroepen.⁸⁰⁶ Wanneer hij effectief bezig is met het optrekken van de vocale partijen worden zijn ideeën omtrent de begeleidende instrumentale partijen concreter en noteert hij “alle hoge instrumenten: piccolo’s, klarinetten, violen

⁸⁰² ALN 51.27/01

⁸⁰³ Het idee van de “anticipi” bijvoorbeeld, aanvankelijk enkel voorzien voor *3 voci b* [ALN 51.27/01], wordt in laatste instantie enkel gerealiseerd in *3 voci a*, dat integraal hernomen wordt in *Stasimo 2°*.

⁸⁰⁴ ALN 51.56/03

⁸⁰⁵ Haller getuigt in zijn dagboek dat de zangers van het Freiburg Solistenchor begin september bezig zijn met het instuderen van de partituur, zie Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*, 2, 171.

⁸⁰⁶ ALN 51.27/01

flageolet, altviolen flageolet en cello's flageolet".⁸⁰⁷ Hij voorziet zelfs toonhoogtecellen voor deze partijen, gebaseerd op die van de vocale partijen. De tuba krijgt nu het gezelschap van basfluit en contrabasklarinet. Met de bekende "suoni eolien" situeert Nono bovendien ook deze drie partijen in het hoge bereik.

Tot een uitwerking van deze instrumentale partijen komt het evenwel niet. Zo wordt 3 *voci b* het enige zuiver vocale deel van *Prometeo*. En ook binnen deze vocale bezetting vindt in één van de laatste stadia nog een verandering plaats. Aanvankelijk denkt Nono 3 *voci b* namelijk te toonzetten voor drie vocale soli, opnieuw net zoals 3 *voci a*. Uiteindelijk wisselt hij de vocale soli in voor het koor. In wat volgt zal eerst de specifieke totstandkoming van de koorpartijen worden besproken. Daarna volgt een bespreking van hun herwerking in 1985.

2.2.2. De Venetiaanse versie van 3 *voci b* (1984)

Aangezien de aan *Diario polacco n. 2* ontleende Monodia III inmiddels volledig ingezet is geworden voor de verklanking van zowel de eerste en tweede *Maestro*-strofe (in de *Prologo*) als strofes VII tot IX (in 3 *voci a*) moet Nono nu op zoek naar nieuw toonhoogtemateriaal voor de toonzetting van de laatste drie strofes. Daarvoor gaat hij te rade bij de partijen van het strijktrio uit *Guai ai gelidi mostri*. Deze zijn op hun beurt gebaseerd op Monodia B, een – nota bene – uit Monodia III afgeleide monodie dewelke Nono vervolgens in elkaar heeft geplooid om samenklanken te vormen (zie hoofdstuk VIII.3.2). Bijgevolg wendt Nono zich voor de toonzetting van de laatste *Maestro*-strofes tot krak hetzelfde toonmateriaal als voor die van de andere strofes, zij het dan in een andere volgorde en presentatievorm. De in totaal 34 samenklanken waaruit de strijkerspartijen van *Guai ai gelidi mostri* bestaan vouwt de componist nu opnieuw uit en binnen de horizontale opeenvolging van tonen die zo ontstaat maakt hij 34 nieuwe groeperingen.⁸⁰⁸ "Per MAESTRO X-XI-XII" lezen we onderaan de nieuwe verzameling toonhoogte-cellen die zo gevormd wordt. Centraal staat aldus een nieuwe belichting van 'historisch' materiaal, dat klaarblijkelijk een "geheime afspraak" met het heden onderhoudt.

Op zoek naar interessante constellaties binnen deze nieuwgevormde verzameling gooit Nono het roer plots om. Vanuit het niets zien we namelijk in diezelfde schets negen extra toonhoogte-cellen opduiken, waarvan er slechts een aantal concrete gelijkenissen vertonen met de uit *Guai ai gelidi* afgeleide tooncellen. Wel gaat het hier duidelijk om tooncellen afgeleid uit (dan wel geselecteerd naar hun voorkomen in) de *scala enigmatica* op c (zie Figuur XII.8, tweede systeem, cellen a t.e.m. i). Het lijkt erop dat deze toonhoogtecellen in een later stadium werden toegevoegd, gezien de andere kleur van

⁸⁰⁷ "Tutti strumenti akuti. Ottavini + clarinetti + vno armonici vle armonici vc armonici", ALN 51.56/02sx

⁸⁰⁸ ALN 51.39.02/01

het potlood waarmee ze genoteerd werden en hun bizarre positie in het midden van het blad aan de rechterzijkant: de enige plaats waar er nog witruimte was.

Nono vermeldt geen herkomst bij deze tooncellen. En hoewel het zeer waarschijnlijk lijkt dat zij wel degelijk afkomstig zijn uit een (gefragmenteerd) deel van een eerdere compositie of van *Prometeo* zelf, kon de precieze herkomst van deze tooncellen niet worden vastgesteld.⁸⁰⁹ Opvallend is evenwel dat het om tooncellen gaat die allemaal tot één vorm van de *scala enigmatica* kunnen worden teruggebracht. Dit gegeven verhoogt de kans dat Nono effectief naar deze toonladder teruggreep om nieuwe tooncellen te vormen, en niet naar een bestaande compositie of deel daarvan. Als mogelijke verklaring hiervoor zou kunnen worden aangevoerd dat Nono tijdens het zoeken naar interessante toonhoogte-constellaties voor 3 voci *b*, waarin net zoals in 3 voci *a* een caleidoscopische belichting van eenzelfde oorsprong centraal staat, zich realiseert dat het uit *Guai ai gelidi mostri* gerecycleerde materiaal te omvangrijk en te divers is en dat het bijgevolg zinvoller is zich tot de *scala enigmatica* als een eenduidige bron te wenden. Deze toonladder vormt bovendien de oorsprong van alle composities *verso Prometeo*. Toch is hier voorzichtigheid geboden en blijft deze verklaring naar mijn aanvoelen enigszins ontoereikend.

Hoe dan ook laat Nono de uit *Guai ai gelidi mostri* afgeleide tooncellen voor wat ze zijn en zien we hem in een volgend stadium aan de slag gaan met de negen nieuwe tooncellen, afgeleid uit de *scala enigmatica* op c.⁸¹⁰ (Het is overbodig te vermelden dat deze uit de *scala* afgeleide tooncellen enkel de intervallen kwart/kwint, tritonus en secunde/septiem omvatten, aangezien de *scala enigmatica* zelf aan de oorsprong ligt van deze selectie van intervallen.) In Figuur XII.8 worden de wijzigingen en uitbreidingen waaraan Nono deze cellen onderwerpt stapsgewijs in beeld gebracht.

Allereerst transposeert hij vijf cellen en formuleert hij er één in retrograde (derde systeem). Vervolgens combineert hij elk van hen met een getransponeerd retrograde statement van zichzelf, waarbij de tritonus als meest gehanteerde transpositie-interval naar voren komt (vierde systeem). Bovendien formuleert hij deze alternatieve dubbelgangers in tegenbeweging onder of boven hun originele verschijning, zodat zich schijnbaar spiegelconstructies vormen. Dit verandert evenwel in het volgende stadium, waarin Nono naast verschillende registerwijzigingen ook transposities van individuele tooncellen doorvoert (vijfde systeem). Het finale resultaat bestaat uit 18 tooncellen die ondanks hun verscheidenheid allen afkomstig zijn uit dezelfde bron. Na hen allemaal van een nummer te hebben voorzien (zesde systeem) presenteert de componist hen in deze volgorde achter elkaar als “MONODIA per 3 soli (X-XI-XII Maestro)”.⁸¹¹

⁸⁰⁹ Een mogelijke sleutel bevindt zich in de schets waar de negen nieuwe tooncellen voor het eerst bewerkt worden, ALN 51.56/01. Bovenaan hun opsomming noteerde Nono een woord dat mogelijk op hun herkomst slaat maar onleesbaar is.

⁸¹⁰ ALN 51.56/01

⁸¹¹ ALN 51.56/02

Scala enigmatica op c

a b c d e f g h i

Transpositie ↑ R Transpositie ↓

a d 2+ g 2+ f e b 4 c 3- h 2- i 3-

R₆ (=T) R₂ (=2+) R₀ R₆ (=T)

5↑ T 2+↑ 2-↑ 2-↓ P

2-↓ 2+↑ 2-↑ R & 2-↓ 2+↓

1 4 6 8 9 12 17 14 16

2 3 5 7 10 11 18 13 15

Figuur XII.8 *Genese Prometeo*, 3 voci b ('84) – uit de *scala enigmatica* afgeleide tooncellen + stapsgewijze transformatie tot nieuwe “monodia per 3 soli X XI XII Maestro” [ALN 51.56]

Nu er dus ook voor de verklanking van de laatste drie *Maestro*-strofes een monodie voorligt kan Nono een gelijkaardig toonzettingsproces als voor strofes VII tot IX in 3 voci

a starten. Dit toonzettingsproces laat zich opnieuw het best omschrijven als een zoektocht naar nieuwe perspectieven van waaruit de oorspronkelijke monodie (op zich reeds een veelzijdige manifestatie van één oorsprong, met name de *scala enigmatica*) belicht kan worden. Doorheen vier stadia, voor de eerste vier tooncellen in beeld gebracht in Figuur XII.9, vouwt Nono de monodie uit tot een meerstemmig geheel.

51.56/01 2

51.56/03

51.56/04 3

A - sco - lta que - st'a - - ttimo de - bo - le - fo - rza -

51.56/05 3

A - sco - lta de - bo - le fo - rza - pe - nsie - - ro -

Sopraan sco - lta te - rra da - ta le

Alt A - sco lo - de de - bo - rza

Tenor A o de - se - rto fo -

Bas o

01 4

03

04 po - rre si - nzi - o a - tti - mo vuo - ta

i - n le -

05 3

po - rre i - n si - le - nzi - o a - tti - mo la vuo -

S. ma de - lla o - ri - a

A. ma ba - re u - n e - ca de sto - ri - a

T. sta sa - lta u - n e - po - sto -

B. pe - r far u - n e - po -

Figuur XII.9 *Genese Prometeo, 3 voci b* ('84) -verschillende stadia van het toonzettingsproces (m. 1-18)

In het eerste stadium (ALN 51.56/03) zien we de componist meteen heel vrij experimenteren. Elke tooncel wordt daarbij verschillende keren gepresenteerd: een eerste keer trouw aan de originele volgorde waarin de tonen binnen de cel verschijnen en aldus de intervalinhoud respecterend (meer zelfs, deze laatste komt nadrukkelijker naar voren doordat sommige tonen blijven ‘hangen’ en er zich bijgevolg tweeklanken vormen die het interval ook harmonisch articuleren); de keren nadien volgt Nono een ander pad doorheen de tooncel en legt hij op die manier nieuw intervallisch potentieel bloot, hoewel ook hier de bekende categorieën standhouden. De ritmische vormgeving is vrij. Het resultaat zijn 13 twee- tot driestemmige fragmenten (de laatste vijf tooncellen werkt hij voorlopig niet uit) vormgegeven “su MONODIA X XI XII”.

In het tweede stadium (ALN 51.56/04) brengt de componist de tekst binnen. In functie daarvan past hij nu de in het eerste stadium gevormde fragmenten aan qua duurwaarden en articulatie. Ook de laatste vijf tooncellen worden nu omgevormd tot meerstemmige fragmenten, waarvan de vormgeving meteen is afgestemd op de tekstzetting. In het daaropvolgende stadium (ALN 51.56/05) werkt Nono de nu voorliggende fragmenten verder uit en verfijnt ze. Eén van de ambities daarbij is duidelijk meer tekst te verklanken. Het elfde fragment wordt geschrapt ten voordele van een uitbreiding van het tiende, maar verder blijft alles intact. Hoewel de fragmenten in dit stadium duidelijk gedacht zijn voor drie vocale soli, hetgeen overigens middenin deze schets geëxpliciteerd wordt (“3 SOLI B”), besluit Nono in een volgend stadium over te stappen naar een vierstemmige zetting voor koor: “SOLI” wordt daarom doorstreept en vervangen door “CORO”.

In het laatste stadium verdeelt Nono de 17 volledig uitgewerkte fragmenten over de vier koorstemmen. Het uitgebreide stemmenaantal zorgt ervoor dat hij kan gaan spelen met textuurvariaties, hetgeen hij meermaals doet. Daarnaast voorziet hij alle fragmenten, met uitzondering van het eerste, van een andere tekst. Natuurlijk gaat het nog steeds om de drie laatste *Maestro*-strofes, maar het aandeel van de effectief getoonzette tekst is opmerkelijk toegenomen. De nieuwe tekstzetting zorgt er tevens voor dat sommige fragmenten nu samensmelten tot één fragment en anderen dan weer worden opgesplitst. Kortom, Nono verplaatst meermaals de grenzen van de oorspronkelijke fragmenten en breidt hun totaal uit naar 19. Tabel XII.6 biedt een overzicht van de 19 fragmenten die 3 *voci b* omvat, met melding van de tekst die ze verklanken en de oorspronkelijke tooncel waarop ze gebaseerd zijn.

Tabel XII.6 *Prometeo*, 3 voci b ('84) – overzicht 19 finale fragmenten met herkomst

3 voci b ('84)				Herkomst
Fragment	Maten	Strofe	Tekst	ALN 51.56
1	m. 1-2	X	Ascolta	1
2	m. 3-5	X	[Nel] deserto [da] lode [alla] terra	1
3	m.6-9	XI	[A noi è] data [la] debole forza	2
4	m. 10-15	XII	Ma basta: [per far] saltare un' epoca [dal corso] della storia	3
5	m. 16-18			4
6	m. 19-21	XI	Di porre in silenzio	5
7	m. 22-25	X	Ascolta quest'attimo	6
8	m. 26-29	X	Una debole forza [è data] al pensiero: Still[setzung]	7 + 8
9	m. 30	XI	Attendono	8 + 9
10	m. 31-32	XII	Un'opera dal movimento delle opere	9 + 10
11	m. 33-36			12
12	m. 37-38	XI	[Il] pensiero [occasioni] istanti felici	12
13	m. 39-41	X	Far del silenzio cristallo	12
14	m. 42-44	X	Colmo di eventi	13
15	m. 45-48	XI	tremendi. Dice l'intese segreta	14 [+ 15]
16	m. 49-51	XII	Ma basta per far saltare	15
17	m. 52-59	XII	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.	16 [+17]
18	m. 60-63	XI	questa debole forza	17
19	m. 64-68	XII	Ascoltali	18 [+16]

De 19 fragmenten worden in de definitieve partituur van elkaar gescheiden door dubbele maatstrepen voorzien van een *fermate* die telkens meerdere seconden stilstand stipuleert. Bovendien kent enkel fragment een ander tempo, waarbij Nono afwisselt tussen drie verschillende snelheden: ♩ = 30, ♩ = 45 en ♩ = 60. Ook de ruimtelijke verspreiding van de koorklank door de *live electronics* verschilt van fragment tot fragment.

Nono voorziet weliswaar een continue uitbreiding van deze koorklank in het microtonale bereik middels de Publison (een kwarttoon hoger en een kwarttoon lager), maar de versterking daarvan evenals de versterking van de originele klank gebeurt telkens door andere (combinaties van) luidsprekers. Bedoeling is dat de klankregie tijdens een uitvoering van *Prometeo* live beslist welke luidsprekers voor de versterking van elk fragment zullen worden ingezet. Wel stippelt Nono vier Halaphon-parcours uit, dewelke telkens een kleine cirkelbeweging in een bepaalde uithoek van de concertruimte beschrijven. De klankregie beslist echter ad hoc over een statische dan wel dynamische versterking. De ambitie daarbij moet zijn de verschillende fragmenten maximaal van elkaar te onderscheiden en hen op die manier als geïsoleerde klankgebeurtenissen in de ruimte eerder dan in de tijd te situeren.

De dynamiek is de enige constante in *3 voci b*: gans dit deel wordt een viervoudig *pianissimo*-bereik aangehouden. Dit kan een desoriënterende luisterervaring evenwel niet verhinderen, maar maakt haar integendeel enkel intenser.

De genese van *3 voci b* beschrijft aldus een driedelig proces. In een eerste fase gaat Nono op zoek naar verschillende manifestaties van eenzelfde oorsprong die samen een coherente en tegelijk veelzijdige monodie vormen. In een tweede fase vouwt hij deze

monodie, net zoals in 3 voci a, langzaam uiteen tot een meerstemmig discours. Maar anders dan in 3 voci a, waar Nono een in de eerste plaats zoekende houding aanneemt en we hem in de schetsen zeer veel verschillende belichtingsmogelijkheden van de uitgangsmoedie in overweging zien nemen, baant hij zich nu vrij snel en doordacht een weg doorheen de voorliggende tooncellen – een weg die vrijwel meteen naar een definitieve toonzetting leidt. Hoewel de impetus nog steeds dezelfde is, en ook de finale toonzetting ons verschillende perspectieven op eenzelfde gegeven presenteert, merken we dat Nono's eigen denken – waarschijnlijk onder tijdsdruk – gericht is, kortom, minder open.

Dit heeft er ongetwijfeld ook mee te maken dat hij voor de belichting van de tot individuele fragmenten uitgroeïende tooncellen in belangrijke mate op een aantal secundaire parameters rekent. De ingrepen die Nono in een derde en laatste fase aan de oppervlakte van de bestaande toonzetting doorvoert zullen de luisterervaring dan ook in grote mate bepalen. Zowel het continu wijzigende tempo als de parallel daaraan veranderende ruimtelijke positionering door de *live electronics* zorgt ervoor dat elk fragment, letterlijk en figuurlijk, vanuit een ander perspectief tot klinken wordt gebracht. De drie stemmen van 3 voci b reveleren zich in laatste instantie dan ook als drie verschillende (tijds)dimensies, van waaruit telkens een andere blik wordt geworpen op in se eenzelfde oorsprong.

2.2.3. De Milanese versie van 3 voci b (1985)

De in juni 1984 in een tamelijk snel tempo afgewerkte partituur van 3 voci b vraagt om een omvattende revisie in 1985. Niet dat Nono het roer nu radicaal omgooit. In essentie behoudt hij de oorspronkelijke partituur, maar hij breidt haar wel gevoelig uit.

Deze uitbreiding betreft in eerste instantie een verlenging van veel van de oorspronkelijke fragmenten. Door (meestal lange) duurwaarden uit een fragment aan het einde ervan nogmaals te hernemen creëert Nono plaats voor zowel de verklanking van een nieuw tekstdeel als de presentatie van het voorhanden zijnde toonmateriaal in een nieuwe constellatie. Het beste voorbeeld daarvan is de uitbreiding van het tweede fragment (m. 5-9), waarbij de duurwaarde van de laatste noot (in 1985 noten want verdubbelingen van die ene oorspronkelijke noot) wordt hernomen voor een simultane zetting van de volledige tooncel in alle stemmen. Op bepaalde momenten (zoals bijvoorbeeld in fragment 3, m. 10-14) herneemt de componist zelfs volledige ritmische constructies en presenteert hen op het einde opnieuw in retrograde.

Daarnaast voert Nono tal van verdubbelingen in, zodat de textuur in het algemeen denser wordt. Dit staat hem toe om binnen deze textuur patronen, die soms reeds latent aanwezig waren in de partituur van 1984, duidelijker uit te tekenen. Een mooi voorbeeld daarvan wordt opnieuw gevormd door het derde fragment, waarin de graviterende beweging versterkt wordt door de in de diepte aanzwellende textuur.

Een andere belangrijke uitbreiding betreft deze van de tooninhoud. In bijna elk fragment voegt Nono één (in de laatste fragmenten zelfs meerdere) nieuwe toonhoogte(s) toe. Vaak situeren deze nieuw toegevoegde noten zich aan het einde van het fragment, waar ze ofwel voor frictie zorgen in de vorm van tritonus- dan wel kleine secunde-samenklanken (zoals in fragmenten 5, 14, 15 en 19) ofwel voor een plots ontluisterende unisono- dan wel kwint-samenklank (zoals in de fragmenten 1, 6, 9, 12 en 17). Op deze manier gidst Nono de fragmenten in twee tegenovergestelde richtingen, zodat zij onderling sterker gaan contrasteren. Elk fragment manifesteert zich als een nieuw begin, in plaats van als een voortzetting van wat reeds voor hem geklonken heeft.

Al deze ingrepen hebben tot gevolg dat er veel meer tekst getoonzet kan worden dan voordien. De in Tabel XII.6 tussen vierkanten haken opgenomen tekst wordt in 1985 nagenoeg volledig tot klinken gebracht. Meer zelfs, Nono is nu in de mogelijkheid bepaalde tekstdelen te herhalen.

Tot slot voert de componist nog een heel aantal kleinere wijzigingen door. Registerwijzigingen zijn courant en hebben uiteraard gevolgen voor het melodische profiel van een fragment. Zo grijpt Nono bijvoorbeeld in de melodische vormgeving van het eerste fragment in, of zet hij de stijgende lijn onder “*silenzio*” in het 13^{de} fragment extra in de verf. Soms verschuift Nono stemmen naar andere partijen zodat ze zich in een ander register afspelen. In 1984 viel een sterke focus op de vrouwenstemmen op, hetgeen natuurlijk te verklaren was door de oorspronkelijke zetting voor de drie vocale soli sopraan, alt en tenor. Deze focus valt in 1985 weg en de mannenstemmen verschijnen nu vaker op het voortoneel (bijvoorbeeld in fragmenten 14 en 16). Ritmische alteraties ten slotte komen nauwelijks voor.

Zoekt Nono binnen het voorliggende vocale discours grotere contrasten op, zodat de fragmenten zich sterker van elkaar gaan onderscheiden, dan vergroot hij dit contrast nog met behulp van de secundaire parameters. De tempo-verschillen tussen de verschillende fragmenten worden opgedreven, met als basis snelheden $\downarrow = 30$, $\downarrow = 60$ en $\downarrow = 120$. Aan elk van deze tempi koppelt Nono nu bovendien een bepaald dynamisch niveau: de langzame fragmenten spelen zich af in een extreem zacht bereik (*ppp*), de aan een gematigd tempo verlopende fragmenten in een zacht (voor *Prometeo* eerder standaard) bereik, en de snelle fragmenten klinken *fortissimo*. Opnieuw gaat het erom de fragmenten vorm te geven als in zichzelf besloten ogenblikken die proberen aan de indruk te ontsnappen als zouden ze zomaar op elkaar volgen maar juist trachten uit het lineaire tijdscontinuüm te springen.

Ook de *live electronics* leveren hieraan een cruciale bijdrage. Net zoals in 1984 voorziet Nono verschillende mogelijkheden voor de versterking van de koorklank, maar nu legt hij deze ook effectief vast per fragment. In totaal voorziet hij, naar analogie met de drie tijdslagen, drie programma's. In het eerste programma, dat in werking treedt voor de langzame, uiterst stille fragmenten, wordt de koorklank op indirecte wijze opnieuw de zaal binnengebracht via de aan de buitenwanden opgestelde, van het publiek weg

gekeerde luidsprekers L11 en L12.⁸¹² De ‘gematigde’ fragmenten genieten een statische, quasi stereofone versterking via luidsprekers opgesteld aan de zijwanden. De snelle *fortissimo* fragmenten ten slotte bewegen zich met behulp van de Halaphon in twee cirkels (één met de klok mee, één tegen de klok in) rondom het publiek. Nono stelt met andere woorden alles in het werk om de 3 *voci* eerder in de ruimte dan in de tijd te situeren.

Het opzet van 3 *voci b* blijft in 1985 dan ook volledig behouden. De uitbreiding van de vocale partijen zelf toont een volgende fase in Nono’s zoektocht naar nieuwe benaderings- dan wel presentatievormen van in se bekende toonconstellaties, dewelke herinneringen aan een verloren oorsprong vormen. De radicalisering van de secundaire parameters versterkt op haar beurt het eigenlijke opzet dat achter deze zoektocht schuilgaat, als een stilzetting van de tijd via een open, caleidoscopische blik op de wereld.

2.2.4. Besluit

Ook in 3 *voci b* vindt de tekst op twee manieren uitdrukking in de muziek. Allereerst aan de oppervlakte, als een opeenvolging van stationaire klankgestalten. Het nieuwe tempo waarmee elke klankgestalte zich profileert ten opzichte van de voorgaande, in combinatie met de steeds verspringende verruimtelijking ervan zorgt dat elk van de 19 fragmenten als het ware een sprong uit het continuüm maakt. Fundamenteler evenwel is dat elk van deze fragmenten als een monadische constellatie kan worden begrepen, waarin het heden zijn afspraak met het verleden nakomt: opnieuw wordt het compositieproces dat aan 3 *voci b* ten grondslag ligt gekenmerkt door een zoektocht naar nieuwe belichtingsmogelijkheden van historisch beladen materiaal, dat in se kan worden teruggebracht tot één en dezelfde oorsprong. Het belichten van de inherente en oneindige veelzijdigheid van die oorsprong vormt de centrale ambitie, dewelke met elke uitvoering opnieuw gerealiseerd wordt. Want hoewel deze belichting zich in het compositieproces zelf als tamelijk gericht aftekent, blijft zij overeind als het leidende principe achter de vormgeving van de *live electronics* die bij elke uitvoering opnieuw zal moeten worden herdacht.

⁸¹² Persoonlijke partituur en aantekeningen van Alvisse Vidolin.

XIII. *Isola 3^a/4^a/5^a*

Prometeo diventa il maestro.⁸¹³

1. Tekst, thematiek en opzet

1.1. Van de mythe naar de theorie

Nadat in het eerste deel van *Prometeo* de mythe van de titanenzoon uit de doeken is gedaan, als een opeenvolging van feiten verteld vanuit verschillende standpunten door diverse ‘betrokkenen’ en één becommentariërende instantie, ontwikkelt zich in het tweede deel een reflectie daarop. Daarvoor laat Cacciari niet alleen nieuwe stemmen aan het woord, het zijn bovendien stemmen die op het eerste zicht geen inhoudelijke band vertonen met de Prometheus-mythe. Daaronder bevindt zich ook de zijne. Want hoewel de vertelling van de mythe in het eerste deel uiteraard reeds een lezing van de filosoof betreft, is het vervolg dat nu op deze mythe geschreven wordt niet zomaar doordrongen maar werkelijk vormgegeven vanuit Cacciari’s eigen (negatieve) denken.

Alles draait voor Cacciari rondom de tragische bestaansconditie van de mens, voor wie noch een vredig en harmonieus leven op aarde mogelijk is, noch een bevrijding daarvan. Enkel dit inzicht, en daarmee de erkenning van de “Grenzen der Menschheit”, maakt ons paradoxaal genoeg onoverwinnelijk.⁸¹⁴ Volgens Cacciari is Prometheus de eerste die deze harde waarheid erkende. Meer nog, Prometheus offerde zich op om haar te verkondigen

⁸¹³ Aantekening van Nono m.b.t. de genese van *Isola 3^a/4^a/5^a*, ALN 51.28.01/20.

⁸¹⁴ Hoewel Cacciari in het finale libretto (ALN 51.08.02) enkel Goethes ‘dramatisch fragment’ *Prometheus* opneemt (als een los fragment dat nooit getoonzet zal worden) betreffen verwijzingen naar de Duitse dichter in de eerste versies van het libretto steevast zijn gedicht *Grenzen der Menschheit*.

en de mens op die manier naar de woestijn te leiden. De woestijn als plek zonder wortels en dus zonder houvast, noch in het verleden (in de vorm van troost) noch in de toekomst (in de vorm van een utopie). De woestijn als *pars pro toto* voor de aarde, waar slechts één wet heerst: de kosmische wet van Ananke – onvoorspelbaar, onafbeeldbaar en onkenbaar – die verandering tot zijn basisprincipes rekent. De erkenning van deze wet vormt niet alleen een absolute voorwaarde om aan politiek te kunnen doen, zij staat aan het begin van de wereld van het denken, aldus Cacciari.⁸¹⁵

In de eerste versie van het libretto werkt Cacciari voorgaande reflectie uit doorheen episodes 3 tot en met 7 en de *Esodo*.⁸¹⁶ Dit zijn precies de delen die doorheen de jaren de meest ingrijpende herwerking ondergaan. Maar desondanks de vele interne verschuivingen, inkortingen en uitbreidingen blijft hun inhoud fundamenteel ongewijzigd. Hoogstens verschilt de precieze uitwerking van de onderliggende thematiek. Wat volgt is een beknopte reconstructie van de genese van de drie tekstdelen die uiteindelijk *Isola 3^a*, *Isola 4^a* en *Isola 5^a* zullen worden. Hoewel het finale libretto nog slechts een fractie van de oorspronkelijk overwogen tekstbronnen omvat is het niet onbelangrijk de vroegere incorporatie van sommige aan te stippen, aangezien zij ongetwijfeld op een bepaalde manier ook door Nono worden meegenomen in het toonzettingsproces.

1.2. *Isola 3^a*

Aan het hart van het derde eiland (aanvankelijk getiteld “Episodio 3^o”) ligt de eenvoudige vaststelling dat Prometheus niet blijvend vasthoudt aan zijn rebellie maar uiteindelijk toch zal profeteren.⁸¹⁷ Het directe gevolg daarvan is dat Achilles, de zoon die voorbestemd was Zeus van de troon te stoten, nog slechts de doodgeboren utopie in zich draagt. En hoewel Zeus kan aanblijven heeft ook hij zijn meerdere moeten erkennen in Ananke en trekt hij zich bijgevolg terug. Hij laat de mens alleen achter op aarde, zonder goden waarvan hij de naam kent en tenminste kan hopen zich ooit van hun juk te ontdoen. In plaats daarvan is hij de speelbal geworden van een onzichtbare en onvoorspelbare macht. De mens is nu volledig op zichzelf aangewezen, hem rest slechts een tragisch bestaan op aarde.

Maar op de fundamenten van deze erkenning sticht hij de polis. De verzoening tussen Zeus en Prometheus vindt daarom heel symbolisch plaats in Athene, waar zij met de

⁸¹⁵ ALN 51.02.02/04

⁸¹⁶ ALN 51.02.02

⁸¹⁷ ALN 51.02.02/04

Panathenaeën blijvend gevierd en op die manier getheoretiseerd wordt.⁸¹⁸ Want de mens weet dat de *techne* die Prometheus hem bracht zwak is. Hij weet dat de “werken en dagen” waartoe hij veroordeeld is geen verlossing in zich dragen. Hij weet dit en hij viert dit. Want ware politiek is slechts mogelijk daar waar de utopie haar laatste noot heeft gezongen en de goden zich hebben teruggetrokken.

In de finale versie van het libretto wordt daarom noch Achilles, noch de onmogelijke utopie die hij belichaamt nog langer genoemd.⁸¹⁹ Zelfs de profetie die haar einde inluidde zal Nono in laatste instantie volledig schrappen. Wat rest is een uit de vierde episode overgenomen lofzang op Athene, “città famosa”. Het is een lofzang opgebouwd uit verzen ontleend aan Pindaros (*Fragment 75*), Sophokles (*Oedipus te Kolonos*) en Homeros (*Odysseia*). “Nostos” is het woord waarmee Nono *Isola 3^a* in de schetsen omschrijft: in Athene komt de lange reis van Prometheus ten einde.⁸²⁰ Hier is hij thuis en zijn opdracht vervuld. Plots klinkt zijn verhaal opvallend gelijkend aan dat van andere Griekse helden, niet in het minst aan dat van Odysseus. Tenslotte zijn het allemaal slechts namen van eenzelfde oorsprong.

1.3. *Isola 4^a*

In de vierde episode gaat Cacciari aanvankelijk nogmaals in op de gevolgen van Prometheus’ profetie. In bezit van het vuur, van *techne*, kan de mens werken en zich emanciperen. Maar deze emancipatie leidt niet tot de verhoopte vrijheid, integendeel, zijn hoop is hem volledig ontnomen. De goden op hun beurt hebben weten te overleven maar slechts tegen een hoge prijs: ook zij hebben hun grenzen moeten erkennen. Want tegenover Ananke is noch de *techne* van de mens noch de macht van Zeus opgewassen. “Sono davvero una stirpe”, besluit Cacciari, beide stammen werkelijk uit eenzelfde ras, eenzelfde... oorsprong.⁸²¹

Prometheus is zich als eerste bewust van deze oorspronkelijke band. Als eerste doorziet hij de vele gedaanten waarmee de oorsprong zich tooit. Reeds aan het begin van *Prometheus geboeid* roept hij Ananke aan in de verschillende vormen die zij op aarde aanneemt:

O hemelse luchten en snelgewiekte winden,
O waterbronnen en het oneindig lachen
Van de golven van de zee,

⁸¹⁸ ALN 51.02.02/11

⁸¹⁹ ALN 51.08.02/07r

⁸²⁰ ALN 51.38.02

⁸²¹ ALN 51.02.02/04

O almoeder, grote moeder van de aarde
O álziend zonnerad, u roep ik aan!⁸²²

Precies daarom wordt Prometheus tot Engel-Aankondiger van de kosmische wet die deze permanente gedaantewisseling, het komen en gaan van de dingen, het roteren van de zon, kortom, het worden op aarde aanstuurt.⁸²³ “I Nomi” is bijgevolg de titel die *Isola 4^a* in de schetsen meekrijgt.⁸²⁴ Want de vele namen, gebeurtenissen en wegen die op aarde bestaan zijn slechts uitingen van eenzelfde oorsprong en in die zin even uniek als inwisselbaar – *dit* is wat het vuur van Prometheus als ware Engel-Aankondiger onthult. Tegelijkertijd onthult het daarmee de oorsprong zelf als het eeuwige ontbreken ervan. Wat rest is haar herinnering. Niet de herinnering die ons vasthoudt in het verleden of ons doet hunkeren naar de toekomst; maar de herinnering die ons nieuwe wegen aanreikt in het heden.

In de finale versie van *Isola 4^a* besluit Cacciari niet langer het bestaan van deze veelheid aan mogelijkheden toe te lichten, maar in plaats daarvan over te gaan tot een illustratie van deze veelheid.⁸²⁵ Het feest van de verzoening tussen Zeus en Prometheus dat aanvankelijk een belangrijke plaats innam binnen deze vierde episode verplaatst hij daarom ter verduidelijking van wat zal volgen naar *Isola 3^a*. *Isola 4^a* bestaat nu op haar beurt uit drie strofes dan wel kolommen, waarin telkens een ander aspect van de veelzijdigheid en veranderlijkheid waarin de oorsprong zich hult wordt behandeld.

Als eersten komen Aeneas en Odysseus aan het woord, metgezellen van Prometheus die met hun zwervende bestaan een voorbeeld stellen aan de mens. Want enkel “in de woestijn van de Zee”, zonder wortels en zonder wegen, is de mens onoverwinnelijk. Ook het perspectief van zowel Vergilius als van Homeros wordt op die manier betrokken. In de tweede strofe volgt een oproep aan de Muzen. Deze is vormgegeven met verzen van Hölderlins gedicht *Achill*. Hoewel zelf niet bij naam genoemd wordt de onmogelijke utopie die Achilles uitdraagt op deze manier in herinnering gebracht. Want ook hij is één van de namen die de oorsprong draagt. Zijn herinnering zorgt bijgevolg niet voor troost noch voor hoop, maar enkel voor een louterend besef dat de plek die ons op aarde is toebedeeld zich in het hier en nu bevindt. De vele wegen die voor ons open liggen in het hier en het nu worden tot slot in de derde strofe geïllustreerd met een beschrijving van de “werken en dagen” waarmee het menselijk bestaan gevuld is. De steeds terugkerende cyclus die Hesiodus hier beschrijft resoneert bovendien met de cyclische tijdsopvatting die in *Isola 5^a* zal worden beschreven.

⁸²² Aeschylus, *Prometheus geboeid*, 17.

⁸²³ ALN 51.02.02/05

⁸²⁴ ALN 51/38.02

⁸²⁵ ALN 51.08.02/08r

1.4. *Isola 5^a*

In *Isola 5^a* buigt Cacciari zich over de nieuwe wet die Prometheus afkondigt. Aanvankelijk voorziet hij daarvoor zelfs twee episodes: *Episodio 6^o* en *Episodio 7^o* (*Episodio 5^o*, gewijd aan Hesiodus' *Werken en Dagen*, zal op zijn beurt ingelijfd worden door *Isola 4^a*).⁸²⁶ Reeds in een vroege fase besluit Cacciari beide episodes samen te voegen.⁸²⁷ Niettemin blijft hij het samengevoegde eiland uitbreiden: telkens vindt hij nieuwe bronnen die een bepaald aspect van de wet dekken en daarom toegevoegd worden in het nadeel van andere. Wat uiteindelijk rest zijn brokstukken van al deze bronnen, vele perspectieven op eenzelfde gegeven. Deze worden verdeeld onder Mitologia en Prometheus, die in *Isola 5^a* elk een poging ondernemen de nieuwe wet te beschrijven. Hun partijen vullen elkaar bijgevolg aan maar lopen nooit parallel. Zij zeggen hetzelfde, maar anders.

Eerst en vooral is de wet die Prometheus verkondigt niet goddelijk.⁸²⁸ Daarnaast is hij, net zoals de god van Mozes en Aaron, onafbeeldbaar. Beide aspecten maken hem tragisch want onbevattelijk. Het is een harde, ontvullende wet die de mens confronteert met zijn grenzen. Want nooit zal hij de wereld rondom zich volledig vatten. Elke taal, elk woord schiet tekort, gezien ook zij slechts gebaseerd zijn op de herinnering aan een voor altijd verloren oorsprong. Toch is het blijven herdenken van deze oorsprong cruciaal. Want tussen het "puin van de geschiedenis" (Benjamin), tussen "de opeenstapeling van herinneringen" (Saba) bevinden zich de kansen van het heden.⁸²⁹

Dat wat de mens op aarde te doen staat is het stoppen van "de storm die we vooruitgang noemen".⁸³⁰ Dat wat hem te doen staat is in de herinnering van het verleden op zoek gaan naar kansen voor het heden. Daaraan herinnert ook Mnemosyne, godin van de "Herinnering van het Tijdloze – Herinnering van het Niet-beleefde – Herinnering van een weg die we niet zijn gegaan".⁸³¹ Kortom, dat wat de mens te doen staat is steeds op zoek gaan naar andere, nog niet gedachte en voorlopig nog ondenkbare wegen. Dit is wat de nieuwe wet hem opdraagt: te blijven zoeken, te blijven wandelen. Elk rebelleren tegen deze tragische bestaansconditie is zinloos, meer nog, banaal, want gegeven in de veelzijdige natuur van de oorsprong zelf. Dat er daarentegen "een wet is waaraan alle dingen gehoorzamen", dit is het echte wonder – leert Schönberg.⁸³²

⁸²⁶ ALN 51.03.01

⁸²⁷ ALN 51.03.03

⁸²⁸ ALN 51.02.02/07

⁸²⁹ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis."; Umberto Saba, "Parole," uitg. Arrigo Stara, *I meridiani* (Milaan: Arnoldo Mondadori, 2003), 431.

⁸³⁰ Benjamin, "Over het begrip van de geschiedenis."

⁸³¹ Cacciari in een ongedateerde brief aan Nono, ALN 51.07.02/01.

⁸³² Arnold Schönberg, "2. Das Gesetz," in *Sechs Stücke für Männerchor (opus 35)* (Berlijn: Ed. Bote & G. Bock, 1930).

Nomos heet deze wet, uitgebreid bestudeerd en beschreven door Carl Schmitt. Het is de oerhandeling die scheidt en verdeelt wat oorspronkelijk één was.⁸³³ In die zin is Nomos intrinsiek verbonden aan het zijn, aan de oorsprong zelf, en heeft hij niets van doen met de opgelegde wetten van het rechtssysteem dewelke in het beste geval slechts een uitdrukking vormen van de maatstaf die hij hanteert. Maar deze maatstaf varieert, en bijgevolg zijn ook de wetten en ordes waarin hij zich weerspiegeld weet veranderlijk. De overschrijding van de wet is met andere woorden gegeven in de oerwet zelf, in Nomos. Opnieuw klinken Schönbergs woorden haast profetisch: dat er iemand is die rebelleert en tegen de wetten ingaat, valt te verwachten. Dat er één wet is die zich als “ordo ordinans” opwerpt en maakt dat voor elke wet die overschreden wordt altijd een nieuwe wet zal komen, dit is het wonder.

Daarom besluit Cacciari met de woorden van Nietzsche dat

wie ook maar enigszins de vrijheid van de rede heeft bereikt, kan zich op aarde niet anders dan een reiziger voelen, ook al is hij niet op weg naar een laatste doel: want zoiets bestaat niet. Maar wél wil hij zien en er een open oog voor houden, wat er feitelijk allemaal in de wereld gebeurt; daarom mag hij zijn hart niet al te zeer aan afzonderlijke dingen verpanden; er moet in hem zelf een nomadisch element aanwezig zijn, dat vreugde scheidt in verandering en vergankelijkheid.⁸³⁴

Ook al zullen er voor zo iemand ook “kwade nachten” komen, en zal soms “zijn hart het reizen moe worden”, toch wachten hem altijd “de zalige ochtenden van andere streken en dagen”. Deze zekerheid heeft de mens. Het is een zekerheid die voortkomt uit zijn onzekere, tragische bestaansconditie.

2. Compositorische genese

2.1. *Ars combinatoria* als centraal opzet

Wanneer Nono de compositie van *Isola 3^a/4^a/5^a* aanvat resten er nog slechts drie maanden tot de geplande première. Aan uitgebreide thematische overwegingen waagt hij zich bijgevolg niet meer. De overgeleverde schetsen met betrekking tot dit deel gaan vrijwel meteen ter zake.

⁸³³ Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde: im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (Berlijn: Duncker und Humblot, 1997), 36.

⁸³⁴ Friedrich Nietzsche, *Menselijk, al te menselijk*, vert. Thomas Graftdijk en Hans Driessen, uitg. Hans Driessen, Nietzsche-bibliotheek, (Amsterdam: De arbeiderspers, 2008).

Terwijl vroege schetsen met betrekking tot de opbouw van het tweede deel van *Prometeo* de drie laatste eilanden als op elkaar volgende delen vermelden, gescheiden door korte instrumentale tussenspelen, is er in de eerste schetsen met betrekking tot de muzikale genese van deze eilanden zelf meteen sprake van hun toonzetting als één geheel, zoals ook door de samengetrokken titel van *Isola 3^a/4^a/5^a* gesuggereerd wordt.⁸³⁵ Met de interpolatie van deze drie eilanden realiseert Nono in feite alsnog het archipel-idee dat aan het libretto ten grondslag lag (zie Figuur IX.1). In die zin kan de keuze om *Isola 3^a, 4^a en 5^a* niet als “volledige eilanden, maar gebroken” te toonzetten worden begrepen als een muzikale portrettering van de nieuwe Prometheus, die de nieuwe wet niet alleen afkondigt maar zelf meteen de daad bij het woord voegt en tussen de verschillende eilanden rondzwerft.⁸³⁶ Een andere optie is natuurlijk dat Nono uit tijdsgebrek de toonzetting van de drie eilanden samenneemt. Hoogstwaarschijnlijk ligt de waarheid ergens in het midden.

Hoe dan ook is het gevolg dat Nono de toonzetting van *Isola 3^a/4^a/5^a* als één geheel ontwerpt. Hoewel in de schetsen nog gesuggereerd wordt dat de eilanden eerst intern opengeboken moeten worden (en dus eerst apart geconcipieerd) en vervolgens geïnterpoleerd, maakt een reconstructie van hun genese duidelijk dat Nono deze eilanden in de praktijk meteen in combinatie met elkaar en bijgevolg van bij het begin in fragmentvorm uitwerkt.⁸³⁷

Het centrale idee voor deze uitwerking van *Isola 3^a/4^a/5^a* in fragmenten is dat elk van hen op een bijzondere manier versterkt en dus ruimtelijk belicht zal worden. Deze versterking zal namelijk steeds vertrekken vanuit de muziek zelf. Voor het eerst in *Prometeo* plant Nono de *Gate control* in te zetten, een technologie die hem reeds lang fascineert en waarvan hij voor het eerst de mogelijkheden exploreerde in *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (zie hoofdstuk VII.4.1). In *Isola 3^a/4^a/5^a* wil hij deze technologie gebruiken voor het opzetten van een interactie tussen de vocale soli aan de ene kant, en de instrumentale soli (de drie houtblazers en het strijktrio) aan de andere kant.

Aantekeningen gemaakt tijdens studio-experimenten in Freiburg tonen hoe Nono en Haller verschillende combinatiemogelijkheden voor een interactie tussen deze specifieke partijen uitproberen.⁸³⁸ In de voorbereidende schetsen tot *Isola 3^a/4^a/5^a* zien we vervolgens hoe Nono in totaal 20 mogelijke interacties voorziet.⁸³⁹ Variabelen zijn ten eerste het aantal sturende zangers/muzikanten (*strumenti piloti*) evenals het aantal gestuurde zangers/muzikanten (*strumenti pilotati*), want daarin hoeft geen één-op-één-relatie te

⁸³⁵ ALN 51.58/01

⁸³⁶ ALN 51.18.02/13. Eigen vertaling, origineel: “NON ISOLA TUTTA COMPLETA MA TOCHI”

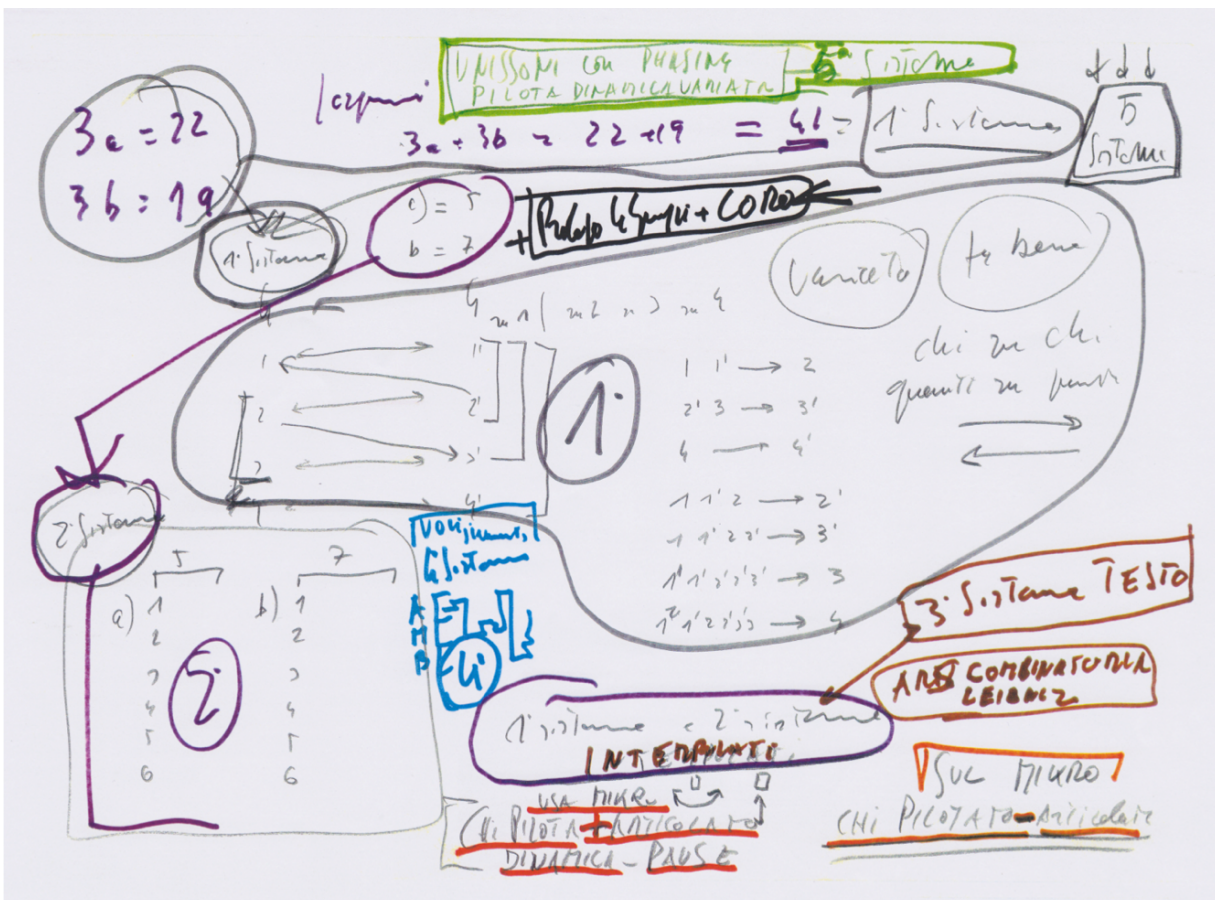
⁸³⁷ “LO DEVI ROMPERE ALL’INTERNO DI ISOLA | INTERPOLARE”, ALN 51.18.02/13

⁸³⁸ ALN 51.20.05

⁸³⁹ ALN 51.28.01/18-29

worden gehandhaafd. Ten tweede is er de concrete invulling van deze interactie, te weten wie neemt welke rol op. Op die manier voorziet Nono aldus 20 verschillende combinaties, programma's in feite. Zij vormen het "eerste systeem" dat aan de basis ligt van de toonzetting van *Isola 3^a/4^a/5^a*.⁸⁴⁰

Het is Nono zelf die de term "systeem" in de mond neemt. Meer zelfs, naast de belichting van de verschillende fragmenten middels het zonet aangehaalde eerste systeem voorziet de componist voor de concrete uitwerking van deze fragmenten zelf nog eens vijf andere *sistemi*. Deze lijst hij op in de schets die is weergegeven in Figuur XIII.1, het eigenlijke bouwplan voor *Isola 3^a/4^a/5^a*.⁸⁴¹



Figuur XIII.1 *Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) – bouwplan met 5+1 "sistemi". Archivio Luigi Nono, Venezia © Eredi Luigi Nono

In essentie heeft elk van deze vijf systemen betrekking op een andere parameter. Door de combinatie van alle vijf plant Nono aldus voor de voorliggende partijen (zijnde de vocale en de instrumentale soli, zoals bepaald door het reeds besproken systeem van de *Gate control*) fragmenten op te trekken die bepaald zijn wat betreft toonhoogte (1^{ste}

⁸⁴⁰ ALN 51.28.01/18

⁸⁴¹ ALN 51.28.01/18

systeem), toonduur (2^{de} systeem), tekst (3^{de} systeem), register (4^{de} systeem) en orkestrale begeleiding (5^{de} systeem). De verwijzing naar Leibniz' *De arte combinatoria* doelt dan ook zeer waarschijnlijk op het samenbrengen van al deze parameters om tot unieke klankobjecten te komen, die evenwel allemaal tot een andere combinatie van dezelfde basisconcepten herleid kunnen worden; kortom, tot eenzelfde oorsprong. Samen vormen deze vijf systemen bijgevolg een soort suprasysteem dat instaat voor de concrete invulling van de verschillende eiland-fragmenten, terwijl het eerstgenoemde systeem – laat ons dit vanaf nu het eerste suprasysteem noemen – op zijn beurt instaat voor de belichting van deze fragmenten.

Verrassend genoeg behelst het merendeel van het overgeleverde schetsmateriaal waarin Nono op deze systemen ingaat niet zozeer een verdere uitwerking daarvan, maar enkel berekeningen over het aantal maten dan wel fragmenten dat elk systeem kan aanleveren en wat dit betekent voor hun combinatie.⁸⁴² Daaruit blijkt dat niet alle systemen op structureel vlak even compatibel zijn, zodat Nono uiteindelijk besluit de systemen ofwel apart ofwel in een combinatie van hoogstens twee aan te wenden voor het vormen van fragmenten, die dan op een later tijdstip met elkaar gecombineerd zullen worden.

In wat volgt zal daarom per systeem (of per combinatie van systemen) de genese van *Isola 3^a/4^a/5^a* worden besproken. Enkel het derde systeem, dat van de tekst, wordt niet afzonderlijk behandeld.

2.2. *Il Sistema (Isola 3^a en Isola 4^a)*

Het eerste systeem wordt in de schetsen cryptisch omschreven met de formule “ $3a + 3b = 22 + 19 = 41$ ”.⁸⁴³ De eerste twee componenten verwijzen respectievelijk naar 3 *voci a* en 3 *voci b*, de delen die *Isola 3^a/4^a/5^a* omsluiten. Dit eerste systeem betreft dan ook een reorganisatie van het volledige toonmateriaal van 3 *voci a* en 3 *voci b* voor de opbouw van deze nieuwe eilanden. Daarbij hanteert Nono de tekst, benoemd als het derde systeem, als leidraad voor het vormen van nieuwe klankgestaltes binnen het uit de omsluitende delen gerecupereerde toonmateriaal.

In de voorbereidende fase wijdt de componist in feite bijzonder weinig aandacht aan dit eerste systeem, dat nochtans de basis vormt voor het grootste deel van de uiteindelijke toonzetting. De nieuwe compositorische belichting (doorgaans geleid door een nieuwe tekst) van historisch materiaal is voor hem intussen tot een courant gebezigde praktijk

⁸⁴² ALN 51.28.01/19-34

⁸⁴³ ALN 51.28.01/18

geworden die niet zozeer voorbereiding vergt maar enkel een zoekende houding tijdens het toonzettingsproces zelf.

Het enige aspect waarover Nono zich voorafgaand aan de effectieve toonzetting buigt is de hoeveelheid toonmateriaal, lees: het concrete aantal maten, dat dit eerste systeem ‘oplevert’ ten opzichte van het tweede systeem. De 191 (123 + 68) maten die 3 *voci a* en 3 *voci b* samen tellen worden in de schetsen meermaals afgewogen tegen de 72 dan wel 84 of zelfs 177 maten (al naargelang de gebruikte factor, zie verder) die het tweede systeem kan genereren.⁸⁴⁴ Het hogere aandeel maten resulterend uit het eerste systeem zorgt ervoor dat Nono uiteindelijk beslist hen in te zetten voor de verklanking van twee eilanden, met name van *Isola 3^a* en *Isola 4^a*, en het tweede systeem te bewaren voor de toonzetting van één eiland: *Isola 5^a*.

Dat Nono precies naar 3 *voci a* en 3 *voci b* grijpt als fundament voor het derde en vierde eiland is dan ook zeker geen toeval. Meer zelfs, in één van de schetsen noteert hij expliciet “3 [voci] a & 3 [voci] b = Il Maestro / [Isola] 3-4-5 tekst wordt verbrijzeld op 3 [voci] a & 3 [voci] b / Prometeo wordt il maestro”.⁸⁴⁵ Wandelend over het puin en de brokstukken van de (muziek)geschiedenis zal de in *Isola 3^a/4^a/5^a* nieuw opgestane Prometheus, of althans de muziek die hem verklankt haar nog ongerealiseerde mogelijkheden letterlijk actualiseren. Nergens in heel *Prometeo* komt Nono met andere woorden zo expliciet tegemoet aan Benjamins oproep tot een herdenken van de vergeten want mislukte kansen uit het verleden.

De instrumentale lagen binnen 3 *voci a* buiten beschouwing gelaten kan gesteld worden dat dit deel en zijn tegenhanger 3 *voci b* bestaan uit respectievelijk 22 en 19 vocale fragmenten.⁸⁴⁶ Dit verklaart meteen het voorkomen van deze twee getallen in de reeds vermelde formule van het eerste systeem. De nummering van deze fragmenten gebeurt pas in latere instantie, en wel in functie van hun opname in *Isola 3^a/4^a/5^a*. In de partituur van *Prometeo* (versie 1985), door Ricordi uitgegeven als een facsimile van Nono’s handschrift, is de nummering van 3 *voci a* nog duidelijk zichtbaar.⁸⁴⁷ De opdeling en nummering van 3 *voci b* daarentegen kan niet worden teruggevonden in de uitgegeven partituur aangezien Nono dit deel in 1985 volledig herschrijft. Wel kan zij worden nagetrokken in de “stesura bella copia” van 3 *voci b*.⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ ALN 51.28.01/19, /21, /29

⁸⁴⁵ ALN 51.28.01/20. Eigen vertaling, origineel: “3a 3b = il maestro / 3-4-5 viene frantumato testo su 3a 3b / Prometeo diventa il maestro”

⁸⁴⁶ De openingsmaten van 3 *voci a*, ontleend aan de *Prologo*, neemt Nono niet over en worden hier bijgevolg niet meegeteld. Het aantal uit dit deel gerecupereerde maten ligt in werkelijkheid dan ook veel lager dan de 123 waarmee Nono rekent, aangezien niet alleen dit eerste vocale fragment maar ook de verschillende *ricordi* niet worden overgenomen.

⁸⁴⁷ Het betreft hier de definitieve schetsversie, bewaard als ALN 51.61.07.

⁸⁴⁸ ALN 51.61.09

Voor de herschikking van de in totaal 41 fragmenten (“22 + 19 = 41”) doet Nono beroep op het toeval. Hierop wijst de aantekening “Josquin” naast de genoemde formule, in sommige schetsen vervangen door een getekende dobbelsteen.⁸⁴⁹ Concreet gebruikt hij opnieuw genummerde loten om een reeks samen te stellen die de volgorde waarin de 41 fragmenten dienen te verschijnen dicteert.⁸⁵⁰

In de eerste fase van de toonzetting past Nono alle regels die hij voor zichzelf heeft uitgezet nauwgezet toe. Allereerst kopieert hij telkens met de hand twee fragmenten uit 3 *voci a* of *b*: het eerste wordt hem gedikteerd door de reeks in originele vorm, het tweede door de reeks in retrograde waarbij hij telkens één nummer overslaat. Vervolgens kiest hij een tekstvers uit *Isola 3^a* of *Isola 4^a*, en schakelt zo in feite het derde systeem (dat van een vooraf bepaalde tekst) in. Tot slot tracht hij voor het gekozen vers binnen het samengebrachte toonmateriaal een nieuw ‘parcours’ uit te stippelen.⁸⁵¹ Daarbij combineert hij vaak aspecten van beide fragmenten en projecteert bijvoorbeeld het ritmische profiel van (een deel van) het ene fragment op de toonhoogte-inhoud van het andere. Andere keren behoudt hij de oorspronkelijke fragmenten volledig maar verdeelt en herschikt hen wel over de verschillende partijen.

Op deze manier werkt Nono in totaal 26 nieuwe fragmenten uit, schematisch weergegeven in Tabel XIII.1 In elk van hen brengt hij als het ware historisch materiaal in een nieuwe constellatie en onder een nieuw perspectief naar buiten. Figuur XIII.2, Figuur XIII.3 en Figuur XIII.4 trachten dit proces aanschouwelijk te maken door de eerste drie fragmenten die op deze manier tot stand komen weer te geven, omringd door hun respectievelijke herkomstmaten.

⁸⁴⁹ ALN 51.28.01/18, /19

⁸⁵⁰ ALN 51.28.02/01-21 (loten genummerd van 1 tot 22, het nummer 14 is verloren gegaan) en /22-40 (loten genummerd van 1b tot 19b). ALN 51.28.01/24, definitieve reeks.

⁸⁵¹ ALN 51.54.01

Tabel XIII.1 Genese *Prometeo*, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – overzicht fragmenten Isola 3^a en Isola 4^a met herkomst in 3 voci a en 3 voci b

Isola 3 ^a /4 ^a /5 ^a ('84 en '85)			Herkomst				51.28.02/24				
Maten	Isola	Tekst	Bezetting (toonhebbende partijen)	Deel	Fragment	Maten	Alteraties	O ₀	R ₀		
m. 1-8	4	I. Prometeo alla fine è il tuo nostos.	A1, T, Trb	3 voci b	17	m. 52-58	Nieuw toegevoegde slotnoot: c' Nieuw toegevoegde slotnoten: c''-b' (b' > 3 voci a 2)	1	3		
		III. Una casa provvedi e un bove.		3 voci b	4	m. 10-15					
m. 15-22	4	I. Se ti è dato essere eroe solo del mare lo puoi.	2S, Trb	3 voci a	2	m. 6-9		2			
				3 voci a	7	m. 35-38			5		
				3 voci a	17	m. 92-95		3			
				3 voci b	5	m. 16-18		7			
m. 23-26 (27)	4	II. Vieni Musa III. E una donna	2S, 2A, T, Trb	3 voci a	19	m. 64-68		4			
				3 voci b	12	m. 55-58			9		
				3 voci a	8	m. 39-40			11		
m. 36-41	3	Mitologia: Prometeo, fai ora ritorno Prometeo: Alla fine è il tuo nostos	2S, 2A, Fl, Cl, Trb, Va	3 voci b	9	m. 30		5			
m. 45-49	4	II. Non più a consolare...	2S, 2A, Fl, Cl, Trb, Va, Vc, Cb	3 voci a	20	m. 112-115		6			
				3 voci a	15	m. 80-83					13
m. 50-54	4	II. Sopraggiungi al pianto del figlio / sali dal fondo del mare / ascoltare l'anima muta	S2, 2A, Fl, Trb	3 voci b	8	m. 26-29		7			
				3 voci b	15	m. 45-48			15		
m. 55-57	4	I. Ti grida la voce del dio dove è aperto l'azzurro.	2S, A1, Fl, Trb	3 voci b	16	m. 49-51		8			
				3 voci a	13	m. 59-64			17		
m. 58-61	4	III. ... Mettiti a arare... / ... Schiva la brina... / nociva...	2S, 2A, T, Fl, Cl, Trb	3 voci a	13	m. 59-64		9	17		
				3 voci a	5	m. 22-25					
m. 71-74	3	Mitologia: Vedi fulgida Prometeo: Vedo sonora	2A Fiati Archi	3 voci b	12	m. 37-38		10			
m. 76-86	4	III. ... Bora / ... Sul mare / si leva e imperversa. I. Le stelle ti serran la mano al timone.	2S, 2A, Fl, Trb	3 voci a	22	m. 120-123		11			
				3 voci a	10	m. 47-51					19
				3 voci b	18	m. 59-63					12
				3 voci a	9	m. 41-46					21
m. 87-93	4	III. Ascoltami poi navi non spingere nei gorgi del ponto...	2S, 2A, T	3 voci b	3	m. 6-9		13			
				3 voci b	13	m. 39-41					23
				3 voci b	11	m. 33-36					14
				3 voci b	7	m. 22-25					25
m. 111-118	3	Mitologia: Atene famosa Prometeo: città divina	2S, 2A, Fl, Trb, Va, Vc	3 voci a	1	m. 4-5					
				3 voci a	22	m. 120-123					
m. 119-121	4	II. Le tue parole ... Nel suo silenzio	S1, 2A, Fl, Trb	3 voci b	13	m. 39-41					
				3 voci b	2	m. 3-5					
m. 122-123	3	Mitologia: qui crescerai un albero	2S, 2A, Cl, Trb, Va	3 voci a	11	m. 53-54					
				3 voci b	9	m. 30					
m. 145-148	3	Prometeo: qui crescerò il narcisso...	2S, 2A, Fl, Cl, Trb	3 voci b	10	m. 31-32					
				3 voci b	1	m. 1-2					
m. 155-156	3	Mitologia: ... Che l'Asia ignora... Prometeo: ... Il croco iridat	S1, 2A, Fl, Cl, Trb, Va, Bc, Cb	3 voci a	11	m. 53-54					
m. 165-171	4	III. ... Fuggendo la furia seluaggia di orio / tirale a secco ...	2S, 2A, Fl, Trb	3 voci b	15	m. 45-48					
				3 voci b	14	m. 42-44					
				3 voci b	17	m. 52-57					
m. 186-187	3	Mitologia: inseguirà sul mare il tuo remo / rapidi nereidi.	2S, 2A, Fl, Cl, Trb, Cb	3 voci a	8	m. 39-40					
				3 voci b	12	m. 37-38					
				3 voci a	1	m. 4-5					
				3 voci b	1	m. 1-2					
m. 189-191	4	III. ... Chiglia... Foro / ... Non marcisca ... Pioggia.	2S, 2A	3 voci b	5	m. 16-18					
				3 voci b	6	m. 19-21					
m. 213-220	3	Prometeo: sarà il mio remo sul mare mille vele d'azzurro.	2S, 2A, Fl, Trb, Va, Vc	3 voci a	1	m. 4-5					
				3 voci a	8	m. 39-40					
				3 voci b	10	m. 31-32					
m. 205-212	4	II. ... Delle memorie il cumulo di all'angelo.	2S, Fl, Trb, Va, Vc	3 voci a	19	m. 100-102					
				3 voci a	6	m. 26-33					
m. 213-220	3	Mitologia: Qui dirai da un altare con Zeus.	2A, Fl, Cl, Trb, Va, Vc, Cb	3 voci b	12	m. 37-38					
m. 231-234	4	I. Tu solo sopporti ... Lontano.	2S, A1, Fl, Trb	3 voci a	4	m. 17-21					
				3 voci a	12	m. 55-58					
m. 235-247	4	III. ... E attendi. I. ... E sei nel deserto del mare invincibile.	2S, 2A	3 voci b	2	m. 2-5					
				3 voci b	6	m. 19-21					
				3 voci a	14	m. 68-77					
				3 voci a	19	m. 100-107					
m. 248-249	3	Prometeo: ... Festa e tragedia.	2S, 2A, Fl, Cl, Trb, Va, Vc, Cb	3 voci b	9	m. 4-5					
				3 voci a	5	m. 15-16					
m. 259-262	3	Mitol.: e nessun dio potrà questo fuoco sottrarti Prom: e nessun dio potrà questo fuoco sottrarmi.	2S, 2A, Fl, Cl, Trb, Va, Vc, Cb	3 voci b	1	m. 1-2					
				3 voci a	1	m. 4-5					
				3 voci b	19	m. 64-68	Nieuw toegevoegd: es'				

17b

S

A

T

B

Al

Isola 4^a, m. 1-7

Pro - me - teo al - la - fi - ne è il tu - o no - stos o -

T

u - na ca - sa - pro - vve - di e un bo - ve -

Trb

> 2a

4b

S

A

T

B

Figuur XIII.2 Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – toonzetting Isola 4^a, m. 1-7 binnen fragmenten 4 en 17 van 3 voci b

2a

Isola 4a, m. 15-22

se - ti - è - da - to e - ro - e

ess - er e - ro - e

7a

17a

lo ma - re re puoi

so - del del ma - lo

so - lo del ma - re

5b

Figuur XIII.3 *Genese Prometeo*, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – toonzetting Isola 4^a, m. 15-22 binnen fragmenten 2 en 7 van 3 voci a

Figuur XIII.4 *Genese Prometeo*, *Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) – toonzetting *Isola 4^a*, m. 23-26 binnen fragment 12 van 3 voci a en fragment 19 van 3 voci b

De voorbereidende schetsen tot deze eerste fragmenten, evenals het uiteindelijke resultaat, tonen hoe Nono aanvankelijk uitgebreid de tijd neemt om de oorspronkelijke fragmenten met elkaar te verweven. Aspecten van het ene fragment worden uitgetoond binnen het andere, melodische lijnen bewegen zich van het ene naar het andere fragment, ... en op het einde van de rit ligt een volledig nieuw 'suprafragment' voor, waarin de originelen van een heel andere kant worden getoond. (De beste illustratie daarvan zijn de in tussenwaarden gekleurde noten in bovenstaande afbeeldingen: zij zijn het resultaat van een samensmelting tussen de oorspronkelijke fragmenten.)

Naarmate de toonzetting vordert gaat Nono echter schijnbaar steeds sneller te werk. Meer en meer treffen we de oorspronkelijke fragmenten in bijna letterlijk overgenomen vorm aan in de partituur. Kijken we bijvoorbeeld naar maten 165 tot 172, weergegeven in Figuur XIII.5, dan valt het meteen op hoe de aan 3 *voci b* ontleende fragmenten weliswaar opengebrouwen maar nog duidelijk herkenbaar zijn. Doorgaans verknijpt de componist een fragment in een aantal stukken en wijst vervolgens een deel daarvan aan verschillende stemmen toe. Hetzelfde doet hij met één of twee andere fragmenten. Op die manier ontstaat een montage waarin de brokstukken van al deze fragmenten *elkaar* op een nieuwe manier belichten/laten horen, zonder dat de bemiddelende hand van de componist hieraan te pas komt (of toch slechts in beperkte mate).

Deze werkwijze gaat echter niet op voor fragmenten die al te uiteenlopend zijn. Wanneer bijvoorbeeld een kort en een lang fragment met elkaar gecombineerd worden is het nieuwe licht dat zij op elkaar laten schijnen slechts van korte duur. In zo'n geval is met andere woorden opnieuw de bemiddelende hand van de componist nodig om hen op elkaar te betrekken. Bijgevolg besluit Nono op een bepaald moment af te stappen van de door toeval bepaalde reeks: vanaf maat 111 kiest hij op vrije basis fragmenten uit (zie laatste kolom Tabel XIII.1. Dit staat hem toe fragmenten te combineren die ofwel (bij benadering) dezelfde lengte hebben, ofwel een gedeeltelijk overlappende tooninhoud. De grotere affiniteit tussen fragmenten brengt namelijk vanzelf de subtiele verschillen tussen hen op de voorgrond waardoor zij als het ware op eigen kracht een perspectiefwisseling initiëren.

instrumentale soli, die zo op hun beurt een nieuw licht werpen op het historisch materiaal uit de omsluitende delen.

In de instrumentale partijen is dit materiaal bovendien niet altijd even herkenbaar als in de vocale partijen. Daarvan getuigt ook het in Figuur XIII.5 weergegeven fragment. Vooral ritmisch zorgt Nono hier voor variatie door oorspronkelijke duurwaarden in kleinere entiteiten op te splitsen en vervolgens een belangrijk deel daarvan met rusten in te vullen. Interne verschuivingen zorgen er dan weer voor dat de instrumentale partijen niet altijd gelijke tred houden met de vocale partijen, maar net voor dan wel na hen eenzelfde toon aanzetten. Ook hier werken deze kleine verschillen een perspectiefwissel in de hand.

Maar er is meer. Wat betreft de dynamiek werkt Nono deze partijen opvallend sterk uit. Elke noot kent niet zomaar één intensiteitsniveau maar een volledige curve: ofwel voltrekt zich een *crescendo*- dan wel *diminuendo*-beweging, ofwel een combinatie van beide, waarbij op de tijdsspanne van een kwartnoot van het ene extreem naar het andere geschakeld moet worden. Dit staat in schril contrast met de vocale partijen, waarin elk spoor van dynamiek ontbreekt. Een verklaring voor dit grote verschil in uitwerking tussen de vocale en de instrumentale partijen is te vinden bij de *live electronics*.

Het centrale opzet (ook beschreven als het eerste suprasysteem) van *Isola 3^a/4^a/5^a* betreft zoals bekend een steeds wisselende ruimtelijke versterking van de eilandfragmenten door middel van de *gate control*. Met andere woorden, de belangrijkste rol in de zoektocht naar een nieuwe belichting van het uit 3 *voci a* en 3 *voci b* hernomen materiaal is weggelegd voor de partij van de *live electronics*. Op haar beurt geeft zij deze verantwoordelijkheid door aan de zes solistische instrumentale partijen, die hier als vaste piloten worden aangeduid. Zij sturen in eerste instantie de vocale partijen, en in zeldzame gevallen ook elkaar. Hoeveel en welke partijen elk van hen precies stuurt varieert per fragment.

Met elke overgang naar een nieuw fragment treedt daarom een ander programma aan voor de *live electronics*. In totaal voorziet Nono 38 programma's, waarvan er 25 zijn weggelegd voor *Isola 3^a* en *Isola 4^a*.⁸⁵² Elk programma bepaalt ten eerste de specifieke interactie tussen de betrokken partijen middels de Gate (wie stuurt wie), en ten tweede welke luidsprekers daarvoor in actie moeten komen. In sommige programma's schakelt Nono bovendien de Halaphon in voor de (middels de Gate gestuurde) versterking van één of meerdere partijen. Op die manier oefenen de sturende instrumenten ook een indirecte invloed uit op de ruimtelijke verspreiding en de klankbeweging van de vocale partijen.

⁸⁵² AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 170, 25-39.

De specifieke vormgeving van de instrumentale partijen is dan ook volledig gedacht in functie van deze sturende rol. Hun hortende lijnen waarin elke toon onderhevig is aan een intense dynamische flux zorgen ervoor dat de Gate als poort nooit zonder meer open dan wel toe is, maar zich continu in een proces van opengaan en sluiten bevindt. En ook wanneer de partijen enkel uit dynamisch fluctuerende lijnen bestaan (zoals in het begin van *Isola 3^a/4^a/5^a* meestal het geval is) ziet Nono erop toe dat deze lijnen ten eerste continu in beweging zijn en ten tweede minstens één keer per maat ofwel door rusten onderbroken worden dan wel een plotse sprong maken. Het resultaat is een versterking van de vocale partijen in flarden, kortom, een nieuwe fragmentering die ditmaal meteen *in* de ruimte plaatsvindt en zo op haar beurt het origineel vanuit een nieuw perspectief belicht.

Een mooi voorbeeld hiervan vormen de maten 213 tot 220. Hun klankeiland is volledig gebaseerd op het twaalfde fragment van 3 *voci b* (zie Figuur XIII.6) waarvan Nono de vier partijen nu als één lijn achter elkaar plaatst. Deze nieuwe melodische lijn bevindt zich bij de twee alten, die als enige vocale stemmen aan zet zijn en haar unisono uitvoeren. Het resultaat oogt uiterst eenvoudig, haast oninteressant (zie Figuur XIII.7). Maar dat is buiten de drie houtblazers gerekend, die – zoals programma 31 dicteert – alle drie zowel de altstemmen als de altviool sturen. Hoewel ook hun partijen integraal gebaseerd zijn op hetzelfde aan 3 *voci b* ontleende fragment varieert Nono nu met de ritmische invulling daarvan. Bovendien voorziet hij elk geïsoleerd toonpunt van een sterke dynamische evolutie. Het resultaat zijn drie uiterst levendige partijen, die elk hun stempel drukken op de versterking van de altstemmen in een ander deel van de concertruimte: de basfluit bedient de Gate die de stemmen toegang verleent tot de buiten de *barca* geplaatste luidspreker L11; de contrabasklarinet leidt hen naar de aan de tegenoverliggende zijwand geplaatste luidsprekers L4, L6 en L8; de trombone ten slotte controleert de poort tot de in het midden van de ruimte opgestelde luidsprekers L9 en L10. In Figuur XIII.8 worden naast de akoestische partij van de altstemmen en de altviool (zoals genoteerd in de partituur) ook hun versterkte versies weergegeven.

Dat Nono naarmate *Isola 3^a/4^a/5^a* vordert ook voor de instrumentale partijen meer en meer beroep doet op de fragmenten uit 3 *voci a* en *b* waarmee hij het vocale discours opbouwt, betekent dus in feite dat hij de belichting van dit discours vormgeeft vanuit zijn eigen ritmische contouren. Subtiële metrische verschuivingen en interne opsplitsingen van duurwaarden zorgen hierbij voor onverwachte accenten en interne spelingsen. In die zin is het aangewezen niet zozeer over een nieuwe belichting van de vocale partijen middels de *Gate control* te spreken maar wel over de creatie van een extra reliëf daarbinnen, hetgeen Nono via de muzikanten tot stand weet te brengen.

12b

S
A
T
B

Figuur XIII.6 *Genese Prometeo*, *Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) – fragment 12 uit 3 voci b, basis voor toonzetting *Isola 3^a*, m. 213-220

Isola 3^a, m. 213-220

Alten 1+2
Basfluit
Contrabasklarinet
Trombone
Altviool
Cello
Contrabas

Figuur XIII.7 *Genese Prometeo*, *Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) – *Isola 3^a*, m. 213-220

Isola 3^a, m. 213-220

Alten 1+2

Alten: L11
p < f > ppp f > p < f f > p < f > p p < f f p p < f p < f f > p < f p < f f > p

Alten: L6, L8, L4
f > p p < f f > p p < f mp > p p < f p < f p < f

Alten: L9 & L10
f > p p < f f > p p < f p < f f > p p < f > p p < f > p p > f f > p p < f f > p

Basfluit
p < f > ppp f > p < f f > p < f > p p < f f p p < f f > p p < f f > p p < f p < f f > p

Contrabasklarinet
f > p p < f f > p p < f f > p p < f f > p p < f p < f p < f p < f

Trombone
f > p p < f f > p p < f p < f f > p p < f > p p < f > p p > f f > p p < f f > p

Altviool

Altviool: L11
p < f > ppp f > p < f f > p < f > p p < f f p p < f

Altviool: L6, L8, L4
f > p p < f f > p p < f

Altviool: L9 & L10
f > p p < f f > p p < f p < f f > p p < f >

Cello

Contrabas

Figuur XIII.8 Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – Isola 3^a, m. 213-220: klinkend resultaat

2.3. 2^a Sistema & 4^a Sistema (Isola 5^a)

De formule waarmee Nono het tweede systeem omschrijft oogt al even cryptisch als die van zijn voorganger: “a) = 5 | b) = 7”.⁸⁵³ De twee componenten waaruit deze formule bestaat verwijzen ditmaal niet naar voorgaande delen, maar naar de twee ritmische basen die de componist jaren voordien heeft uitgetekend: *A Veloce* en *B Calmo*, respectievelijk bestaande uit 5 en 7 maten. Aangezien deze basen het uitgangspunt vormden bij de samenstelling van het toonmateriaal voor *Das atmende Klarsein* (zie hoofdstuk V.2.1.3), zijnde het werk waarop nadien alle andere composities *verso Prometeo* én de verschillende delen van *Prometeo* zelf gebaseerd werden, vindt het merendeel van de in deze tragedie voorkomende duurlengtes zijn oorsprong in *A Veloce* en *B Calmo*. Voor *Isola 3^a/4^a/5^a* besluit Nono echter rechtstreeks naar de bron terug te grijpen.

Uit voorbereidende schetsen blijkt duidelijk dat dit tweede systeem op zichzelf staat en niet bedoeld is om bijvoorbeeld gecombineerd te worden met het eerste systeem, dat het van tooninhoud zou kunnen voorzien. Beide systemen zullen elkaar daarentegen afwisselen, of zoals Nono noteert: “1^a sistema e 2^a sistema interpolati”.⁸⁵⁴ Dit blijkt ook uit de berekening van het aantal maten dat elk van beide kan opleveren.⁸⁵⁵ Hoewel Nono in deze berekeningen op meerdere mogelijkheden uitkomt voor het tweede systeem blijkt hoe dan ook dat zijn aandeel kleiner zal zijn dan dat van het eerste systeem, hetgeen hem zoals gezegd doet besluiten dit systeem in te zetten voor de verklanking van slechts één eiland, het resterende *Isola 5^a*.

Aangezien het tweede systeem enkel duurwaarden aanlevert moet Nono een ander systeem op touw zetten dat deze duurwaarden van toonhoogtes kan voorzien. Hiervoor rekt hij op het vierde systeem. Dit systeem bepaalt dat er geen sprake is van specifieke toonhoogtes, maar enkel van drie registers: A[kuto], M[edio] en B[asso].⁸⁵⁶ De duurwaarden voorgeschreven door het tweede systeem zullen uitgezet worden over deze drie registers.

In de praktijk voert Nono eerst het tweede systeem uit. Dit doet hij in de schets waarin hij terzelfdertijd ook voor *Isola 3^a* en *Isola 4^a* de aan 3 *voci a* en 3 *voci b* ontleende fragmenten samenbrengt.⁸⁵⁷ Reeds in dit vroege stadium worden de drie eilanden bijgevolg met elkaar geïnterpoleerd en meteen in fragmentvorm uitgewerkt. Voor *Isola 5^a* trekt Nono in totaal 13 fragmenten op vanuit *A Veloce* dan wel *B Calmo*.

⁸⁵³ ALN 51.28.01/18

⁸⁵⁴ ALN 51.28.01/18

⁸⁵⁵ ALN 51.28.01/19, /21, /29

⁸⁵⁶ ALN 51.28.01/18

⁸⁵⁷ ALN 51.54.01

Naast de afwisseling die hij aanhoudt tussen beide basen voorziet de componist een ander element van variatie voor dit vaste vertrekpunt. Hij zet namelijk een rotatiesysteem op voor de zes notenbalken waaruit beide basen zijn opgebouwd. Het gevolg is dat de respectievelijke concentraties korte en lange duurwaarden telkens verschuiven. Als voorraad blijven beide basen weliswaar ongewijzigd, maar de manier waarop zij belicht worden verandert. En het is deze veranderende belichting die de componist intrigeert en hem steeds nieuwe (combinaties van) duurwaarden doet ontdekken en selecteren.

Zodoende maakt Nono voor elk fragment van *Isola 5^a* een andere selectie van duurwaarden. Want analoog aan de aanwending van deze basen in composities als *Con Luigi Dallapiccola* en *Das atmende Klarsein* beschouwt hij hen ook ditmaal in de eerste plaats als voorraden, dewelke vrij te zijner beschikking staan, en niet als reeksen. Vervolgens centreert hij de geselecteerde duurwaarden zodat het geheel niet alleen denser wordt maar ook enigszins ingekort. Bovendien vereenvoudigt hij de interne opbouw van verschillende duurwaarden aanzienlijk. Quintolen en septolen vliegen eruit, en het geheel wordt teruggebracht naar een binair ritmisch stelsel met enkel hoogst uitzonderlijk een restant van een trioel.

In een volgend stadium gaat Nono opnieuw met de schaar door elk van de dertien nu voorliggende fragmenten.⁸⁵⁸ In deze fase neemt hij telkens enkele uit *Isola 5^a* gekozen verzen als leidraad (*3^a Sistema*): voor hun toonzetting gaat hij op zoek naar geschikte duurwaarden. Op die manier baant hij zich als het ware een weg door het voorliggende fragment. Deze weg leidt hem vooral langs korte en middellange duurwaarden, dewelke zich beter lenen voor een vlotte tekstdeclamatie. De langere duurwaarden behoudt hij voor de begeleidende instrumentale partijen.

Vervolgens verdeelt hij de langs verschillende duurwaarden uitgezette lijn, voorzien van een tekst, onder drie vocale soli. Op die manier zorgt hij ervoor dat de stemmen elkaar afwisselen en nooit, op enkele overlappingen na, samen aan zet zijn; maar ook dat deze lijn door verschillende stemmen belicht zal worden. Het resultaat is een uitzonderlijk heldere tekstdeclamatie, waarvan de verstaanbaarheid enkel bemoeilijkt wordt door het extern opgelegde ritmische verloop.

Om gans dit proces aanschouwelijk te maken wordt in Figuur XIII.9 de genese van het eerste fragment (m. 9-14 in de uiteindelijke partituur) tot aan dit punt stap voor stap weergegeven.

⁸⁵⁸ ALN 51.54.03

The image displays three systems of musical notation for the Genesis Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a (84). The first system, labeled 'A Veloce', consists of six staves with complex rhythmic patterns and fingerings. The second system, labeled 'ALN 51.54.01', also consists of six staves with similar rhythmic patterns. The third system, labeled 'ALN 51.54.03', includes vocal lines with lyrics: 'Po - ni me - nte mi - e', 'che una tem - pe - sta ali s'im - pi - glia', and 'spi - ri che ne - lle'. The score also includes instrumental parts for Ottavino, Pikkolo [cl.], and Tuba.

Figuur XIII.9 Genesis *Prometeo*, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – verschillende stadia van de genese van Isola 5^a, m. 9-14

In feite laat de genese van *Isola 5^a* zich tot hiertoe op precies dezelfde wijze omschrijven als die van de haar voorgaande eilanden: opnieuw zien we Nono op zoek naar een nieuwe belichting van historisch beladen toonmateriaal, in dit geval enkel bepaald wat betreft de primaire parameter toonduur. Deze zoektocht verloopt in verschillende stadia, en pas tegen het einde lijkt de componist zich daarbij te laten leiden door de tekst. De betekenis van die tekst vindt evenwel haar uitdrukking in de manier waarop de muziek die haar uiteindelijk zal verklanken gedacht is.

Geheel volgens plan zet Nono elk van de ritmische cellen weggelegd voor één vocale solist ten slotte uit over drie registers, zoals het vierde systeem voorschrijft. De blazers daarentegen krijgen wel concrete toonhoogtes toegewezen. Hiervoor grijpt Nono terug naar de selectie *multiphonics* voor piccolo die hij voor *Das atmende Klarsein* samenstelde

(zie hoofdstuk V.2.1.2). Daaruit selecteert hij toonhoogte-aggregaten uit alle categorieën (zie Figuur XIII.10): tritonus (rood) en kwart/kwint (groen) zijn weliswaar in de meerderheid, maar ook octaaf- (blauw) en septiemintervallen (paars) komen voor.

Figuur XIII.10 *Genesis Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) - blazerspartijen *Isola 5^a*, toonmateriaal afgeleid uit selectie *multiphonics* voor piccolo samengesteld in het kader van *Das atmende Klarsein*

Op die manier keert Nono voor *Isola 5^a* tot tweemaal toe terug naar de muzikale oorsprong van gans dit project. Want enkel door actief te gedenken kan de veelzijdigheid van die oorsprong worden blootgelegd. Niet onbelangrijk om weten is bovendien dat *Das atmende Klarsein* zelf in 1984 als slotdeel van *Prometeo* is opgenomen. De oorsprong is dan ook tegelijkertijd dichtbij en onbereikbaar. Tabel XIII.2 geeft een overzicht van de 13 fragmenten die dit eiland telt en hun herkomst in het voor *Das atmende Klarsein* klaargemaakte basismateriaal.

Tabel XIII.2 Genese *Prometeo*, *Isola 3^a/4^a/5^a* ('84) – overzicht fragmenten *Isola 5^a* met herkomst in *Das atmende Klarsein*

<i>Isola 4a/5a/5a</i>			Herkomst		
<i>Isola 5a</i>	Maten	Tekst	Duurwaarden	[volgorde]	Tooninhoud (blazers)
1	[m. 9-14]	Mitologia: Poni mente Prometeo: Che una tempesta spiri / che nelle mie ali si impiglia	A) Veloce [ALN 43.02.01/06]	1 2 3 4 5 6	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
2	[m. 28-34]	Mitologia: Che vi sia chi si ribelle è trita banalità. Prometeo: Che in questa tempesta ci strappa irgendwohin / questo non è miracolo.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	1 2 3 4 5 6	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
3	[m. 66-69]	Mitologia: Che vi sia chi irrompe e reca il fuoco / questo da se si comprende.	A) Veloce [ALN 43.02.01/06]	3 4 5 6 1 2	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
4	[m. 95-100]	Mitologia: Ma che il fuoco riveli / e che il rivelare divenga una legge / questo è miracolo.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	6 1 2 3 4 5	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
5	[m. 105-110]	Prometeo: Ma che in questa tempesta lo sguardo si trattenga a destare l'infranto / nostre voci / onde sofferite serene / questo è miracolo.	A) Veloce [ALN 43.02.01/06]	6 1 2 3 4 5	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
6	[m. 124-130]	Mitologia: Trasgredire vi sia / rifondare altra legge Prometeo: Che nell'inquietum sempre duri la nostra pazienza / la nostra attesta resista	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	3 4 5 6 1 2	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
7	[m. 138-143]	Mitologia: lontana da DIKE / questo è miracolo Prometeo: Ecco il miracolo.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]		Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
8	[m. 149-153]	Mitologia: Nomos vi sia EKDIKA abbandonato da DIKE.	A) Veloce [ALN 43.02.01/06]	6 5 4 3 2 1	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
9	[m. 157-163]	Mitologia: Conflitto tra opere e giorni / questo è miracolo. Prometeo: nostro fuoco somigli alla mania di IO che da se si comprende.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	1 2 3 4 5 6	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
10	[m. 177-184]	Mitologia: Poni mente. Che meta non sia è trita banalità / che undichterisch sia il nostro abitare questo da se si comprende. Prometeo: Ma che questa mania si possa imparare ad amare nel tempo della miseria / ekdika / questo è miracolo.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	4 5 6 1 2 3	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
11	[m. 192-198]	Mitologia: Ma / andare sia / verità dell'azzurro / rivedersi. Prometeo: Verranno cattive nottate / cadranno / saro stanco"	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	5 6 1 2 3 4	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
12	[m. 222-226]	Mitologia: Riguardarsi stupiti / risonare. Prometeo: Verità dell'azzurro silenzio.	A) Veloce [ALN 43.02.01/06]	2 3 4 5 6 1	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]
13	[m. 250-257]	Mitologia: Procedo e abbandona / comprende e trasforma / questo è miracolo. Prometeo: Che si libera in te / procedo guarda trasforma / abbandona e comprende / opera e trapassa.	B) Calmo [ALN 43.02.01/07]	6 5 4 3 2 1	Selectie <i>multiphonics</i> OTTAVINO [ALN 45.08.01/01-03]

In zijn selectie van duurwaarden valt het op dat Nono de langere onder hen steeds voor de instrumentale partijen voorbehoudt. Ook al wordt het merendeel van hen later ingevuld met *multiphonics*, toch oogt het resultaat verrassend statisch tegenover de beweeglijkheid die deze partijen in de omringende fragmenten van *Isola 3^a* en *Isola 4^a* kenmerkt. In *Isola 5^a* plant Nono de rollen echter om te draaien: ditmaal zijn het de zangers die de versterking van de drie solistische blazers sturen middels de *Gate control*. De lang aangehouden (twee)klanken van de blazers worden dan ook dynamisch verlevendigd volgens het ritmisch zeer uitgesproken patroon van de vocale soli, wier partijen ook dynamisch tot in detail zijn uitgewerkt.

Het klinkende resultaat is echter niet volledig naar Nono's wens. Daarom besluit hij in allerlaatste instantie – de dertien *Isola 5^a*-fragmenten zijn reeds volledig opgenomen in de gedrukte partituur en hetzelfde geldt voor de dertien bijhorende programma's in Hallers draaiboek voor de *live electronics* – de vocale partijen te schrappen. “O via o lo cambia” noteert hij daar telkens bij in de partituur: ofwel weg, ofwel aan te passen. Voor die laatste optie is er wellicht geen tijd meer, en daarom worden de vocale partijen geschrapt. Tegelijkertijd verdwijnen de dertien programma's van de *live electronics* die op deze fragmenten van toepassing waren.

Alleen de drie solistische blazers blijven over. Hun lang aangehouden (twee)klanken herinneren nu niet langer alleen aan de oorsprong van heel dit project, zij gedenken ook de tekst waarvan de verklanking hen tot leven moest wekken. Dat Nono zelfs in de Milanese versie van *Isola 3^a/4^a/5^a* de vocale partijen binnen *Isola 5^a* nog steeds niet definitief geschrapt heeft wijst er volgens mij niet zozeer op dat hij effectief nog plannen heeft om deze partijen te herwerken. Hij acht het cruciaal dat de muzikanten niet alleen de tekst van de weggevallen partijen, maar vooral de manier waarop de inhoud van deze tekst zich structureel in de muziek heeft verankerd en waarvan zij zelf een laatste restant vormen, meenemen in hun interpretatie.

2.4. *5^a Sistema* (orkestgroepen *Isola 3^a*)

Het vijfde systeem, kortweg “unisoni” [sic] getiteld, betreft de integratie en uitwerking van de orkestgroepen. Voor hen werkt Nono 12 tweeklanken uit. Daarbij vertrekt hij vanuit één unisono, “e più sono accordi”.⁸⁵⁹ Door een met kwintsprongen dalende twaalftoonreeks te combineren met haar retrograde verkrijgt Nono een opeenvolging tweeklanken die gekenmerkt wordt door een systematische interval-verkleining doorheen de eerste helft en een navenante vergroting doorheen de tweede helft,

⁸⁵⁹ ALN 51.28.01/10

weergegeven in Tabel XIII.2.⁸⁶⁰ Vervolgens wijst de componist elke toonhoogte toe aan een bepaald instrument, rekening houdend met het bereik daarvan. In feite doorloopt hij de volledige orkestbezetting in stijgende dan wel dalende volgorde.

Figuur XIII.11 *Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – 5^a Sistema*: reeks van 12 tweeklanken vertrekkend vanuit één unisono [ALN 51.54.01/01]

De tweeklanken zijn nu voldoende bepaald om in het discours van *Isola 3^a/4^a/5^a* geïntegreerd te worden. Hun vaste koppeling aan de fragmenten van *Isola 3^a* zorgt ervoor dat Nono de laatste tweeklank (in feite een herhaling van de tweede) laat vallen. *Isola 3^a* telt namelijk slechts elf fragmenten. In elk van hen voegt Nono één tweeklank toe maar behoudt tegelijkertijd de voorgaande, zodat het orkestrale discours langzaam maar zeker aandikt. In het laatste fragment klinken bijgevolg 11 tweeklanken en zijn bijna twee volledige orkestgroepen aan zet. De volgorde waarin de tweeklanken worden toegevoegd is vooraf bepaald geworden door toevalsfactoren (“Josquin” lezen we bovenaan de in Figuur XIII.11 weergegeven opeenvolging) en is terug te vinden in Tabel XIII.3.

Tabel XIII.3 *Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a ('84) – overzicht orkestfragmenten met herkomst*

<i>Isola 3^a</i>		Herkomst
Fragment	Maten	ALN 51.54.02
1	m. 36-41	1
2	m. 71-74	6
3	m. 111-118	10
4	m. 122-123	9
5	m. 145-148	5
6	m. 155-156	3
7	m. 186-187	8
8	m. 213-220	4
9	m. 213-220	11
10	m. 248-249	7
11	m. 259-262	2

⁸⁶⁰ ALN 51.54.01/01

Telkens wanneer het de beurt is aan een nieuw fragment van *Isola 3^a* laat Nono dus tegelijkertijd de orkestgroepen in actie treden. Doorheen gans dit fragment houden zij één samenklank aan, dewelke in een telkens variërende volgorde doorgegeven wordt tussen de verschillende orkestgroepen en zich op die manier doorheen de concertruimte beweegt. Al naargelang de lengte van elk fragment (bepaald door het vocale discours) beweegt de samenklank zich slechts tussen een aantal dan wel alle vier de orkestgroepen, en is het tempo van deze beweging nu eens sneller, dan weer trager. Hoe dan ook houden de orkestgroepen er een continu *pppp*-bereik op na. Enkel hun gestaag groeiende bezetting zorgt ervoor dat zij langzaam maar zeker een dominante kracht worden binnen *Isola 3^a*.

2.5. *Echi lontani*

Niet expliciet vermeld in de systemen-schets maar wel in verschillende andere voorbereidende schetsen tot *Isola 3^a/4^a/5^a* zijn de ‘verre echo’s’ uit de proloog. Als flarden uit een ver verleden steken deze korte citaten uit de *Prologo* plots de kop op tijdens *Isola 3^a/4^a/5^a* (zie Tabel XIII.4). Oorspronkelijk voorziet Nono wel twaalf van deze echo’s, een aantal dat hij uiteindelijk reduceert tot zeven. Het gaat telkens om vrij letterlijke citaten, waarbij ook de volledige bezetting op één uitzondering na wordt behouden. Hoogstens wordt een citaat uitgebreid met zijn eigen spiegelversie. Ook aan de microtonale bijsturing van de tooninhoud die verschilt tussen de verschillende orkestgroepen raakt Nono niet. Daardoor hebben de *echi lontani* een diffuse klankwerking, die nog geïntensifieerd wordt door de versterking van het koor vanuit drie bijzondere hoeken: van buiten de *barca* (L11), vanuit het midden (L12), en vanuit één hoek (L6).⁸⁶¹

Tabel XIII.4 *Genese Prometeo, Isola 3^a/4^a/5^a ('84)* – overzicht *echi lontani* met herkomst

<i>Isola 3^a/4^a/5^a</i>		Herkomst: <i>Prologo</i> '84		Alteraties
<i>Eco lontano</i>	Maten	Maten	Tekst	<i>Isola 3^a/4^a/5^a</i> t.o.v. <i>Prologo</i>
a	m. 42-44	m. 33	/	Uitgebreid met spiegelversie (nu 3 maten)
b	m. 62-65	m. 61-63	"U A U ---"	
c	m. 101-103	m. 33	/	Uitgebreid met spiegelversie (nu 3 maten)
d	m. 131-136	m. 52-54	/	2x herhaald (2 ^e maal alteraties in koor)
e	m. 172-176	m. 15-18	"U O" (<i>quasi grido</i>)	
f	m. 227-230	m. 17-18	"O A" (<i>quasi grido</i>)	
(g)	m. 263-265	m. 33	/	Uitgebreid met spiegelversie (nu 3 maten)

⁸⁶¹ AdK, Berlijn, Hans-Peter-Haller-Archiv, Nr. 170, 25.

“Blitz”, doopt Nono deze *echi* doorgaans in de schetsen.⁸⁶² Nochtans verloopt de aanhef ervan meestal heel sereen in *pianissimo*-stemming. De snel aanzwellende en afnemende dynamiek die deze passages kenmerkt, waarbij bovendien de vier orkestgroepen worden ingezet, maakt hen desalniettemin tot felle klankuitbarstingen die de beschrijving “bliksemschicht” meer dan waardig zijn.

De functie van deze als een bliksem inslaande *echi* wordt duidelijk in een schets waarin Nono naast “Blitz” de toelichting “ascolta” noteert.⁸⁶³ “Luister, strijkt er dan geen vleugje langs ons van de lucht die om vroegere geslachten hing?” opent de eerste strofe van *Il Maestro del Gioco*. Het kan geen toeval zijn dat vier van de echo’s precies de toonzetting van deze strofe in herinnering brengen. De andere drie brengen op hun beurt een letterlijk uit *Das atmende Klarsein* overgenomen citaat voor de tweede maal binnen *Prometeo* tot leven. Deze *echi lontani* vormen met andere woorden een oproep het verleden in alle openheid te benaderen, en zijn verloren potentieel op die manier in het heden een nieuwe kans te geven.

2.6. Opbouw geheel & herwerking in 1985

Zoals uit voorgaande reconstructie blijkt werkt Nono *Isola 3^a/4^a/5^a* volledig uit volgens de in totaal zes vooraf uitgezette systemen. Deze laatste heeft hij bovendien zodanig geconcipeerd dat ze hem toestaan meteen op zichzelf staande fragmenten op te trekken, zodat hij reeds tijdens het toonzettingsproces van het ene systeem naar het andere kan springen, of beter, van het ene eiland naar het andere. Zo is de eerste schets waarin Nono de aan 3 *voci a* en 3 *voci b* ontleende fragmenten samenbrengt tegelijkertijd ook de schets waarin hij de dertien duurwaarden-selecties afgeleid uit *A Calmo* en *B Veloce* verzamelt. Tussen de brokstukken die beide systemen hem afwisselend voorschotelen gaat Nono vervolgens op zoek naar nog onontgonnen potentieel, naar nieuwe presentatievormen van in se bekend toonmateriaal. Bovendien voorziet hij in één trek een uitbreiding van dit materiaal door een systematische verkenning van de twaalftonige kwintopeenstapeling in de orkestgroepen die het vijfde systeem hem aanreikt.

Isola 3^a/4^a/5^a neemt dan ook zonder meer een bijzondere plaats in binnen *Prometeo*. Want ondanks de vaak gefragmenteerde samenstelling van andere delen is geen enkel van hen meteen van bij het begin door Nono uitgedacht in fragmentvorm. De absoluut non-lineaire werkwijze die Nono hier hanteert kan hij enkel handhaven doordat hij vooraf een aantal systemen heeft uitgezet, die ten eerste toch een zekere vorm van

⁸⁶² ALN 51.28.01/07r, /09-10

⁸⁶³ ALN 51.28.01/10

coherentie garanderen en ten tweede eenzelfde ambitie delen: de steeds veranderende belichting van één en dezelfde oorsprong.

Doorheen de toonzetting van *Isola 3^a/4^a/5^a* worden dan ook letterlijk verloren mogelijkheden uit het verleden opgehaald en tot klinken gebracht in het heden. Met de herneming van reeds gebruikt materiaal, dat nu niet alleen in een nieuwe context fungeert maar ook een andere uitwerking geniet, bevestigt Nono dat het lot van dit materiaal veelzijdig en veranderlijk is; dat er niet slechts één mogelijke uitwerking is, maar “een oneindigheid aan mogelijkheden”. De verkenning van deze mogelijkheden loopt bovendien door in elke uitvoering van *Prometeo*, gezien de specifieke interactie tussen de muzikanten door middel van de *Gate control* dewelke telkens nieuwe luisterperspectieven tot stand brengt. De intrinsieke openheid, de veelzijdigheid, het zoeken naar het Andere wordt op deze manier in en door de muziek vertolkt, en in een ideaal scenario ook doorgegeven aan zowel de uitvoerende muzikanten als de luisteraar. Wandelend over het puin en de brokstukken van de muziekgeschiedenis actualiseert Nono’s Prometheus steeds opnieuw haar ongerealiseerde mogelijkheden. “*Prometeo diventa il Maestro*”, aldus Nono.⁸⁶⁴

In dit opzicht is de herwerking die *Prometeo* in 1985 ondergaat zeer interessant. Niet zozeer de herwerking van *Isola 3^a/4^a/5^a* zelf, waarbij Nono zich beperkt tot het schrappen van enkele fragmenten van *Isola 5^a* en een aan de nieuwe opvoeringsruimte aangepaste versie van de programma’s voor de *live electronics*, maar de herwerking van de delen waarop de toonzetting van deze drie eilanden zelf gebouwd is. Ten eerste is er de omvattende uitbreiding van 3 *voci b* die ervoor zorgt dat de fragmenten van *Isola 3^a* en *4^a* die op dit deel gebaseerd waren niet langer als klinkende voorafspiegelingen van een volgend deel kunnen worden beschouwd, maar in de plaats daarvan echo’s van een historische versie van *Prometeo* zijn geworden. Ook de *Prologo* wordt in 1985 zodanig gealtereerd dat de zeven “verre echo’s” die in *Isola 3^a/4^a/5^a* opklinken in feite zijn voorganger in herinnering brengen en het ervaringsbereik van de luisteraar noodzakelijk overschrijden. Tot slot fungeert *Das atmende Klarsein* in 1985 niet langer als slotdeel van *Prometeo*. Van de bouwstenen die Nono uit deze compositie recupereerde voor de opbouw van *Isola 5^a* rest geen spoor, tenzij de indirecte herinnering daaraan via de fragmenten van deze compositie die hun ingang hebben gevonden in de nieuwe *Prologo*.

Isola 3^a/4^a/5^a bestaat in die zin uit een opeenstapeling van diverse historische lagen dewelke de tijd als een continuüm tot stilstand dwingt. Elk klankeiland vormt een monade, “een revolutionaire kans in de strijd voor het onderdrukte verleden”, kortom,

⁸⁶⁴ ALN 51.28.01/20

een poging om de luisteraar bewust te maken van de zwakke kracht die hem is gegeven: de kracht zich open te stellen voor het Andere.

2.7. Besluit

De toonzetting van *Isola 3^a/4^a/5^a* als een continue afwisseling tussen fragmenten van de drie klankeilanden kan op zich worden begrepen als een inherent muzikale realisatie van de tekst die ze verklankt. De op zee rondzwervende Prometheus (*Isola 3^a*) die ons aanmaant het verleden te gedenken en op die manier nieuwe paden in het heden te zoeken (*Isola 4^a*) en zo de wet van het eeuwige wandelen verkondigt (*Isola 5^a*) krijgt door de archipel-constructie van de muziek al klinkend vorm.

Toch betreft dit slechts de oppervlaktestructuur van *Isola 3^a/4^a/5^a*. Veel belangrijker is het idee dat aan haar genese ten grondslag ligt, zijnde de nieuwe belichting van historisch beladen materiaal. Kortom, het blijven zoeken naar nieuwe wegen. Dit is niet alleen een compositorische houding die Nono zich vanaf het begin van deze reis naar *Prometeo* aanmeet en in *Isola 3^a/4^a/5^a* een hoogtepunt bereikt. In *Isola 3^a/4^a/5^a* slaagt Nono erin deze belichting blijvend open te houden door ook de muzikanten effectief in zijn zoektocht te betrekken.

Door de inschakeling van de *Gate control* bevinden de muzikanten zich in *Isola 3^a/4^a/5^a* in een unieke positie. De controlerende instrumenten zijn plots niet langer alleen verantwoordelijk voor de door hen geproduceerde klanken, maar beïnvloeden met hun spel tevens de ruimtelijke verspreiding van de klank van hun collega's. Daartegenover lijken de gecontroleerde muzikanten op het eerste zicht in een machteloze en daarom eerder passieve rol gedwongen. Maar het feit dat zij de door hen geproduceerde klanken plots doorheen de ruimte horen bewegen zonder dat zij hier zelf enige controle over uitoefenen, maakt dat zij haast onbewust in interactie zullen treden met zichzelf en hun eigen spel hierdoor zullen laten leiden. Beide groepen van muzikanten worden op deze manier gestimuleerd, haast verplicht, om intensief te luisteren naar zichzelf en naar de andere.

In 1983 schrijft Nono over “een muzikale gedachte die het denken van de muzikant *transformeert*, eerder dan hem een nieuw beroep te geven dat toestaat de zogenaamde muziek van vandaag te spelen, een beroep dat men kan aanwenden als formules”.⁸⁶⁵ Met zijn creatieve aanwending van de *Gate control* in *Isola 3^a/4^a/5^a* lijkt hij zulke muzikale gedachte voor het eerst te realiseren. Door middels het systeem van de Gate de ruimte op een volledig nieuwe en deels ongecontroleerde wijze te exploreren, stelt de componist

⁸⁶⁵ Nono, "L'errore come necessità (1983)," 523. Eigen vertaling, origineel: "Un pensiero musicale che *trasforma* il pensiero dei musicisti, piuttosto che fornir loro un nuovo mestiere che permetta di fare della musica cosiddetta d'oggi, un mestiere che si può utilizzare come delle formule."

niet alleen zichzelf open voor het onbekende, maar stimuleert hij ook zijn uitvoerders dit te doen.

Ook voor de luisteraar werpt dit overigens nieuwe perspectieven op. Dat de versterking van een bepaalde partij volledig parallel loopt met de vormgeving van een andere partij die nochtans over een andere tooninhoud beschikt zorgt voor onverwachte allianties die de luisteraar triggeren. Ook de ruimtelijke werking die wisselt per programma en dus bij elk nieuw fragment zorgt voor een desoriënterende ervaring die elke luisteraar naar het puntje van zijn stoel dwingt. Altijd open en altijd verwonderd te blijven vormt de boodschap die Nono's *Isola 3^a/4^a/5^a* en bij uitbreiding gans *Prometeo* uitdraagt.

Besluit

Dit onderzoek vertrok vanuit de vaststelling dat, hoewel er inmiddels consensus bestaat dat Nono's *Wende* geenszins een afscheid van zijn vroegere engagement inluit maar eerder de mogelijkheden voorwaarde tot een verderzetting daarvan vormt, er desalniettemin nog steeds onduidelijkheid bestaat over waar zich precies het politieke momentum in zijn late oeuvre situeert wanneer we een gelijkstelling met de daarin verklankte, door Cacciari samengestelde teksten loslaten. Daarom werd getracht inzicht te verwerven in de principes waarop de muziek zelf gestoeld is, met andere woorden, in het denken dat haar voorafgaat, met het dubbele doel voor ogen dit denken ten eerste te onderscheiden van het gedachtegoed van Cacciari, en ten tweede een eventuele politieke geladenheid daarin bloot te leggen. De hiertoe doorgevoerde reconstructie van het creatieproces van *Prometeo* bracht een muzikaal denken in beeld dat in essentie kan worden teruggebracht op drie pijlers, aan de hand van dewelke een antwoord op de aan dit onderzoek onderhevige onderzoeksvraag kan worden geformuleerd.

Een eerste opvallende vaststelling waartoe dit onderzoek heeft geleid betreft het vertrekpunt van Nono's late muzikale denken. Voor het eerst situeert dit zich in het eigen domein, i.e., in de klinkende realiteit. In geen van de in dit onderzoek besproken composities is er nog langer sprake van wat de componist zelf een "menselijke provocatie" noemt: een gebeurtenis of ervaring buiten het muzikale domein die hem aanzet tot het afleggen van een getuigenis daarvan in muziek. (De enige uitzondering hierop vormt *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, een opdrachtwerk dat ten gevolge van actuele ontwikkelingen in Polen extra urgentie krijgt. Toch geldt ook hier dat de compositorische genese zelf in de eerste plaats vertrekt vanuit tijdens de creatie van de twee voorgaande werken opgedane klankervaringen en nieuwe studio-experimenten.) De aloude externe stimulus wordt nu vervangen door een interne stimulus: de (hernieuwde) ontdekking van de veelzijdigheid van het klankfenomeen.

Tot deze ontdekking komt de componist tijdens lange experimenteersessies met muzikanten die durven het geijkte pad te verlaten, en bij voorkeur in de studio, waar hun klanken meteen nauwgezet geanalyseerd en eventueel gemodificeerd kunnen worden met behulp van elektronische apparatuur. Doordat Nono experiment en analyse steeds hand in hand laat gaan leidt de intense samenwerking met muzikanten en klanktechnici niet tot een steeds verdere ontginning van nieuwe technieken, maar wel tot een verdiepende studie van de veelheid aan mogelijkheden die inherent is aan één bepaalde techniek en die enkel door een actief en kritisch luisteren kan worden blootgelegd.

Deze ontdekking van de “mogelijkheidszin” die in elke klank schuilgaat vormt de eigenlijke katalysator van Nono’s muzikale denkproces. Hoewel de eerste librettoschetsen voor *Prometeo* reeds in 1977 voorliggen, start de componist pas met (een eerste poging tot) de toonzetting ervan nadat hij in december 1980 met Fabbriani en Haller de juiste klanken heeft gevonden. Daarbij gaat het niet om een verzameling klanken die door bepaalde technieken exact gereproduceerd kunnen worden, maar wel om een verzameling technieken waarvan de resultaten tegelijkertijd veelzijdig en onzeker zijn, en waarvan hij hoopt de mogelijkheden verder te kunnen exploreren in de compositie zelf. Dat Nono het zoeken naar geschikt toonmateriaal, dat gezien bepaald qua toonhoogte en -duur de dramatisch-expressieve inhoud zal bepalen, laat voorafgaan door een zoektocht naar manieren waarop dit toonmateriaal naar buiten kan worden gebracht, toont aan dat het startpunt van zijn muzikale denken zich in het muzikale domein zelf situeert en dat deze interne stimulus primeert op de ambitie uitdrukking te geven aan een voorliggende tekst.

De samenwerking met muzikanten evenals met klanktechnici is altijd een belangrijke constante geweest in het werkproces van Nono. In die zin is er dus eerder sprake van continuïteit dan van een radicale ommezwaai eind jaren 1970. Maar de functie die deze samenwerking geniet verandert wel degelijk in het laatste decennium van zijn leven. Dat het experiment ook in de jaren 1960 en begin jaren 1970 centraal staat in zijn artistieke scheppen is precies omdat Nono de overtuiging is toegedaan dat alleen een actuele taal bewustwording kan instigeren en op die manier verandering initiëren. Precies opdat zijn muziek zich in de voorhoede van die verandering zou profileren, schakelt hij muzikanten en klankingenieurs in om samen met hem nieuwe klankwerelden bloot te leggen. Het experiment wordt met andere woorden geoperationaliseerd in een queeste waarvan zowel aanleiding als ambitie zich buiten het domein van de muziek zelf bevinden.

Dit in tegenstelling tot het late werk, of tenminste de composities waarvan de genese in dit onderzoek gereconstrueerd werd. Deze genese kent zijn startpunt in een actief en vooral open luisteren, dat niet gericht is op de ontdekking van nieuwe klanken per se, maar op de bewustwording van de inherente veelzijdigheid van het reeds bekende. Datgene wat Nono uit de vele doorgevoerde experimenten meeneemt wanneer hij het concrete compositieproces aanvat zijn niet zozeer de nieuwe klankresultaten waartoe deze experimenten geleid hebben, maar wel het experiment zelf: de technieken waarmee

het tijdens de uitvoering door de muzikanten kan worden verdergezet, de inachtneming van de ruimte als een variabele én bespeelbare parameter, en tot slot de open, zoekende houding die hij als componist heeft leren aannemen en waarvan hij hoopt ze aan de luisteraar te kunnen overdragen.

Heel verrassend is het dan ook niet om vast te stellen dat het creatieproces zelf dat aan de vijf in dit onderzoek besproken composities voorafgaat zich het best laat omschrijven als een verderzetting van het experiment dat reeds als zijn drijfveer fungeerde. De belangrijkste bijdrage die Nono zijns inziens als componist kan leveren is dit experiment levend houden en het bij de luisteraar brengen, opdat ook hij deelgenoot kan worden van eenzelfde geestverruimende ervaring. Dit vraagt echter om een andere aanpak naargelang de betrokken partijen.

In zoverre hij kan rekenen op muzikanten die dit experiment met hem hebben doorgevoerd (zoals in eerste instantie de drie solistische blazers), volstaat het in principe partijen op te trekken met tijdens deze experimenten bestudeerde technieken waarvan het potentieel aldus bij elke uitvoering verder kan worden ontgonnen. Terwijl Nono in het eerste deel voor basfluit van *Das atmende Klarsein* nog veel zorg besteedt aan het uitwerken van klankgestaltes op basis van de vooraf geselecteerde *multiphonics*, waarbij alle aandacht gaat naar de uitwerking van de secundaire parameters, neemt hij voor het tweede deel genoegen met het aflopen van een eenvoudige toonreeks en is het aan de fluitist om deze tonen, weliswaar naar in de partituur voorziene aanwijzingen, tot levendige klankgestaltes om te vormen. In het derde deel geeft hij nog slechts aanwijzingen met betrekking tot toonhoogte en techniek: die andere primaire parameter, toonduur, is door de fluitist zelf te bepalen. Het vierde deel ten slotte vormt een vrije improvisatie, waarvoor de componist enkel een tape voorziet die het live experiment moet voeden. Kortom, de rol van de componist beperkt zich tot het uitzetten van een parcours voor een klinkende exploratie die tijdens de uitvoering dient plaats te vinden.

De compositorische genese van de solistische instrumentale partijen in de op *Das atmende Klarsein* volgende composities, zoals gereconstrueerd in dit onderzoek, beperkt zich bijgevolg tot een herschikking van toonmateriaal tot zelfs volledig uitgewerkte fragmenten die aan een voorgaande compositie dan wel deel of aan een andere partij ontleend werden. Van een herwerking van deze fragmenten is meestal zelfs geen sprake, het is aan de uitvoerders om een nieuwe lezing ervan te bewerkstelligen. Het enige wat de componist doet is een kader creëren dat voldoende potentieel biedt voor het opzetten van een interessant want levendig experiment. Daarvoor betreft hij steeds meer muzikanten (eerst respectievelijk een klarinettist en een cellist, vervolgens een trombonespeler, en ten slotte een strijktrio), zodat ook het luisteren naar elkaar een belangrijke factor binnen dit experiment wordt.

Voor de toonzetting van de vocale partijen hanteert Nono een andere strategie. In plaats van ook voor hen een experimenteel kader op te zetten, gaat de componist zelf aan de slag en start hij als het ware een vrije experimenteersessie op papier.

In alle vijf van de in deze thesis belichte werken kennen de vocale partijen dan ook de meest uitgebreide genese. Een reconstructie van deze genese legt een muzikaal denken bloot dat in belangrijke mate beïnvloed blijkt door Nono's studio-ervaring. Alleen zijn het nu niet langer de muzikanten maar hijzelf die het experimenterende subject wordt. Daarvoor neemt hij het toonmateriaal van waaruit hij ook voor de instrumentale partijen vertrekt (in casu een selectie *multiphonics*) als uitgangspunt en daagt nu zichzelf uit hiermee een interessante vocale toonzetting op poten te zetten. Het resultaat zijn de eerste twee koordelen van *Das atmende Klarsein*. Deze toonzetting vormt op zijn beurt het uitgangspunt voor een steeds verdere ontginning van de vocale mogelijkheden die in deze beperkte verzameling toonmateriaal besloten liggen. Uiteindelijk blijken alle in dit onderzoek bestudeerde vocale partijen terug te gaan op elkaar en dus op ditzelfde toonmateriaal, dat Nono telkens op een andere manier weet te belichten.

Hoewel dit ook het geval is voor de instrumentale partijen (meer zelfs, ook zij gaan in essentie terug op ditzelfde toonmateriaal), verschilt hun compositorische genese in die zin dat er in het geval van de vocale partijen naast een herschikking van dit materiaal wel degelijk sprake is van een uitgebreide herwerking. Elk van de vocale 'muzikale belichtingen' die Nono op poten zet is het resultaat van een uitgebreid experimenteerproces, dat – zo blijkt uit het voorliggende onderzoek – verrassend veel stadia omvat. De meeste daarvan kunnen worden omschreven als het uitproberen van een nieuwe mogelijkheid, een ander perspectief dat wordt bewerkstelligd door één of meerdere variaties binnen de secundaire parameters, met op het voorplan register en stemvoering. Op die manier onthult zich het muzikale denken dat schuilgaat achter de genese van de vocale partijen zowel op macroniveau (in de blijvende herlezing van het eigen werk) als op microniveau (in de bijzondere aandacht voor de secundaire parameters) als een zoektocht die wordt aangestuurd door een actieve openheid voor het onbekende Andere.

Achter de verschillende uitwerking van de vocale en de instrumentale partijen, die met *Das atmende Klarsein* voor het eerst en meteen ook het duidelijkst op de voorgrond treedt, gaan niet alleen pragmatische redenen schuil. Doorheen zijn zoektocht naar een mogelijke toonzetting van de vocale partijen moet of in elk geval wenst Nono namelijk ook rekening te houden met de tekst die zij zullen dragen. Hoewel de koordelen en de delen voor basfluit binnen *Das atmende Klarsein* teruggaan op toonmateriaal met in dezelfde intervalinhoud (ten gevolge van het wegvallen van de piccolopartij niet exact dezelfde tooninhoud), wordt deze door Nono enkel in de koordelen geoperationaliseerd binnen een dramatisch narratief. En ook in het toonzettingsproces zelf, dat wil zeggen op

microniveau, geldt de tekst zonder meer als een belangrijke leidraad voor de vorming en uitwerking van individuele klankgestaltes.

In die zin worden de vocale partijen gekenmerkt door een zekere ambiguïteit: hun toonzetting vormt het resultaat van een zoektocht die zowel wordt aangestuurd door een openheid voor het nog onbekende als geoperationaliseerd wordt in functie van de tekst. Dit leidt er paradoxaal genoeg toe dat de betekenis van die tekst weliswaar verankerd ligt in de toonzetting ervan, maar in feite haar meest authentieke uitdrukking kent in de instrumentale partijen. Deze laatste zijn namelijk fundamenteel vrij en open: vrij van een tekstuele inhoud, vrij van een dramatisch opzet, en wat belangrijker is, boordevol potentieel dat in het hier en nu van de uitvoering nog ontgonnen moet worden.

Op die manier komt een tegenstelling aan de oppervlakte die Nono's oeuvre reeds van bij het begin kenmerkt maar waarvan het late werk tot nu toe altijd vrij werd geacht. In feite gaat het niet zozeer om een tegenstelling als wel om een wisselwerking tussen stemmen die de hoop uit het verleden levend houden en stemmen die de zoektocht naar verandering in het heden verderzetten.

De caleidoscopische vormgeving van de vocale partijen in de in deze dissertatie besproken composities (denken we hier bij uitstek aan hun vormgeving in de *Prologo* of in *3 voci a* en *3 voci b*) herinnert aan de manier waarop Nono voor de vocale delen van *Il canto sospeso* op zoek gaat naar het expressieve potentieel dat besloten ligt in de middels seriële technieken uitgezette basisstructuur. Op deze manier een stem geven aan zij die monddood werden gemaakt en hun hoop, die in het verleden in de kiem is gesmoord, in het heden uitdragen, is wat Nono openlijk zal blijven doen tot in *Al gran sole carico d'amore*. En ook nadien, zo blijkt nu uit dit onderzoek, zij het op minder expliciete wijze.

De caleidoscopische toonzetting van de vocale partijen in het late werk kan namelijk worden begrepen als een manier om het verleden nooit als definitief te beschouwen maar het daarentegen altijd open te houden. Doorheen de herneming van reeds gebruikt materiaal, dat nu niet alleen in een nieuwe context fungeert maar ook een andere uitwerking geniet, bevestigt Nono dat het lot van dit materiaal veelzijdig en veranderlijk is. Dat er dus niet slechts één mogelijke manier is om iets te begrijpen, maar daarentegen een oneindigheid aan mogelijkheden. Op die manier wordt Nono's muzikale denken een soort herinneringsarbeid, waarin gemiste kansen, verloren potentieel alsnog verwezenlijkt wordt in het heden. Niet toevallig verklanken de vocale soli en het koor in *Prometeo* Benjamins oproep om de zwakke kracht waarmee het verleden het heden oplaadt niet te verliezen.

Aan de andere kant bevinden zich de instrumentale partijen, die niet op eenzelfde caleidoscopische blik kunnen bogen tenzij ze deze zelf verwezenlijken. Ook zij zijn integraal opgetrokken uit 'historisch materiaal'. De belichting en potentialisering daarvan is echter niet aan de componist maar aan de uitvoerders. De klinkende zoektocht waarop zij zijn aangewezen brengt op zijn beurt de instrumentale delen van *Il canto*

sospeso in herinnering. Deze zijn door Nono geconcipeerd als voorzichtige verkenningen van eenzelfde serieel uitgezette basisstructuur die hier echter niet gedramatiseerd wordt maar zuiver en alleen op zijn klinkende potentieel wordt aangesproken. Het volstaat niet de hoop uit het verleden levend te houden, de queeste voor verandering moet ook actief worden verdergezet in het heden.

Op die manier onthult zich niet alleen in de partijen zelf een dialectisch spel tussen heden en verleden, maar ook in de wisselwerking tussen deze partijen. De oproep van de vocale stemmen om het verleden open te houden kent namelijk zijn ultieme verwezenlijking in de instrumentale partijen die blijvend het potentieel van dat verleden in het heden ontginnen. In dit verband is het ook interessant te bemerken hoe deze wisselwerking steeds intenser wordt doorheen de vier composities die ontstaan op weg naar *Prometeo*, en ten slotte een culminatie kent in *Prometeo* zelf.

Voor elk van de vier composities *verso Prometeo* werkt Nono de toonzetting van de betrokken partijen eerst apart uit. In het geval van de instrumentale partijen komt dat neer op de selectie, fragmentering en herschikking van ontleend materiaal. Voor de vocale partijen daarentegen gaat Nono altijd een stap verder en modelleert hij het herschikte toonmateriaal doorheen meerdere stadia naar de tekst. Pas daarna brengt hij de uitgewerkte partijen samen. In *Das atmende Klarsein* resulteert dit in een afwisseling, met aparte delen voor koor en basfluit. In *Io, frammento dal Prometeo* wisselen vocale en instrumentale krachten elkaar nog steeds af maar reeds binnen hetzelfde deel, en in deel VI klinken ze voor het eerst werkelijk tezamen. Vanaf *Quando stanno morendo. Diario Polacco n. 2* zijn beide bijna altijd samen aan zet, ook al is er duidelijk nog geen sprake van een onderlinge afstemming op elkaar.

Hier komt verandering in met *Prometeo*. Zo bracht de reconstructie van de genese van de *Prologo* aan het licht dat de verschillende partijen, hoewel voor het grootste deel eerst afzonderlijk uitgewerkt, pas definitief vorm krijgen in combinatie met en duidelijk onder invloed van elkaar. In *Isola 3^a/4^a/5^a* is de integratie totaal en geeft Nono de partijen van vocale en instrumentale soli tezamen vorm op basis van hetzelfde toonmateriaal. Ook de instrumentale partijen zijn ditmaal met andere woorden uitgewerkt als een caleidoscopische belichting van historisch materiaal. Hoewel hen op die manier hun levendige potentieel lijkt te worden ontnomen, blijkt precies het omgekeerde waar: door toepassing van de *Gate* worden voor het eerst ook de vocale partijen betrokken in het experiment van hun collega's.

Doordat beide steeds meer in elkaars speelveld komen ontstaat er een boeiende wisselwerking waarbij het open experiment van de instrumentale partijen steeds duidelijker wordt opgeladen met de utopische queeste van de vocale partijen. Hun oproep tot luisteren – die reeds in *Das atmende Klarsein* maar vooral ontelbare keren in *Prometeo* weerklinkt – vormt een appel aan de luisteraar zich open te stellen, hetgeen hem weliswaar in de caleidoscopische vormgeving van deze oproep wordt voorgedaan door de

componist zelf maar waartoe de eigenlijke aanzet gegeven wordt door de instrumentale partijen en de *live electronics*: in hun experimentele vormgeving ligt het Andere besloten dat enkel door een actief en open luisteren – van zowel de muzikant als de luisteraar – kan worden blootgelegd.

Deze fundamenteel dialectische werking vormt mijns inziens de enige waarachtige dramatische interpretatie van *Prometeo*. In haar komt de tragedie van het luisteren tot stand als een aanvaarding van de begrensdheid van het menselijke kunnen zonder evenwel de hoop te verliezen. Elke dramatische interpretatie die zowel in deze dissertatie als in de bestaande luisterhandleidingen tot *Prometeo* (met op het voorplan deze van Carola Nielinger-Vakil) naar voren werd gebracht kan in wezen hierop worden teruggevoerd. Ook de herwerking van *Prometeo* in 1985 dient volgens mij vanuit deze optiek te worden begrepen. Aan de oppervlakte lijken de in 1985 doorgevoerde wijzigingen een dramatisch narratief te willen articuleren, in essentie versterken ze de dialectische werking van de muziek met de bedoeling de luisteraar te activeren.

Ten slotte onthult zich op deze manier ook meteen de ambitie die schuilgaat achter Nono's muzikale denken. Deze bestaat erin de zoektocht naar het Andere die vanuit het experiment is ontstaan en doorheen het creatieproces is verdergezet niet zozeer zelf tot een goed einde te brengen (in wezen kent deze zoektocht immers geen einde), maar hem over te dragen aan anderen, in casu muzikanten en luisteraars. Dit betekent dat de hier besproken composities niet alleen zelf het resultaat zijn van een zoektocht, maar ook een uitnodiging vormen tot de verderzetting daarvan in het heden.

In eerste instantie is deze uitnodiging gericht aan de muzikanten, en dan specifiek aan de instrumentale solisten en de klankregisseurs die de uitvoering van de *live electronics* voor hun rekening nemen. De partijen van deze eerste zijn zodanig vormgegeven dat een zuivere reproductie een haast onmogelijke opdracht vormt. Ofwel bevatten ze slechts een aanzet en vragen op die manier onmiddellijk input van de muzikant. Ofwel zijn ze haast 'overbepaald', waarbij Nono in de verschillende parameters extremen opzoekt: niet alleen omdat het nog onbekende Andere zich vaak aan de grenzen ophoudt, maar ook omwille van de potentiële mislukking die tot nieuwe ontdekkingen kan leiden. De componist is dan ook niet geïnteresseerd in wat hij noemt het ritueel van de opvoering. Voor hem is het belangrijk dat muzikanten worden aangezet tot een actieve verwerking en verdere ontwikkeling van een idee dat hen in de partituur wordt aangereikt. De partijen van de instrumentale soli zijn bijgevolg gericht op een verderzetting van het denken van de componist, dat voor alles vertrekt vanuit het luisteren. Dit impliceert evenwel dat een inzicht in dit denken een noodzakelijke voorwaarde vormt voor een authentieke uitvoering van deze partijen.

Hetzelfde geldt voor de *live electronics*. De programma's die Nono samen met klankingenieurs en -technici als Haller heeft opgesteld vormen, net zoals de solistische instrumentale partijen, het resultaat van uitgebreid experiment, dat in elke nieuwe

opvoeringsruimte dient te worden verdergezet. Dit bevestigt ook de ingrijpende update die het draaiboek van de *live electronics* voor de uitvoering van *Prometeo* in Milaan ondergaat: veel meer dan een aanpassing aan de herwerkte partituur betreft het hier een inspelen op de nieuwe ruimte. Toch bevatten recente uitgaven van de besproken composities (met uitzondering van *Prometeo*, waarvan een kritische uitgave onder leiding van André Richard reeds jaren op til is) steeds een uitgebreid draaiboek met daarin de verschillende programma's, hoewel deze eigenlijk niet als definitief mogen worden beschouwd. Idealiter vertrekt een klankregisseur namelijk vanuit de bestudering van de specifieke concertruimte, dat wil zeggen, vanuit een intens en open luisteren naar haar akoestische kwaliteiten, en neemt hij vervolgens op basis van zijn inzicht in het muzikale denken van de componist (het "esthetische kader" zoals Richard dit noemt) beslissingen voor de realisatie van de *live electronics* binnen deze ruimte.

Zowel voor muzikanten als klankregisseur(s) komt het er met andere woorden op aan inzicht te hebben in het denken van de componist – in de principes van waaruit het vertrekt, die het hanteert en ambieert – om de muziek waarin dit denken uitmondt op een correcte manier te kunnen verklanken, dat wil zeggen, op een manier die recht doet aan de intenties van de componist. Hiervoor zijn zij aangewezen op de getuigenis en in het beste geval de samenwerking met personen die destijds in nauw verband met Nono hebben samengewerkt, zoals Roberto Fabbriciani en zoals Alvisse Vidolin. Maar ook hen is niet het eeuwige leven gegund, en stilaan dreigt het voortbestaan van Nono's muziek dan ook afhankelijk te worden van een steeds groter wordende anekdotiek. Precies daarom is het in kaart brengen van het muzikale denken van de componist, zoals dit in het voorliggende onderzoek geprobeerd werd, cruciaal om een blijvende uitvoering van zijn muziek alleszins mogelijk te maken.

In tweede instantie richt het appel tot een verderzetting van de zoektocht naar het Andere zich natuurlijk tot de luisteraar. Het is de intrinsiek dialectische vormgeving van de muziek die hem aanzet tot een actief en open luisteren. Terwijl de vocale partijen appelleren aan de zwakke kracht die hem is gegeven, een kracht om de hoop uit het verleden in daadkracht om te zetten en verandering te instigeren, zijn het de instrumentale partijen evenals de klankregie die hem daar concreet bij helpen door de zoektocht naar het Andere in het nu van de uitvoering te verwezenlijken en daarin ook de luisteraar te betrekken.

Was de dialectische tegenstelling die we in Nono's vroege werk terugvinden bedoeld om een proces van bewustwording bij de luisteraar op gang te brengen, dan blijft deze ambitie ook in zijn late oeuvre duidelijk overeind. Maar nu wordt ze fundamenteeler. Het doel is niet langer verandering denkbaar te maken door haar muzikaal vooraf te spiegelen. Het doel is daarentegen de luisteraar aan te zetten om zelf op zoek te gaan naar het Andere en zich op die manier open te stellen voor verandering. Want enkel in het tweede geval wordt het denken van de luisteraar geactiveerd, en wel door toedoen van

de muziek. “Ascoltare diventa pensare”, luisteren wordt denken, noteert Nono in de schetsen. En wat meer is: een *open* denken.

Eind 1969 doet Helmut Lachenmann een opmerkelijke oproep om de muziek van zijn vroegere mentor voor diens eigen ambities te beschermen:

Einer ernsthaften Kritik an Nono kann es meines Erachtens nur darum gehen, Nonos Musik vor dessen eigenen Ambitionen in Schutz zu nehmen, in denen künstlerische und politische Probleme immer wieder Gefahr laufen, sich gegenseitig zu verharmlosen. Die bloße Vertonung von Schlagworten und ideologischen Programmen kann nie gesellschaftsverändernd wirken; der direkte Weg zur Beeinflussung und Aufrüttelung des Menschen – und das ist die Chance der Kunst heute – geht über dessen ästhetische Tabus. Denn dort schlägt sich – wohl unbewußt, dafür unbestechlich – das allgemeine Ideal nieder, welches ihm letztlich die Legitimation für sein gesellschaftliches Verhalten gibt.⁸⁶⁶

Een antwoord van Nono, aan wie Lachenmann zijn voordracht per brief laat toekomen, blijft uit. Meer zelfs, het is het begin van een jarenlange stilte tussen twee componisten die elkaar ooit zo genegen waren en die elkaar precies in de maatschappijkritische opvatting van hun beroep hadden gevonden. Toch lijkt Lachenmanns observatie, achteraf bekeken, in de eerste plaats door Nono zelf ter harte te zijn genomen. Terwijl de expliciet politieke inhoud in zijn late werk van het toneel verdwijnt, werkt Nono achter de schermen door aan het faciliteren van een maatschappelijke verandering die vanuit de muziek zelf gestimuleerd wordt. Zijn aanpak is een inherent muzikale aanpak geworden, zijn strijd voor verandering een zuiver compositietechnische kwestie. Maar het wakker schudden van de luisteraar doet hij niet, zoals Lachenmann suggereert, via het doorbreken van esthetische taboes. Hiervoor bewandelt hij opnieuw de dialectische weg die hij reeds jaren aanhoudt.

Gezien het overeind blijven van deze fundamenteel dialectische houding wordt de aanname dat Cacciari een cruciale invloed zou hebben uitgeoefend op het nieuwe pad dat de componist eind jaren 1970 opgaat stilaan onhoudbaar. Toch blijft de ontmoeting met

⁸⁶⁶ Helmut Lachenmann, "Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik," *Melos*, no. 6 (1971): 228. Het betreft hier een gereviseerde versie van Lachenmanns radiovoordracht over Nono die op 21 november 1969 werd uitgezonden op de Süddeutscher Rundfunk. De brief waarmee Lachenmann Nono een transcript van deze voordracht laat toekomen, evenals dit transcript zelf, is terug te vinden in Angela Ida De Benedictis en Ulrich Mosch, eds., *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann - Luigi Nono (1957-1990)*, Archivio Luigi Nono Studi (Castello: Leo S. Olschki, 2012).

de filosoof belangrijk. Cacciari's pragmatische opvattingen binnen het ideologische bastion van de PCI helpen Nono de eigen twijfels m.b.t. die ideologie te aanvaarden en te gebruiken. In die zin faciliteert Cacciari Nono's *Wende*, zonder evenwel de richting ervan te bepalen. Want de nieuwe koers die Nono eind de jaren 1970 vaart bepaalt hij in de eerste plaats zelf. Deze is het resultaat van een diepe bezinning, waartoe een sterk veranderde sociaal-politieke realiteit hem dwingt. Daarom is het cruciaal om blijvend de nadruk te leggen op de continuïteit binnen Nono's muzikale denken, een continuïteit die enkel bestaat bij gratie van zijn *Wende*.

Hoewel Cacciari's gedachtegoed op evidente wijze aanwezig blijft in de composities waarvoor hij de teksten samenstelde, wijst hun verklanking op een afwijkende interpretatie waarvan de componist zich mogelijk zelf niet helemaal bewust was in het begin. Want niet alleen de dialectiek blijft overeind in Nono's denken, met haar ook de utopie, die Cacciari nota bene in *Prometeo* ten grave draagt. Nono blijft geloven in een zwakke kracht die in staat is "alles te veranderen" en deinst er niet voor terug deze in de schoenen van de luisteraar te leggen. Cacciari daarentegen onderstreept het zwakke karakter van deze kracht, en opent daarmee reeds de deur voor het mystieke.

Nochtans situeren beiden deze kracht in het luisteren. Want luisteren betekent zich openstellen voor het Andere, voor het nog ongedachte en ondenkbare, voor datgene wat een conceptuele reductie door het schrift – een gift van Prometheus – niet zou doorstaan. Dit Andere tracht Nono voor de luisteraar te onthullen door het verleden steeds op nieuwe manieren in het heden te belichten, door met andere woorden de concrete en beladen herinnering dialectisch te overstijgen in het nu van de uitvoering. Cacciari daarentegen acht muziek weliswaar in staat de luisteraar het Andere te laten horen, maar dan als een "herinnering aan datgene wat we *niet* hebben beleefd". Op die manier brengt muziek ons volgens hem dichterbij de essentie, die immers onuitspreekbaar is, maar ook altijd onbereikbaar zal blijven. Kortom, terwijl Nono blijft geloven in een actieve queeste voor verandering, pleit Cacciari voor een overgave aan de wereld zoals ze is, i.e., voor een open maar passieve houding. Onder *Prometeo*'s centrale oproep tot luisteren blijken beide dan ook in laatste instantie iets heel anders te verstaan.

Ascolta. Het politieke momentum in de genese van *Prometeo* houdt zich bij uitstek op in de ambitie die het werk vooropstelt. Hoewel het dus strikt genomen buiten deze genese valt, wordt het pas leesbaar vanuit een reconstructie daarvan. Daaruit blijkt namelijk dat gans het creatieproces, of beter, het muzikale denken dat naar *Prometeo* leidt, gestoeld is op precies dezelfde imperatief: luister! Net daarom is een analyse van de partituur als eindresultaat in se ontoereikend. *Prometeo* dient tot in het diepst van zijn wezen begrepen te worden als tegelijkertijd het resultaat én de verderzetting van een open, actieve zoektocht naar het Andere. Tenslotte overstijgt het luisteren de *techné* die Prometheus de mens heeft geschonken en behoudt het in die zin altijd een utopische dimensie.

Bibliografie

- Aeschylus. *Prometheus Geboeid*. Vertaald door Gerrit Komrij. Nieuwe Vormen. Vertalingen En Bewerkingen Van Griekse En Latijnse Teksten. Leiden: Martinus Nijhoff, 1983.
- Ajello, Nello. *Il Lungo Addio. Intellettuali E Pci Dal 1958 Al 1991*. Storia E Società. Lecce: Gius. Laterza & Figli 1997.
- Artaud, Pierre-Yves, en Gérard Geay. *Flûtes Au Présent. Traité Des Techniques Contemporaines Sur Les Flûtes Traversières À L'usage Des Compositeurs Et Des Flûtistes*. Parijs: Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, 1980.
- Assis, Paolo de. *Luigi Nonos Wende. Zwischen Come Una Ola De Fuerza Y Luz UndSofferte Onde Serene.... Sinfonia*. Uitgegeven door Claus-Steffen Mahnkopf. 2 vols. Hofheim: Wolke Verlag, 2006.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. Londen: Oxford University Press, 1967.
- . *Nuovo Suoni Per I Legni*. Milaan: Suvini Zerboni, 1974.
- Beilharz, Norbert. "Prometheus. Tragödie Des Hörens." 1993.
- Benedictis, Angela Ida De. "Azione E Trasformazione: La Riconquista Di Un'idea. Genesi Drammaturgica E Compositiva Di Intolleranza 1960." In *Schweizer Jahrbuch Für Musikwissenschaft*, uitgegeven door Luca Zoppelli, 321-75. Bern: Peter Lang, 2008/2009.
- . "Costituzione Della Struttura Musicale a Partire Dalla Materia Verbale. Sul Rapporto Testo-Musica Nelle Composizioni Dei Primi Anni Sessanta." In *La Nuova Ricerca Sull'opera Di Luigi Nono*, uitgegeven door Gianmario Borio, Giovanni Morelli en Veniero Rizzardi. Archivio Luigi Nono Studi, 67-94. Castello: Leo S. Olschki, 1999.
- . "'Live Is Dead?': Some Remarks About Live Electronics Practice and Listening." In *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, uitgegeven door Gianmario Borio. Musical Cultures of the Twentieth Century, 301-21. Surrey: Ashgate, 2015.
- . "Luigi Nono." *Dizionario Biografico degli Italiani* 78. (2013).
- Benedictis, Angela Ida De, en Ulrich Mosch, eds. *Alla Ricerca Di Luce E Chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann - Luigi Nono (1957-1990)*, Archivio Luigi Nono Studi, vol. 4. Castello: Leo S. Olschki, 2012.
- Benjamin, Walter. "Over Het Begrip Van De Geschiedenis." Vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut. In *Maar Een Storm Waait Uit Het Paradijs. Filosofische Essays over Taal En Geschiedenis*, 142-53. Nijmegen: SUN, 1996.
- . "Über Den Begriff Der Geschichte." In *Gesammelte Schriften*, uitgegeven door Rolf Tiedemann en Hermann Schwepenhäuser. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 691-704. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Berlinguer, Enrico. "Alleanze Sociali E Schieramenti Politici." *Rinascita*, 12/10/1973.
- Bernardini, Nicola. "Live Electronics." In *Nuova Atlantide. Il Continente Della Musica Elettronica 1900-1986*, uitgegeven door Roberto Doati en Alvise Vidolin, 61-78. Venetië: La Biennale di Venezia, 1986.

- Biraghi, Marco. "Entretien Avec Massimo Cacciari." In *Luigi Nono. Festival D'automne 1987*, 147-51. Parijs: Contrechamps, 1987.
- Borio, Gianmario. "Guai Ai Gelidi Mostri." In *Con Luigi Nono. Festival Internazionale Di Musica Contemporanea. La Biennale Di Venezia*, uitgegeven door Roberto Doati, 209-10. Milaan: Casa Ricordi, 1993.
- . "Kontinuität Der Moderne? Zur Präsenz Der Früheren Neuen Musik in Darmstadt." Hs. II In *Im Zenit Der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse Für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, uitgegeven door Gianmario Borio en Hermann Danuser. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- . "Luigi Nono." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitgegeven door Stanley Sadie en John Tyrrell, 24-28. Londen: Macmillan, 2001.
- . "Nono a Darmstadt. Le Opere Strumentali Degli Anni Cinquanta." In *Nono*, uitgegeven door Enzo Restagno, 77-101. Turijn: E.D.T., 1987.
- . "Omaggio a György Kurtág." In *Con Luigi Nono. Festival Internazionale Di Musica Contemporanea. La Biennale Di Venezia*, uitgegeven door Roberto Doati, 66-67. Milaan: Casa Ricordi, 1993.
- . "Sull'interazione Fra Lo Studio Degli Schizzi E L'analisi Dell'opera." In *La Nuova Ricerca Sull'opera Di Luigi Nono*. Archivio Luigi Nono Studi, 1-21. Firenze: Leo S. Olschki, 1999.
- . "Tempo E Ritmo Nelle Composizioni Seriali. 1952-1956." In *Le Musiche Degli Anni Cinquanta*, uitgegeven door Gianmario Borio, Giovanni Morelli en Veniero Rizzardi. Archivio Luigi Nono Studi. Firenze: Leo S. Olschki, 2004.
- Boulez, Pierre. "Schoenberg Est Mort." In *Relevés D'apprenti*, uitgegeven door Paule Thévenin, 265-72. Parijs: Seuil, 1966.
- Brindle, Reginald Smith. "Current Chronicle. Italy." *The Musical Quarterly* 47, no. 2 (1961): 233-55.
- Buchanan, Peter, ed. *Renzo Piano Building Workshop. Complete Works*. 4 vols. Vol. 1. Londen: Phaidon Press Ltd, 1993.
- Cacciari, Massimo. *Dallo Steinhof. Prospettive Viennesi Del Primo Novecento*. Saggi. Nuova Serie. Milaan: Adelphi Edizioni, 1980.
- . "Das Atmende Klarsein." In *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, uitgegeven door Josef Häusler, 57-60. Zürich: Palladion, 1993.
- . "Di Alcuni Motivi in Walter Benjamin (Da "Ursprung Des Deutschen Trauerspiels" a "Der Autor Als Produzent")." *Nuova Corrente*, no. 67 (1975): 209-43.
- . *Icone Della Legge*. Saggi. Nuova Serie. Milaan: Adelphi Edizioni, 1985.
- . "Impracticable Utopias: Hofmannsthal, Lukács, Benjamin." In *The Unpolitical. On the Radical Critique of Political Reason*, uitgegeven door Alessandro Carrera, 45-91. New York: Fordham University Press, 2009.
- . "Introduzione." In *Ciclo Capitalistico E Lotte Operaie. Montedison Pirelli Fiat 1968*, uitgegeven door Massimo Cacciari. Libri Contro, 5-45. Padua: Marsilio Editori, 1969.
- . *Krisis. Saggio Sulla Crisi Del Pensiero Negativo Da Nietzsche a Wittgenstein*. Biblioteca Di Filosofia. Uitgegeven door Nicola Badaloni. Milaan: Giangiacomo Feltrinelli Edizione, 1976.
- . "Nietzsche and the Unpolitical." In *The Unpolitical. On the Radical Critique of Political Reason*, uitgegeven door Alessandro Carrera, 92-103. New York: Fordham University Press, 2009.
- . "Per Il Prometeo." In *Happy Birthday Nuria Schoenberg Nono*, uitgegeven door Anna Maria Morazzoni, 24-27. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.
- . "Sinisteritas." In *Il Concetto Di Sinistra*, 7-19. Milaan: Bompiani, 1982.
- . "Sulla Genesi Del Pensiero Negativo." *Contropiano* 2, no. 1 (1969): 131-200.
- . *Zeit Ohne Kronos. Essays*. Uitgegeven en vertaald door Reinhard Kacianka. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986.
- Cacciari, Massimo, en Nicola Cisternino. "Con Luigi Nono... Per Rivedere Le Stelle. Conversazione Con Massimo Cacciari." In *L'ascolto Del Pensiero*, uitgegeven door Gianvincenzo Cresta, 23-35. Turijn: Rugginenti, 2002.
- Cacciari, Massimo, en Luigi Nono. *Note De Programme*. Uitgave. IRCAM, 1985.

- Campbell, Murray. "Multiphonics." In *Oxford Music Online. Grove Music Online*. 2001, 20 februari 2018 2001.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043536>.
- Carrera, Alessandro. "On Massimo Cacciari's Disenchanted Activism." In *The Unpolitical. On the Radical Critique of Political Reason*, 1-44. New York: Fordham university Press, 2009.
- Carvalho, Mário Vieira de. "Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono." *Contemporary Music Review* 18, 2 (1999): 37-85.
- Cecchetto, Stefano, en Giorgio Mastinu, eds. *Nono-Vedova. Diario Di Bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"*. Turijn: Umberto Allemandi & C., 2005.
- Cescon, Francesca. "Das Atmende Klarsein. Indagine Analitica E Filologica Sulla Prima Esperienza Di Luigi Nono Con Il Live Electronics." Ca' Foscari, 2002.
- Chlopecki, Andrzej. "Zur Rezeption Der Neuen Musik Der Ddr Aus Der Perspektive Des "Warschauer Herbstes"." In *Zwischen Macht Und Freiheit. Neue Musik in Der Ddr*, uitgegeven door Michael Berg, Albrecht von Massow en Nina Noeske. Klangzeiten - Musik, Politik Und Gesellschaft, 107-17. Keulen: Böhlau Verlag, 2004.
- Chowning, John M. "The Simulation of Moving Sound Sources." *Journal of the Audio Engineering Society* 19, no. 1 (1971): 2-6.
- . "The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation." *Journal of the Audio Engineering Society* 21, no. 7 (1973): 526-34.
- Colli, Giorgio. *La Sapienza Greca*. Vol. 1, Milaan: Adelphi, 1977.
- Comisso, Irene. "Luigi Nonos Prometeo. Tragedia Dell'ascolto. Rekonstruktion Der Verarbeitung Des Mythos Anhand Der Textentwürfe Zum Libretto Der Hörtragödie." In *Musiktheater Der Gegenwart. Text Und Komposition, Rezeption Und Kanonbildung*, uitgegeven door Jürgen Kühnel, Ulrich Müller en Oswald Panagl. Wort Und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 439-67. Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2008.
- Decroupet, Pascal. "Floating Hierarchies: Organisation and Composition in Works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen During the 1950s." Hs. 11 In *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, uitgegeven door Patricia Hall en Friedemann Sallis, 146-60. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- . "Stockhausen: Die Neue Morphologie Der Musikalischen Zeit Und Der Neue Instrumentalstil." In *Im Zenit Der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse Für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, uitgegeven door Gianmario Borio en Hermann Danuser. Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae, 368-79. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Dick, Robert. *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Londen: Oxford University Press, 1975.
- Doati, Roberto, en Alvisse Vidolin. "Experimentalstudio Heinrich Strobel Stiftung Swf." In *Nuova Atlantide. Il Continente Della Musica Elettronica 1900-1986*, uitgegeven door Roberto Doati en Alvisse Vidolin, 198-99. Venetië: La Biennale di Venezia, 1986.
- Dollinger, Christina. *Unendlicher Raum - Zeitloser Augenblick. Luigi Nono: "Das Atmende Klarsein" Und "1° Caminantes ... Ayacucho"*. Saarbrücken: PFAU, 2012.
- Driesen, Pauline. "Marching with the Times. The Different Revolutions of Mayakovsky and Nono." In *Luigi Nono Und Der Osten*, uitgegeven door Birgit Johanna Wertenson en Christian Storch. Musik Im Metrum Der Macht, 65-96. Mainz: Are Musik Verlag, 2016.
- . "Sens Du Réel, Sens Du Possible. La Présence De La Pensée Musilienne Dans Prometeo De Luigi Nono." Paper gepresenteerd op Musique et Littérature au XXe siècle, Lyon, 2011.
- Driesen, Pauline, Sylvia Freydank, Nina Jozefowicz, en Julia H. Schröder. "Suoni Mobili. Luigi Nonos "Prometeo" in Salzburg (30./31. Juli 2011) Und Berlin (16./17. September 2011): Ein Aufführungsvergleich." *Dissonance*, no. 116 (2011): 68-69.
- Dugast, Jacques. *Robert Musil. L'homme Sans Qualités. Études Littéraires*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1992.

- Edwards, Peter Ivan. "Object, Space, and Fragility in Luigi Nono's *Das Atmende Klarsein*." *Perspectives of New Music* 46, no. 1 (2008): 225-43.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. "Musikalisches Denken." In *Musikalisches Denken. Aufsätze Zur Theorie Und Ästhetik Der Musik*. Taschenbücher Zur Musikwissenschaft, 131-52. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977.
- Eschilo. "Prometeo Incatenato." In *Le Tragedie*, uitgegeven door Carlo Carena. I Millenni, 121-71. Turijn: Einaudi, 1956.
- Euripides. "Alkestis." Vertaald door Gerard Koolschijn. In *Verzameld Werk*, 13-70. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 2001.
- Fabbriciani, Roberto. "Intervista a Roberto Fabbriciani." Door Francesca Cescon. *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*. 2002. 76-96.
- . "Walking with Gigi." In *Luigi Nono. The Suspended Song*, uitgegeven door Stephen Davismoon. *The Contemporary Music Review*, 7-15: Routledge, 1999.
- Gargani, Aldo. *Wittgenstein Tra Austria E Inghilterra*. Turijn: Stampatori, 1979.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1980*. Londen: Penguin Books, 1990.
- . *Italy and Its Discontents. Family, Civil Society, State 1980-2001*. Londen: Penguin Books, 2001.
- Griffith, Mark. *The Authenticity of "Prometheus Bound"*. Cambridge Classical Studies. New York: Cambridge University Press, 1977.
- Guerrero, Jeannie. "Multidimensional Counterpoint and Social Subversion in Luigi Nono's Choral Works." *Theory and Practice*, no. 28 (2003): 53-77.
- Haller, Hans Peter. *Das Experimentalstudio Der Heinrich-Strobel-Stiftung Des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung Der Elektronischen Klangumformung Und Ihre Geschichte*. Südwestfunk-Schriftenreihe. Rundfunkgeschichte. 2 vols. Vol. 2, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1995.
- . *Das Experimentalstudio Der Heinrich-Strobel-Stiftung Des Südwestfunks Freiburg 1971-1989. Die Erforschung Der Elektronischen Klangumformung Und Ihre Geschichte*. Südwestfunk-Schriftenreihe: Rundfunkgeschichte. 2 vols. Vol. 1, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1995.
- Hellman, Stephen. *Italian Communism in Transition. The Rise and Fall of the Historic Compromise in Turin, 1975-1980*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Henius, Carla, en Luigi Nono. *Carla Carissima. Carla Henius Und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1995.
- Herodotos. *Het Verslag Van Mijn Onderzoek [Historiën]*. Vertaald door Hein L. van Dolen. Nijmegen/Amsterdam: SUN, 1995.
- Hesiodos. "De Geboorte Van De Goden." Vertaald door Wolther Kassies. In *De Geboorte Van De Goden; Werken En Dagen; De Wedstrijd Tussen Homeros En Hesiodos*, 53-81. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2002.
- . "Werken En Dagen." Vertaald door Wolther Kassies. In *De Geboorte Van De Goden; Werken En Dagen; De Wedstrijd Tussen Homeros En Hesiodos*, 83-112. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2002.
- Hölderlin, Friedrich. "Brod Und Wein. An Heinze." In *Sämtliche Werke Und Briefe*, uitgegeven door Michael Knaupp, 372-83. München: Carl Hanser Verlag, 1992.
- . "Hyperion." In *Sämtliche Werke Und Briefe*, uitgegeven door Michael Knaupp, 485-760. München: Carl Hanser Verlag, 1992.
- Howell, Thomas. *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists. The New Instrumentation*. Uitgegeven door Bertram Turetzky en Barney Childs. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Music since 1900. Uitgegeven door Arnold Whittall. New York: Cambridge University Press, 2013.

- Impett, Jonathan. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Abingdon-New York: Routledge, 2019.
- . "Tragödie Des Hörens. Nono, Cacciari, Kritisches Denken Und Kompositionspraxis." *Musik & Ästhetik* 12, no. 48 (2008): 22-36.
- Jeschke, Lydia. *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Beihefte Zum Archiv Fur Musikwissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Jozefowicz, Nina. *Dag Alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen Mit Tonband La Fabbrica Illuminata Und a Floresta É Jovem E Cheja De Vida Im Kontext Der Unvollendeten Musiktheaterprojekte*. Sinefonia. Uitgegeven door Claus-Steffen Mahnkopf en Johannes Menke. 2 vols. Vol. 1, Hofheim: Wolke Verlag, 2012.
- Khayyam, Omar. *Rubaiyat*. The Floating Press, 2009.
- Kirchert, Kay-Uwe. *Wahrnehmung Und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen Zwischen "Al Gran Sole Carico D'amore" Und "Prometeo"*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2006.
- Kolleritsch, Otto. "Schönbergs Musikalisches Denken Im Kontext Der Analytischen Denkformen Seiner Zeit." In *Verbalisierung Und Sinngehalt. Über Semantische Tendenzen Im Denken in Und Über Musik Heute*, uitgegeven door Otto Kolleritsch. Studien Zur Wertungsforschung, 129-35. Wenen: Universal Edition, 1989.
- Kraus, Karl. *Schriften. Die Sprache*. Suhrkamp Taschenbuch. 7 ed. Uitgegeven door Christian Wagenknecht. 12 vols. Vol. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Lachenmann, Helmut. "Luigi Nono Oder Rückblick Auf Die Serielle Musik." *Melos*, no. 6 (1971): 225-30.
- Lombardo, Patricia. "The Philosophy of the City." In *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of Modern Architecture*, uitgegeven door Massimo Cacciari, ix-lviii. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Lüderssen, Caroline. *Der Wiedergewonnene Text. Ästhetische Konzepte Des Librettos Im Italienischen Musiktheater Nach 1960*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012.
- Luna, Giovanni De. *Le Ragioni Di Un Decennio. 1969-1979. Militanza, Violenza, Sconfitta, Memoria*. Storia Universale Economica Feltrinelli. Milaan: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2009.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. "Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage Nach Der Einheit Seiner Musik." *Musik & Ästhetik* 10, no. 40 (2006): 51-62.
- Maiakovski, Vladimir. "Gli Operai E I Contadini Non Vi Comprendono." In *Opere*, uitgegeven door Ignazio Ambrogio, 869-74. Rome: Editori Riuniti, 1958.
- Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press, 2004. Revised and expanded edition.
- Marinelli, Luigi, en Michele Sganga. "'Come Note Di Diari': La Polonia Di Nono." In *Luigi Nono Und Der Osten*, uitgegeven door Christian Storch en Birgit Johanna Wertenson. Musik Im Metrum Der Macht, 365-400. Mainz: Are Musik Verlag, 2016.
- Marx, Karl, en Frederick Engels. "The Difference between the Democritean and Epicurean Philosophy of Nature." In *Collected Works. Marx:1835-1843*, 25-108. Londen: Lawrence & Wishart, 1975.
- Massow, Albrecht von. *Musikalisches Subjekt. Idee Und Erscheinung in Der Moderne*. Litterae. Freiburg: Rombach, 2001.
- Mastinu, Giorgio. "Prometeo, Proteo, Icaro." In *Nono - Vedova. Diario Di Bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo"*, uitgegeven door Stefano Cecchetto en Giorgio Mastinu, 65-71. Turijn: Umberto Allemandi & C., 2005.
- Melkert, Hella. "*Far Del Silenzio Cristallo*". *Luigi Nono: Chorkompositionen Im Rahmen Des "Prometeo"*. Saarbrücken: PFAU, 2001.
- Metzger, Heinz-Klaus. "Wendepunkt Quartett?". In *Luigi Nono*, uitgegeven door Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. Musik-Konzepte, 93-112. München: Edition Text + Kritik, 1981.
- Metzger, Heinz-Klaus, en Rainer Riehn, eds. *Luigi Nono, Musik-Konzepte*, vol. 20. München: Edition Text + Kritik, 1981.

- Mila, Massimo, en Luigi Nono. "Mila a Nono, Torino, 5 Gennaio 1981." In *Nulla Di Oscuro Tra Noi. Lettere 1952-1988*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. La Cultura, 181-83. Milaan: Il Saggiatore, 2010.
- . "Nono a Mila, S.L., 9 Maggio/6 Giugno 1978." In *Nulla Di Oscuro Tra Noi. Lettere 1952-1988*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. La Cultura, 170-75. Milaan: Il Saggiatore, 2010.
- Motz, Wolfgang. *Konstruktion Und Ausdruck. Analytische Betrachtungen Zu "Il Canto Sospeso"*. Saarbrücken: PFAU, 1996.
- . "Konstruktive Strenge Und Kompositorische Freiheit Im Ersten Satz Des "Canto Sospeso". In *La Nuova Ricerca Sull'opera Di Luigi Nono*, uitgegeven door Gianmario Borio, Giovanni Morelli en Veniero Rizzardi. Archivio Luigi Nono Studi, 53-66. Firenze: Leo S. Olschki, 1999.
- Musil, Robert. *De Man Zonder Eigenschappen*. Vertaald door Ingeborg Lesener. Amsterdam: Meulenhoff, 1988.
- Nanni, Matteo. "Ein Hörender Musiker. Luigi Nonos Schriften Und Gespräche." *Musik & Ästhetik* 8, no. 30 (2004): 102-06.
- . "Politica Come Silenzio / Il Silenzio Della Politica. Riflessioni Sulla Questione Dell'impegno. (Politica Dell'ascolto Iii)." In *Presenza Storica Di Luigi Nono*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis. Quaderni Di Musica/Realtà, 205-37. Lucca: LIM, 2011.
- Nielinger-Vakil, Carola. *Luigi Nono. A Composer in Context. Music since 1900*. Uitgegeven door Arnold Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *Aldus Sprak Zarathoestra*. Vertaald door Wilfred Oranje. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2006.
- . *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch Für Freie Geister*. Berlijn: Holzinger, 2013.
- . *Menselijk, Al Te Menselijk*. Vertaald door Thomas Graftdijk en Hans Driessen. Nietzsche-Bibliotheek. 2 ed. Uitgegeven door Hans Driessen. Amsterdam: De arbeiderspers, 2008.
- Nono, Luigi. "'5 Domande a...'" (1968)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 224-27. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Alcune Precisazioni Su "Intolleranza 1960" (1962)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 100-15. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Anche La Dolcezza È Rivoluzionaria. Intervista Di Philippe Albèra (1982)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 268-75. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "'Ascoltare Le Pietre Bianche". I Suoni Della Politica E Degli Oggetti Muti. Intervista Di Franco Miracco (1983)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 287-308. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Canti Di Vita E D'amore ". In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 441-44. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Comporre Oggi. Intervista Di Wilfried Gruhn (1984)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis. Le Sfere, 316-31. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Compositore Nella Lotta Di Classe. Intervista Di Hartmut Lück (1972)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 100-12. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Composizione Per Orchestra N. 2 - Diario Polacco '58 (1959)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 433-36. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Das Atmende Klarsein (1981)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 487. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Das Atmende Klarsein. Per Piccolo Coro, Flauto Basso, Live Electronics E Nastro Magnetico." uitgegeven door André Richard en Marco Mazzolini. 2. Milaan: Casa Ricordi, 2005.

- . "Di Roberto Fabbriciani (1983)." In *Scritti En Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 371. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Die Entwicklung Der Reihentechnik (1956)." In *Texte - Studien Zu Seiner Musik*, uitgegeven door Jürg Stenzl, 21-33. Zürich: Atlantis 1975.
- . "Dopo Prometeo. Intervista Di Alessandro Tamburini (1984)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 359-68. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Duo Con Luigi Nono. Intervista Di Martine Cadieu (1961)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 3-6. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Ecco Il Mio Prometeo Così Pieno Di Dolcezza (1981)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 259-61. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Eine Fremdartige Flöte Zur Befreiung Der Ganzen Phantasie. Gespräch Mit Renato Garavaglia." *Schweizerische Musikzeitung* 121 (1981): 309-11.
- . "Enrica Basevi a Luigi Nono (Genova 1° Dicembre 1965)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 77-81. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Geschichte Und Gegenwart in Der Musik Heute (1959)." In *Texte - Studien Zu Seiner Musik*, uitgegeven door Jürg Stenzl, 34-40. Zürich: Atlantis, 1975.
- . "Gespräch Mit Bertram Bock (1970)." In *Texte - Studien Zu Seiner Musik*, uitgegeven door Jürg Stenzl, 231-33. Zürich: Atlantis 1975.
- . *Guai Ai Gelidi Mostri*. Italië: Casa Ricordi, 1983.
- . "Guai Ai Gelidi Mostri (1983)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 491-92. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Il Potere Musicale (1969)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 261-71. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Intervista Di Carlo Peddis (1981)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 262-67. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Intervista Di Hansjörg Pauli (1969)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 23-33. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 1969.
- . "Intervista Di Jean Villain (1973)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 129-43. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Intervista Di Philippe Albèra (1987)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 416-29. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Intervista Di Renato Garavaglia (1979-80)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 235-48. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . *Io, Frammento Da Prometeo*. Uitgegeven door André Richard en Marco Mazzolini. Milaan: Casa Ricordi, 2002. 1981.
- . "Io, Frammento Dal Prometeo ". In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 488. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Josef Svoboda (1968)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 245-48. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "L'errore Come Necessità (1983)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 522-23. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "La Terra E La Compagna." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 429-31. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "“Le Opere D’arte Sono Per Gli Uomini D’affari” (1960)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 84. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Lettera Di Luigi Nono a Emilio E Annabianca Vedova, 20/3/1983." In *A Luigi Nono*, uitgegeven door Istituto Italiano di Cultura - Vienna, 16-19. Wenen: Druckerei Paul Gerin, 1990.

- . "Lettera Di Luigi Nono Agli Operai Dell'italsider Di Genova-Cornigliano (1965)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 186-88. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Luigi Nono a Cesare Cases (14 Febbraio 1966)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 87. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Enrico Berlinguer (14 Ottobre 1975)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 230-31. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Luigi Longo E Enrico Berlinguer (Milano, 27 Novembre 1969)." In *Carteggi concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 158-59. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Mario Baratto (12 Maggio 1967)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 117-19. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Massimo Mila (29 Agosto 1969)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 147-49. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Massimo Mila (Milano, 2 Luglio 1966)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 93-94. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Renato Guttuso (Venezia, 2 Luglio 1967)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 119. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono a Renato Guttuso (Venezia, 2 Marzo 1972)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 191-92. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Luigi Nono Candidato Del Pci Con I Lavoratori (1963)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 141-43. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "'A Me Piace Scrivere Lettere.' Introduzione Al Carteggio." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, V-LIII. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- . "Musica E Resistenza (1963)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 144-47. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Nono: Con I Suoni Di Prometeo Reinvento L'uomo. Intervista Di Alberto Sinigaglia (1984)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 335-37. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Per Helmut (1983)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 376-79. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Per Marino Zuccheri (1986)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 406-13. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "'Preferisco La Confusione'". Intervista Di Albrecht Dümling (1987)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 398-408. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Quando Stanno Morendo. Diario Polacco N. 2 (1982)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 489-90. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . *Quando Stanno Morendo. Diario Polacco N. 2. Per 2 Soprani, Mezzosoprano, Contralto, Flauto Basso, Violoncello E Live Electronics (1982)*. Edizione definitiva ed. Uitgegeven door André Richard en Marco Mazzolini. Milaan: Casa Ricordi, 1999.

- . "Ricordo Di Due Musicisti (1973)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 307-09. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Risposte a 7 Domande Di Martine Cadieu (1966)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 196-205. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Text - Musik - Gesang (1960)." In *Texte - Studien Zu Seiner Musik*, uitgegeven door Jürg Stenzl, 41-60. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975.
- . "Un'autobiografia Dell'autore Raccontata Da Enzo Restagno (1987)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi, 477-568. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Una Città E La Cultura Militante (1975)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 320-25. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Una Lettera Di Luigi Nono: "Sono Un Musicista Militante" (1971)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 288-89. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "Verso Prometeo. Frammenti Di Diari (1984)." In *Scritti E Colloqui*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis en Veniero Rizzardi. Le Sfere, 385-96. Lucca: Casa Ricordi & LIM, 2001.
- . "'Wie Hölderlin Komponierte.'" Das Lasalle Quartet Im Gespräch Mit Luigi Nono Anlässlich Der Uraufführung Von "Fragmente - Stille, an Diotima". Mitschnitt Des Westdeutschen Rundfunks Köln Vom 2. Juni 1980." In *Wahrnehmung Und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen Zwischen Al Gran Sole Carico D'amore Und Prometeo*, uitgegeven door Kay-Uwe Kirchert, 204-18. Saarbrücken: PFAU, 1980.
- Nono, Luigi, en Enzo Restagno. *Incontri. Luigi Nono Im Gespräch Mit Enzo Restagno*. Uitgegeven door Matteo Nanni. Hofheim: Wolke Verlag, 2004.
- Ogborn, David. "'When They Are Dying, Men Sing...': Nono's *Diario Polacco N. 2*." Electroacoustic Music Studies Network Conference, Montréal, 2005.
- Pellegrini, Alessandra Carlotta. "Musica O Diritto? La Nascita Di Un Compositore." Luigi Nono. Musica e impegno politico nel secondo Novecento, Fondazione Giorgio Cini Venetië 2004.
- Pestalozza, Luigi. "Ausgangspunkt Nono (Nach Dem "Quartett")." In *Luigi Nono*, uitgegeven door Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. Musik-Konzepte, 3-10. München: Edition Text + Kritik, 1981.
- . "Luigi Nono E Il Pci." In *Presenza Storica Di Luigi Nono*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis. Libreria Musicale Italiana, 251-59. Italië: LIM, 2011.
- Pindaros. "Achtste Isthmische Ode." Vertaald door Patrick Lateur. In *Zegezangen*, 204-08. Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1999.
- . "Zesde Nemeïsche Ode." Vertaald door Patrick Lateur. In *Zegezangen*, 158-60. Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1999.
- Pinzauti, Leonardo. "Luigi Nono E I Ragazzi." *La Nazione*, 27 april 1977.
- . "Ricerca Di Un Suono." *L'eco della stampa*, 27 april 1977.
- Prete, Michele Del. "Hierarchie Der Insel. Über Das Schreiben Luigi Nonos Und Massimo Cacciari." In *Inseln Und Archipele. Kulturelle Figuren Des Insularen Zwischen Isolation Und Entgrenzung*, uitgegeven door Anna E. Wilkins, Patrick Ramponi en Helge Wendt, 303-15. Bielefeld: Transcript, 2003.
- Ramazzotti, Marinella. "Il Dubbio, La Lotta, La Speranza: Nono Legge Cacciari Secondo Gramsci." In *Presenza Storica Di Luigi Nono*, uitgegeven door Angela Ida De Benedictis. Quaderni Di Musica/Realtà, 165-204. Lucca: LIM, 2011.
- . *Luigi Nono. Nuovi Mondi Sonori. Protagonisti Della Musica D'oggi*. Uitgegeven door Gianmario Borio. Palermo: L'Epos, 2007.
- Ribeiro, Felipe de Almeida. "The Emancipation of Referentiality through the Use of Microsounds and Electronics in the Music of Luigi Nono." *Proceedings of Korean Electro-Acoustic Music Society's 2014 Annual Conference* (2014): 47-53.

- Rilke, Rainer Maria. *De Elegieën Van Duino & De Sonnetten Aan Orpheus*. Vertaald door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema. Baarn - Antwerpen: Ambo / Kritak, 1996.
- Rizzardi, Veniero. "La "Nuova Scuola Veneziana". 1948-1951." In *Le Musiche Degli Anni Cinquanta*, uitgegeven door Gianmario Borio, Giovanni Morelli en Veniero Rizzardi. Archivio Luigi Nono Studi, 1-59. Firenze: Leo S. Olschki, 2004.
- . "Notation, Oral Tradition and Performance Practice in the Works with Tape and Live Electronics by Luigi Nono." *Contemporary Music Review* 18, no. 1 (1999): 47-56.
- Roads, Curtis. "John Chowning on Composition." In *Composers and the Computer*, uitgegeven door Curtis Roads, 16-25. Los Altos: William Kaufmann, 1985.
- Rosa, Alberto Asor, en Massimo Cacciari. "Editorial." *Contropiano* 2 (1968).
- "Rossana Rossanda a Luigi Nono (Roma, 29 Aprile 1967)." In *Carteggi Concernenti Politica, Cultura E Partito Comunista Italiano*, uitgegeven door Antonio Trudu. Archivio Luigi Nono Studi, 115-17. Castello: Leo S. Olschki, 2008.
- Rossanda, Rossana. *La Ragazza Del Secolo Scorso*. Turijn: Einaudi, 2005.
- Saba, Umberto. "Parole." uitgegeven door Arrigo Starra. *I Meridiani*, 429-59. Milaan: Arnoldo Mondadori, 2003.
- Sacchetto, Devi, en Gianni Sbrogiò. *Pouvoir Ouvrier À Porto Marghera. Du Comité D'usine À L'assemblée Régionale (Vénétie - 1960-80)*. Vertaald door Yves Le Bonniec en Antoine Hasard. Clermont-Ferrand: Les nuits rouges, 2012. Quando il potere è operaio. Autonomia e soggettività politica a Porto Marghera (1960-1980).
- Sallis, Friedemann. "Le Paradoxe Postmoderne Et L'oeuvre Tardive De Luigi Nono." *Circuit. Musiques contemporaines* 11, no. 1 (2000): 68-84. <https://doi.org/doi.org/10.7202/004702ar>.
- . "Segmenting the Labyrinth: Sketch Studies and the Scala Enigmatica in the Finale of Luigi Nono's *Quando Stanno Morendo*. *Diario Polacco N.2* (1982)." *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music XIII*, no. 1 (2006): 1-23.
- Sallis, Friedemann, Valentina Bertolani, Jan Burle, en Laura Zattra, eds. *Live-Electronic Music. Composition, Performance, Study*, Routledge Research in Music. New York: Routledge, 2018.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-Ce Que La Littérature?* Folio Essais. Parijs: Gallimard, 1985. 1964.
- Scarponi, Ciro. "Incontro Con Ciro Scarponi." Door Francesca Cescon. *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*. 2002. 97-103.
- Schaller, Erika. "The Classification of Musical Sketches Exemplified in the Catalogue of the Archivio Luigi Nono." Hs. 5 In *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, uitgegeven door Patricia Hall en Friedemann Sallis, 59-73. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- . *Klang Und Zahl. Luigi Nono: Serielles Komponieren Zwischen 1955 Und 1959*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1997.
- Schmitt, Carl. *Der Nomos Der Erde: Im Völkerrecht Des Jus Publicum Europaeum*. Berlijn: Duncker und Humblot, 1997.
- Schönberg, Arnold. "2. Das Gesetz." In *Sechs Stücke Für Männerchor (Opus 35)*. Berlijn: Ed. Bote & G. Bock, 1930.
- . "Das Gesetz." In *Sechs Stücke Für Männerchor Opus 35*. Arnold Schoenberg Center (archive.schoenberg.at).
- . "Moses Und Aron. Oper in Drei Akten." Arnold Schönberg Center (archive.schoenberg.at).
- . *Stil Und Gedanke*. Uitgegeven door Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.
- Sofokles. "Meisjes Uit Trachis." Uitgegeven en vertaald door Hein L. Van Dolen. In *Vier Tragedies. Ajax; Meisjes Uit Trachis; Elektra; Filoktetes*. Amsterdam: SUN, 2004.
- Solare, Juan María. "¿Dónde Estás, Hermano?: Die Ewige Utopie. Die Politische Haltung Nonos Nach Dem Streichquartett Und Seine Auseinandersetzung Mit Lateinamerika." In *Klang Und Wahrnehmung. Komponist - Interpret - Hörer*, uitgegeven door Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Veröffentlichungen Des Instituts Für Neue Musik Und Musikerziehung Darmstadt. Mainz: Schott Musik International, 2001.

- Stenzl, Jürg. "Zwischen Elefant Und Prometheus. Anmerkungen Zu Luigi Nonos Schaffen Der Letzten Zehn Jahre." In *Lust Am Komponieren*, uitgegeven door Hans-Klaus Jungheinrich. Musikalische Zeitfragen, 96-113. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985.
- Stockhausen, Karlheinz. "Sprache Und Musik." *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, no. 1 (1958): 57-81.
- . "... Wie Die Zeit Vergeht..." In *Texte Zu Eigenen Werken, Zur Kunst Anderer. Aktuelles*, uitgegeven door Dieter Schnebel. Dumont Dokumente, 99-139. Keulen: DuMont Schauberg, 1964.
- Stuppner, Herbert. "Luigi Nono, Oder: Die Manifestation Des Absoluten Als Reaktion Eines Gesellschaftliche Betroffenen Ichs." In *Luigi Nono*, uitgegeven door Heinz-Klaus Metzger en Rainer Riehn. Musik-Konzepte, 83-92. München: Edition Text + Kritik, 1981.
- Valente, Mario. *Ideologia E Potere. Da "Il Politecnico" a "Contropiano". 1945/1972. Saggi*. Turijn: ERI, 1978.
- Vidolin, Alvis. "Incontro Con Alvis Vidolin." Door Francesca Cescon. *Das atmende Klarsein. Indagine analitica e filologica sulla prima esperienza di Luigi Nono con il live electronics*. 2002. 105-10.
- Wertenson, Birgit Johanna. "Karneval Als Interregum. Zeit- Und Formkonzeptionen in Luigi Nono's *Guai Ai Gelidi Mostri*." *Musik & Ästhetik* 15, no. 58 (2011): 50-68.
- Wittgenstein, Ludwig. *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Uitgegeven door Rush Rhees. Vol. 313, Berlijn: Suhrkamp Verlag AG, 1980.
- . *Libro Blu E Libro Marrone*. Vertaald door Amedeo G. Conte. Einaudi Paperbacks. Vol. 146, Turijn: Giulio Einaudi Editore, 1983.
- . *Note Sul "Ramo D'oro" Di Frazer*. Vertaald door Sabina de Waal. Milaan: Adelphi, 1975.
- . *On Certainty*. Uitgegeven door Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe en Georg Henrik von Wright. Oxford: Basil Blackwell, 1969.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus*. International Library of Philosophy and Scientific Method. Uitgegeven door D. F. Pears en B. F. McGuinness. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus*. Uitgegeven en vertaald door G.C.M. Colombo. Archivum Philosophicum Aloisianum. Vol. III, Milaan/Rome: Fratelli Bocca Editori, 1954.
- Zattra, Laura. "A Colloquio Con Roberto Fabbricani." *Rassegna Musicale Curci* 3, no. 67 (2014): 45-51.
- Zehelein, Klaus. "Luigi Nonos *Prometeo*. Darstellungsprobleme." In *Die Musik Luigi Nonos*, uitgegeven door Otto Kolleritsch. Studien Zur Wertungsforschung, 63-74. Wien. Graz: Universal Edition, 1991.