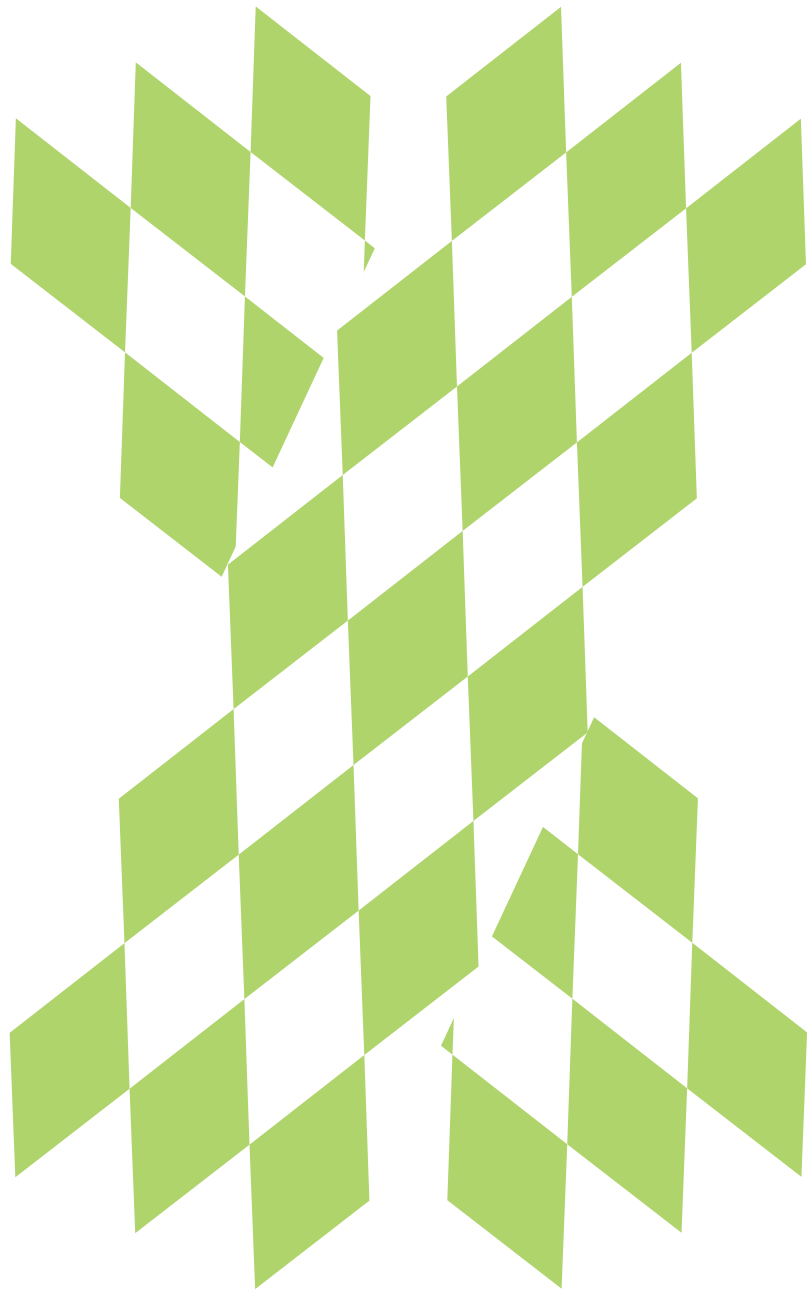


**LUIGI NONO: TRILOGIE VAN HET SUBLIEME**



**HOLLAND FESTIVAL**

## PROGRAMMA / PROGRAMME

DO 19.6 / THU 19.6

LUNCHCONCERTEN  
Rijksmuseum, Passage

*Nono Interventions*

TENTOONSTELLING / EXHIBITION  
Westergasfabriek Gashouder

*Luigi Nono 1924–1990*  
*Maestro di suoni e silenzi*

CONCERT  
Westergasfabriek Gashouder

*Prometeo. Tragedia dell'ascolto*

VR 20.6 / FRI 20.6

SYMPOSIUM / CONFERENCE  
Universiteitstheater

*“... Hay que caminar ...”*  
*Luigi Nono's musical paths between politics*  
*and art*

ZA 21.6 / SAT 21.6

SYMPOSIUM / CONFERENCE  
Transformatorhuis Westergasfabriek

*“... Hay que caminar ...”*  
*Luigi Nono's musical paths between politics*  
*and art*

TENTOONSTELLING / EXHIBITION  
Westergasfabriek Gashouder

*Luigi Nono 1924–1990*  
*Maestro di suoni e silenzi*

CONCERT  
Westergasfabriek Gashouder

*Il canto sospeso*  
*Non consumiamo Marx*  
*Como una ola de fuerza y luz*

CONCERT  
Westergasfabriek Gashouder

*La lontananza nostalgica utopica futura*

ZO 22.6 / SUN 22.6

TENTOONSTELLING / EXHIBITION

*Luigi Nono 1924–1990*  
*Maestro di suoni e silenzi*

CONCERT  
Westergasfabriek Gashouder

*Caminantes ... Ayacucho*  
*Kyrie uit from Sacrae Symphoniae*  
*No hay caminos, hay que caminar ... Andrej*  
*Tarkowski*  
*Gloria uit from Sacrae Symphoniae*

## INHOUD

PROGRAMMA		CONTEXT	
<b>Prometeo</b>		<b>Tentoonstelling</b>	
Info, credits, programma	6	<b>Luigi Nono 1924–1990</b>	
Toelichting	8	<b>Maestro di suoni e silenzi</b>	
		Info en credits	76
<b>Il canto sospeso</b>		<b>Luigi Nono: symposium</b>	
Info, credits, programma	12	<b>“... Hay que caminar ...”</b>	
Toelichting	14	Info, programma	77
		Samenvattingen	78
<b>La lontananza nostalgica utopica futura</b>			
Info, credits, programma	20		
Toelichting	22		
<b>Caminantes ... Ayacucho</b>			
Info, credits, programma	24		
Toelichting	26		

### ARTIKELLEN

<i>Luigi Nono</i>			
Erwin Roebroeks	31		
<i>Interview met André Richard</i>			
Frederike Berntsen	33		
<i>Luigi Nono</i>			
Ingo Metzmacher	37		
<i>Interview met Nuria Schoenberg Nono</i>			
Thea Derks	43		
Biografieën	46		

## CONTENT

PROGRAMME		CONTEXT	
<b>Prometeo</b>		<b>Exhibition</b>	
Info, credits, programme	6	<b>Luigi Nono 1924–1990</b>	
Programme notes	10	<b>Maestro di suoni e silenzi</b>	
		Info and credits	76
<b>Il canto sospeso</b>		<b>Luigi Nono: symposium</b>	
Info, credits, programme	12	<b>“... Hay que caminar ...”</b>	
Programme notes	17	Info, programme	77
		Abstracts	82
<b>La lontananza nostalgica utopica futura</b>			
Info, credits, programme	20		
Programme notes	23		
<b>Caminantes ... Ayacucho</b>			
Info, credits, programme	24		
Programme notes	28		

### ARTICLES

<i>Luigi Nono</i>			
Erwin Roebroeks	55		
<i>Interview with André Richard</i>			
Frederike Berntsen	57		
<i>Luigi Nono</i>			
Ingo Metzmacher	60		
<i>Interview with Nuria Schoenberg Nono</i>			
Thea Derks	66		
Biographies	68		

## PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

### INFO

DATUM / DATE

do 19 juni 2014

*Thu 19 June 2014*

LOCATIE / VENUE

Westergasfabriek, Gashouder

AANVANG / STARTING TIME

20.30 uur

*8.30 pm*

DUUR / RUNNING TIME

2 uur 15 minuten, zonder pauze

*2 hour 15 minutes, no interval*

INLEIDING / INTRODUCTION

Bioscoop Het Ketelhuis

door *by* Eric Verbugt

19.45 uur

*7.45 pm*

WEBSITES

www.ingometzmacher.com

www.swr-sinfonieorchester.de

www.swr.de/experimentalstudio

www.klanghd.de

www.ensemble-recherche.de

### CREDITS

MUZIEK / MUSIC

Luigi Nono

DIRIGENTEN / CONDUCTORS

Ingo Metzmacher, Matilda Hofman

RUIMTELIJK KLANKONTWERP, CREATIEVE

COÖRDINATIE, HOOFD GELUIDSREGIE /

SPATIAL SOUND CONCEPT, CREATIVE

COORDINATION, HEAD OF SOUND

DIRECTION

André Richard

LICHT / LIGHT

Tiedo Wilschut

SOLISTEN / SOLOISTS

Susanna Andersson, sopraan *soprano*

Christina Daletska, mezzosopraan *mezzo soprano*

Els Janssens-Vanmunster, mezzosopraan *mezzo soprano*

Noa Frenkel, alt *alto*

Markus Francke, tenor *tenore*

SCHOLA HEIDELBERG

sopraan *soprano* – Claudia Ehmman,

Christiane Rittner, Heike Heilmann

alt *alto* – Sophia Maeno, Dorothea Winkel,

Esther Weigold

tenor *tenore* – Jörg Deutschewitz, Johannes

Mayer, Manuel König

bas *bass* – Ekkehard Abele, Georg Gädker,

Martin Backhaus

instudering *chorus master* – Walter

Nußbaum, Eva Fodor, assistent *assistant*

ENSEMBLE RECHERCHE

Martin Fahlenbock, fluit *flute*

Shizuyo Oka, klarinet *clarinet*

József Baszinka, tuba/euphonium

Andreas Roth, trombone

Barbara Maurer, altviool *viola*

Åsa Åkerberg, cello

Ulrich Schneider, contrabas *double bass*

Christian Dierstein, Anna Tuena, Jens

Ruland, percussie *percussion (musical glass)*

SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN

UND FREIBURG

\*orkestgroep 1 *orchestra group 1*

viool *violin* – Jermolaj Albiker, Alexander

Knaak, Wolfgang Schwarzmüller, Taru

Erlich

altviool *viola* – Jean-Eric Soucy

cello – Frank-Michael Guthmann

bas *bass* – Veit-Peter Schüßler<sup>o</sup>

fluit *flute* – Dagmar Becker

klarinet *clarinet* – Patrick Hollich<sup>o</sup>

fagot *bassoon* – Stephan Rüdiger

hoorn *horn* – Thierry Lentz

trompet *trumpet* – Johannes Sondermann

trombone – Frederic Belli

\*orkestgroep 2 *orchestra group 2*

1e viool *1st violin* – Vivica Percy, Felix Borel,

Johannes Blumenröther, Eva-Maria Bonk<sup>o</sup>

altviool *viola* – Raphael Sachs

cello – Rahel Krämer

bas *bass* – France Beaudry-Wichmann

fluit + piccolo *flute + piccolo* – Anne Romeis

klarinet *clarinet* – Jürgen Demmler

fagot *bassoon* – Angela Bergmann

hoorn *horn* – Benno Trautmann

trompet *trumpet* – Falko Schob

trombone – Klaus Schießler

\*orkestgroep 3 *orchestra group 3*

2e viool *2nd violin* – Gunnar Persicke,

Catherina Lendle, Matthias Fischer,

Susanne Kaldor

altviool *viola* – Bohye Lee

cello – Markus Tillier

bas *bass* – Lars Olaf Schaper

fluit + piccolo *flute + piccolo* – Ekaterina

Kakaulina\*

klarinet *clarinet* – Anton Hollich

fagot *bassoon* – Paul-Gerhard Leihenseder

hoorn *horn* – Marc Noetzel

trompet *trumpet* – Holger Schäfer

trombone – Stefanie Scheuer

\*orkestgroep 4 *orchestra group 4*

2e viool *2nd violin* – Harald Paul, Jing Wen,

Margaret MacDuffie, Tomomi Ganchiku\*

altviool *viola* – Dorothea Funk

cello – Dita Lammerse

bas *bass* – Peter Hecking

fluit + piccolo *flute + piccolo* – Ursula Lippke<sup>o</sup>

klarinet *clarinet* – Anna Dietz\*

fagot *bassoon* – Denise Sun\*

hoorn *horn* – Pascal Arets

trompet *trumpet* – Lajos Rezmüves\*

trombone – Mateusz Scendzina<sup>o</sup>

\* orkestacademie *orchestra academy*

<sup>o</sup> invaller *substitute*

EXPERIMENTALSTUDIO DES SWR

live elektronica, geluidsregie *live electronic/*

*realisation, sound direction* – Michael Acker,

Joachim Haas, Sven Kestel,

SPREKERS / SPEAKERS

Caroline Chaniolleau, Mathias Jung

PRODUCTIE / PRODUCTION

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und

Freiburg, EXPERIMENTALSTUDIO DES SWR

COPRODUCTIE / COPRODUCTION

Holland Festival, Festival d'Automne,

Tonhalle Zürich

MET DANK AAN / THANKS TO

Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS

WERELDPREMIÈRE / WORLD PREMIERE

Milaan, 25.9.1985

### PROGRAMMA / PROGRAMME

Luigi Nono

*Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1985)

voor vocale en instrumentale solisten,


gemengd koor, vier orkestrale groepen en

live elektronica

*for vocal and instrumental soloists, choir, four*

*orchestra groupings and live electronics*

With the friendly support of

 ernst von siemens  
music foundation

## TOELICHTING

Het luisteren radicaal veranderen. Dat was wat Nono wilde. Omdat we daardoor een betere (verbinding met de) wereld zouden krijgen. En in deze ‘tragedie’, zijn magnum opus, voltrekt het complete drama zich in het luisteren (*ascoltare*) zelf. De dramaturgie bestaat enkel uit geluid. Er worden wel teksten voorgedragen, maar de vreemde talen waarin ze geschreven zijn – Oudgrieks, Engels en Duits in een werk dat is gemaakt voor de Biënnale van Venetië – en hun (toon)zetting impliceren dat ze meer klank- dan taalfunctie vervullen. De ruimte is louter luisterruimte.

Hoe diep Nono’s verlangen naar een fundamenteel nieuw luisteren ook was, de weg erheen was geen deconstructie van het luisteren, maar een uitbreiding ervan. Met als doel: een nieuw bewustzijn. Daartoe zette Nono drie middelen in: manipulatie van de akoestiek, elektronica en stilte.

De manier waarop Nono de fysieke ruimte in zijn composities gebruikt en de muzikale ruimte componeert, stamt direct af van de zestiende-eeuwse muziek die speciaal voor de San Marco-basiliek in Venetië werd gemaakt, met name die van Giovanni Gabrieli (circa 1555-1612). De ruimte was een structureel onderdeel van die muziek, waarin een techniek werd toegepast die *cori spezzati* (gesplitste koren) werd genoemd. Zangers en instrumentalisten werden op verschillende, door de componist vastgelegde plekken in de kerk opgesteld, waardoor specifieke klankkleuren en een uitgesproken ruimtelijk klankbeeld ontstonden. Nono vermeed echter wat hij het ‘pingpongeffect’ van ruimtelijke spreiding noemde, door geen enkele geluidsbron een ‘heel’ geluid te laten maken. Zijn geluidsruimte was de optelsom van alle geluidsdelen. Geïnspireerd door het Aziatische concept *Ma*, waarin tijd en ruimte

één zijn, streefde Nono naar een muzikale perceptie waarin elk moment onderworpen is aan een eenheid van tijd en ruimte.

*Prometeo* was bedoeld voor de San Marco, maar de première (in 1984, definitieve versie 1985) werd om technische redenen verplaatst naar de San Lorenzo. De partituur schrijft gemengd koor, vocale en instrumentale solisten, instrumentale ensembles en live elektronica voor. De elektronica dient vooral om het geluid in de ruimte te verdelen. En dat is een ruimte in een ruimte; bij de wereldpremière een door de architect Renzo Piano ontworpen constructie die lijkt op een open romp van een schip. De luisteraars bevinden zich te midden van de musici, die op verschillende hoogtes voor de wanden van het ‘schip’ zitten en staan, met luidsprekers onder, boven en rondom hen. De stoelen voor het publiek zijn decentraal opgesteld. Nono wilde hiërarchische grenzen tussen componisten, musici, technici en luisteraars slechten – met de techniek als emancipatoir middel. De menselijke ervaring stond altijd centraal.

Ondanks dat *Prometeo* alleen in de letterlijke betekenis van het woord een opera (werk) is, vertelt *Prometeo* een ‘verhaal’. De teksten van onder anderen Aischylos, Goethe, Hölderlin, Schönberg en Benjamin laten daar geen misverstand over bestaan. In die zin begint *Prometeo* met het ontstaan van de wereld en eindigt met een toekomstvisie voor de mensheid. In zijn negen delen is de geschiedenis zelf de motor van *Prometeo*.

In een gesprek met Jürg Stenzl zei Nono eens dat zijn Prometheus niet de man is die het vuur bracht, of de vrijheid: “Prometheus is vooral een groot probleem: de wil naar de ander.” Nono hekelde machtswellust. “Maar je moet verder zoeken, fouten maken, voorwaarts gaan; je reist zoals op het water, zonder snelweg. Er bestaat alleen ‘misschien’.” “Wat hoor ik?”, vraagt Prometheus zich in

Aischylos’ tragedie *Prometheus* geketend af. Dat is een treffende vraag. Voor een antwoord wordt vaak naar Nono verwezen. Alsof hij het allemaal zou weten. Omdat hij er bewust mee bezig was, en het bewustzijn van de luisteraar wilde veranderen. De paradox is dat een monumentaal werk als dit het bewustzijn van zowel componist als luisteraar overstijgt. We mogen ervan uitgaan dat de inhoud van de teksten getranscendeerd, gesublimeerd, of anderszins in de muziek terugkomt. Hoe, dat weet niemand. We kunnen het enkel ontdekken door vrij te luisteren, en juist daarin bereikt Nono zijn doel. Wie wil, hoort bijvoorbeeld verschillende historische manieren van omgaan met het noodlot, waarvan de meest toepasselijke de moderne wijze is: het bewustzijn van onze sterfelijkheid. Zowel ons leven als de muziek voltrekt zich in de tijd. In het besef van de eindigheid schuilt zowel het tragische als het hoogste geluk, de menselijke ervaring bij uitstek. Wat rest is de stilte.

Erwin Roebroeks

## PROGRAMME NOTES

Radically change listening. That was what Nono wanted to do. Because then we would have a better (connection with the) world. And in this ‘tragedy’, his magnum opus, the entire drama takes place in the listening (*ascoltare*) itself. The dramaturgy consists only of sound. Texts are recited and sung, to be sure, but the foreign languages in which they are written – ancient Greek, English and German in a work made for the Venice Biennale – and their (musical) setting imply that they fulfil more of a sound function than a language one. The space is purely a listening space.

However deep Nono’s desire for a fundamentally new way of listening, the path to it was not a deconstruction but an extension of listening. With the objective of creating a new awareness. To achieve this, Nono employed three means: manipulation of the acoustics, electronics and silence.

The way that Nono uses the physical space in his compositions as well as composes the musical space derives directly from the 16th century music that was especially created for the San Marco Basilica in Venice, namely that of Giovanni Gabrieli (circa 1555-1612). The space was a structural part of that music, which used a technique called *cori spezzati* (split choirs). Singers and instrumentalists were positioned at different places in the church, locations which were determined by the composer in order to create specific sound colorations and a distinctly spatial sound. Nono, however, avoided what he called the ‘ping-pong effect’ of spatial distribution by not letting any one source of sound make a ‘whole’ sound. His sound space was the sum total of all the sound components. Inspired by the Asian concept of *Ma*, in which time and space are one, Nono

strove for a musical perception in which each moment is subject to a unity of time and space.

*Prometeo* was composed with the San Marco in mind, but the premiere (in 1984, definitive version 1985) was moved to the San Lorenzo for technical reasons. The score calls for mixed choir, vocal and instrumental soloists, instrumental ensembles and live electronics. The electronics primarily serve to distribute the sound in the room. And they are a room within a room; for the world premiere, a construction designed by the architect Renzo Piano that resembles the open hull of a ship. The listeners are situated in the midst of the musicians, who sit and stand at different levels before the walls of the ‘ship’, with loudspeakers under, above and around them. The chairs for the audience are arranged in a decentralized manner. Nono wanted to demolish hierarchical barriers between composers, musicians, technicians and listeners – with technology as the emancipatory means. The focus was always on the human experience.

Despite the fact that *Prometeo* is only an opera (work) in the literal sense of the word, *Prometeo* tells a ‘story’. The texts by Aeschylus, Goethe, Hölderlin, Schoenberg, Benjamin and others leave no doubt about this. In that sense, *Prometeo* begins with the genesis of the world and ends with a vision for the future of humanity. Throughout its nine sections, the motor of *Prometeo* is history itself.

In a discussion with Jürg Stenzl, Nono once said that his Prometheus is not the man who brought fire, or freedom: ‘Prometheus is chiefly a great problem: the wish for the other.’ Nono denounced the perverted exercise of power. ‘But you have to seek further, make mistakes, go forward; you travel like you do on water, without a motorway. All that you have is “perhaps”.’

‘What do I hear?’ Prometheus asks himself in Aeschylus’s tragedy, *Prometheus bound*. That is a telling question. For an answer, Nono is often referred to. Because he was consciously busy with that, and wanted to change the consciousness of the listener. The paradox is that a monumental work like this transcends the consciousness of both the composer and the listener. We may assume that the music reflects the content of the texts in a transfigured, sublimated or other manner. How, no one knows. We can only discover that by openly listening, and it is precisely through this that Nono achieves his objective. Those who wish, for example, will hear different historical ways of dealing with fate, of which the most appropriate is the modern one: awareness of our mortality. Both our lives and the music occur in the dimension of time. The tragic and the highest happiness can both be found in our realization of finiteness, the pre-eminent human condition. What remains is silence.

Erwin Roebroeks

## IL CANTO SOSPEO

### INFO

DATUM / DATE

za 21 juni 2014

Sat 21 June 2014

LOCATIE / VENUE

Westergasfabriek, Gashouder

AANVANG / STARTING TIME

20.30 uur

8.30 pm

DUUR / RUNNING TIME

1 uur 40 minuten, inclusief een pauze

1 hour 40 minutes, including one interval

INLEIDING

Bioscoop Het Ketelhuis

door by Michel Khalifa

19.45 uur

7.45 pm

WEBSITES

www.ingometzmacher.com

www.swr-sinfonieorchester.de

www.swr.de/experimentalstudio

www.cappellaamsterdam.nl

### CREDITS

MUZIEK / MUSIC

Luigi Nono

DIRIGENT / CONDUCTOR

Ingo Metzmacher

GELUIDSREGIE / SOUND DIRECTION

André Richard

LICHT / LIGHT

Tiedo Wilschut

SOLISTEN / SOLOISTS

Sophie Klußmann, sopraan *soprano*

Els Janssens-Vanmunster, alt *alto*

Matthias Klink, tenor *tenore*

Jean-Frédéric Neuburger, piano

CAPPELLA AMSTERDAM

sopraan *soprano* – Barbara Borden, Katharine

Dain, Elisabeth van Duijn, Marijke van der

Harst, Charlotte Munnik, Marjo van Some-

ren, Rachel Thompson, Elma Timmers

alt *alto* – Sabine van der Heyden, Luise

Kimm, Antje Lohse, Cécile Roovers, Guja

Sandholt, Inga Schneider, Suzanne Verburg,

Desirée Verlaan

tenor *tenore* – Robert Coupe, Dolf Drabbels,

Steven van Gils, Tom Phillips, Diederik

Rooker, Patrick Siegrist, René Veen,

Thomas Volle

bas *bass* – Erks Jan Dekker, Jan Douwes,

Martijn de Graaf Bierbrauwer, Angus van

Grevenbroek, Jan Willem van der Hagen,

Job Hubatka, Bart Oenema, Robert van der

Vinne

instudering *chorus master* – Daniel Reuss,

MaNOj Kamps

SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN

UND FREIBURG

1e viool *1st violin* – Jermolaj Albiker, Vivica

Percy, Alexander Knaak, Wolfgang Greser,

Wolfgang Schwarzmüller, Taru Erlich,

Johannes Blumenröther, Dorothea Jügelt,

Felix Borel, Min Wei, Anna Breidenstein,

Eva Bonk°, Anaïs Soucaille°, Jihye Seo°

2e viool *2nd violin* – Gunnar Persicke,

Harald Paul, Margaret MacDuffie, Matthias

Fischer, Susanne Kaldor, Michael Mayer-

Freyholdt, Katrin Melcher, Nathalie

Romaniuc, Catherina Lendle, Nina Reddig°,

Tomomi Ganchiku\*, Dominik Schneider°

altviool *viola* – Jean-Eric Soucy, Raphael

Sachs, Jean-Christophe Garzia, Ewald

Adam, Elisabeth Kliegel, Christina Nicolai,

Esther Przybylski, Mitsuko Nakan, Ayano

Kamei, Bohye Lee, Sarina Zickgraf\*, David

Kapchiev°

cello – Frank-Michael Guthmann, Annette

Adorf-Brenner, Rahel Krämer, Thomas

Nicolai, Dieter Wahl, Markus Tillier, Dita

Lammerse, Alexander Richtberg, Panu

Sundqvist, Indira Rahmatulla\*, Verena

Obermayer°, Camille Renault°

bas *bass* – Veit-Peter Schüßler°, France

Beaudry-Wichmann, Bertram Eppinger,

Peter Hecking, Lars-Olaf Schaper, Jin Won

Yoon\*, Denis Yurdakul°, Lutz Gertler°,

Sebastian Pließ°, Krasen Zagorski°, Monika

Kinzler°, Tamas Frank°

fluit + piccolo *flute + piccolo* – Dagmar

Becker, Ekaterina Kakaulina\*, Anne Romeis,

Ursula Lippke°

hobo *oboe* – Washington Barella°, Ute

Taxhet, Florian Hasel, Daniel Rodriguez\*

klarinet *clarinet* – Patrick Hollich°, Jürgen

Demmler, Wolfhard Pencz, Simone Sitterle°,

Anton Hollich, Anna Dietz\*

fagot *bassoon* – Stephan Rüdiger, Denise

Sun\*, Heidi Reich°, Angela Symalla°, Paul-

Gerhard Leihenseder, Angela Bergmann

hoorn *horn* – Thierry Lentz, Benno

Trautmann, Marc Noetzel, Pascal Arets,

Horst Ziegler, Thomas Baumgärtel°

trompet *trumpet* – Franck Pulcini° (+ piccolo),

Laura Vukobratovic° (+ piccolo), Falko

Schob, Holger Schäfer, Lajos Rezmüves\*

trombone – Frederic Belli, Klaus Schießler,

Stefanie Scheuer, Mateusz Scendzina°,

Romau Viehöfer°, Werner Schrietter°

tuba – Werner Götze

pauken *kettledrum* – Jochen Brenner, Franz

Lang, Markus Maier, Marc Strobel\*, Boris

Müller°, Martin Deufel°, Raphael Nick°,

Klaus Motzet°

harp – Ursula Eiser, Julia Weißbart°

celesta – Christoph Grund°

\* orkestacademie *orchestra academy*

° invaller *substitute*

EXPERIMENTALSTUDIO DES SWR

live elektronica, geluidsregie *live electronic/*

*realisation, sound direction* – Joachim Haas,

Sven Kestel

PRODUCTIE / PRODUCTION

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und

Freiburg, EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

COPRODUCTIE / COPRODUCTION

Holland Festival, Festival d'Automne

(*Como una ola de fuerza y luz*)

MET DANK AAN / THANKS TO

Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS

WERELDPREMIÈRE / WORLD PREMIERE

*Como una ola de fuerza y luz,*

Monaco, 17.10.1973

*Il canto sospeso*, Keulen 24.10.1956

*Non consumiamo Marx*, Chatillons sous

Bagneaux, 17.5.1969

### PROGRAMMA / PROGRAMME

Luigi Nono

*Il canto sospeso* (1955 – 1956)

voor sopraan, alt en tenor, koor en orkest

*for soprano, alto and tenor, choir and*

*orchestra*

*Non consumiamo Marx uit Musica-*

*Manifesto n. 1* (1969)

voor geluidstape

*for tape*

pauze *interval*

*Como una ola de fuerza y luz* (1971 – 1972)

voor sopraan, piano, orkest en geluidstape

*for soprano, piano, orchestra and tape*

## TOELICHTING

### IL CANTO SOSPESO

“Ik sterf voor een wereld, die met zo’n sterk licht, zo’n schoonheid zal stralen, dat mijn offer niets voorstelt.” Zomaar een (vertaalde) zin die Nono op geheel eigen wijze toonzette in de cantate *Il canto sospeso*. Nono gebruikte afscheidsbrieven van ter dood veroordeelde verzetsmensen, uit de bundel *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* (in *sospeso* betekent in afwachting). Niet voor niets ging het werk in 1956 in Duitsland in première, onder leiding van Hermann Scherchen (net als Nono een fanatiek communist). Dat concert in Keulen maakte een verpletterende indruk op vriend en vijand. Herbert Eimert, een van de initiatiefnemers van de beroemde studio voor elektronische muziek aldaar, schreef dat het waarschijnlijk de meest belangrijke impressie was die een componist van de jonge generatie tot nu toe had achtergelaten.

Nono’s sociale betrokkenheid (hij was in 1952 lid geworden van de Italiaanse communistische partij) leidde tot een benadering waarin tekst en klank intrinsiek met elkaar zijn verbonden. In *Il canto sospeso* horen we Nono’s dan net ontwikkelde zangstijl: gefragmenteerde teksten die verbonden zijn met muzikale structuren variërend van een enkelvoudige lijn tot diverse soorten polyfone weefsels. De compositie bestaat uit negen delen waarin vocale solisten, koor en orkest worden afgewisseld op een manier die zo oud is als de cantatevorm zelf. Maar het overkoepelende plan is streng en nieuw: Nono probeerde twaalftoonstechniek, serialisme en dramatische zeggingskracht te combineren.

Zo aangrijpend als de gebruikte brieven zijn, zo heftig was een controverserend

het werk. Het was Nono tegen de rest van de avant-garde, met name Stockhausen. De inzet: de verhouding tussen buitenmuzikale inhoud en compositorische benadering. Nono beschouwde de wetmatige benadering van het klankmateriaal in veel seriële muziek als louter naar zichzelf verwijzend, waardoor de muziek vacuüm werd getrokken. Het componeren van die muziek was volgens Nono meer toepassing van formules dan schepping van toonkunst – als componist hoefde je nog enkel op te letten dat je geen fouten maakte.

Een *Rechenfehler* is precies wat muziektheoreticus en Stockhausen-adept Heinz-Klaus Metzger Nono verweet. Metzger borduurde in zijn kritiek voort op Adorno, die een kunstwerk waarin het ongelijknamige (zoals muziek en politiek) gelijknamig wordt behandeld, ronduit *falsch* noemde. Het is, zo schrijft Metzger in *Musik wozu*, met die politiek-geëngageerde muziek niet anders dan met geestelijke muziek: in de noten zelf hoor je niets van de boodschap terug, terwijl het prestige van de gebruikte teksten wordt toegeëigend.

In werkelijkheid had Nono juist zoveel ontzag voor deze brieven, dat hij sommige dermate fragmenteerde, dat de talige boodschap verdween. Alsof hij de directe gruwel aan de openbaarheid wilde onttrekken, om de boodschap louter gesublimeerd maar des te indringender in klank te laten wederkeren. En wie het horen wil, neemt ook in de instrumentale gedeelten de (wan)hoop uit de brieven waar. Geraffineerd heeft Nono de talige communicatie vertaald in muzikale logica, die zich manifesteert in zijzingswekkend muzikaal drama.

Op een dieper niveau is dit conflict tussen Stockhausen en Nono terug te voeren op een oude tegenstelling tussen Germaanse cultuur, waarin rationele kennis voorafgaat

aan zintuiglijke ervaring, en Romaanse cultuur, waarin zintuiglijke ervaring leidt tot muzikaal inzicht. Dat het Nono om niets te doen was dan de zintuiglijke ervaring, kan iedereen hier horen.

### NON CONSUMIAMO MARX

Volgens Goethe waren naïviteit en ironie kenmerken van het genie.

We mogen vaststellen dat Nono’s niet-aflatende pogingen om via zijn muziek de revolutie te ontketenen en zo de wereld te verbeteren van enthousiaste naïviteit getuigden. Repressie en ‘fascisme’ zijn er niet minder op geworden. Dat ligt niet aan de kwaliteit van Nono’s muziek, maar aan muziek als zodanig. Muziek vermag veel, maar de creatie van een wereld die verlost is van het kwade valt vooralsnog buiten haar vermogen. Weliswaar is de revolutie eens uitgebroken naar aanleiding van muziek (tijdens Daniel Aubers opera *La muette de Portici* in 1830 in Brussel), en leidde zij zelfs tot de onafhankelijkheid van België, maar dat was onbedoeld. Bovendien vond zij niet plaats op de door Nono geliefde straat van Jan en alleman, maar in het door hem verachte, aartsburgerlijke operahuis.

Nono’s activistisch-compositorische houding leidde wél tot zijn fantastische muziek, die wellicht het leven van menig *individu* heeft veranderd. Zijn zendingsdrang maakt deze tape-compositie, vervaardigd in de Studio di Fonologia van de RAI in Milaan, extra interessant. We horen veel politieke boodschappen als afspiegeling van een specifieke tijd, die zich manifesteren in muziek die die historische tijd overstijgt.

*Non consumiamo Marx* is het tweede deel van een werk dat voluit *Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare – Non consumiamo Marx* heet. Voor de hele compositie gebruikte Nono drie materialen: gedichten (van

Cesare Pavino, in het eerste deel), politiek ‘muurmateriaal’ (twintig muurleuzen bij de Parijse studentenrevolutie van 1968), en straatmateriaal (opnamen van het protest tegen de Biënnale van Venetië van 1968). In *Non consumiamo Marx* gaan muurmateriaal en straatmateriaal een relatie met elkaar aan, waarbij allerlei elektronische effecten een dramatische functie vervullen.

In de acties tegen de Biënnale, dat vermeende fort van burgerlijke kunst, speelde Nono zelf ook een belangrijke rol. De afkeer van die volgens Nono kapitalistische organisatie zat diep. ‘De Biënnale is fascistisch’ of ‘We zullen jullie paviljoenen verbranden’ zijn zomaar wat leuzen uit die tijd. De in de compositie gebruikte leuzen klinken nogal eens op de achtergrond. Dramatisch is het moment waarop de naam van Mao Zedong glashelder wordt genoemd. Historische tijd en muzikale tijd komen dan samen. Maar wat betekent dit? Uit de compositie wordt dat niet duidelijk. En uit de context? We weten dat het werk in première ging op het jaarfeest van de Franse communisten, in een zaal vol mensen die Che Guevara als held zagen. Nono heeft dan net, in het voorafgaande deel *Un volto, del mare*, de poëzie ingezet om de liefde een nieuwe werkelijkheid te geven. In zijn compositienotities schrijft hij: “Embrasse ton amour sans lâcher ton fusil” (Omhels je geliefde zonder je geweer los te laten). Het geeft een moment van grimmigheid aan de compositie, en dat maakt haar extra bijzonder. Nono wilde een *requiescat in pace* in het werk leggen, een klinkend grafscript voor “restaurantmuzieksethete”, zoals hij critici noemde die de tegenstelling tussen muziek en niet-muziek niet konden overstijgen. Is de klinkende naam van Mao Zedong, de grootste massamoordenaar uit de geschiedenis, dit R.I.P.? We weten het niet.

In elk geval was dat R.I.P. lichte ironie.



De echte ironie wil dat Nono later de opdracht van de Biennale aanvaardde om *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* te maken, een van de duurste producties in de geschiedenis van het evenement dat sinds 1895 wordt georganiseerd.

#### COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ

Deze compositie, die Nono in 1972 voltooidde, is in feite programmamuziek, want ze heeft een vrij heldere narratieve opbouw. Of preciezer: de titel is direct verbonden met de klankstructuur. Dat vond Nono zelf ook. 'Als een golf van kracht en licht', zo manifesteert zich deze almaar meanderende stroom van klanken.

Tijdens het componeren, in 1971, bereikte Nono het bericht dat zijn vriend Luciano Cruz op 27-jarige leeftijd was verongelukt. Cruz was de leider van de Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de Chileense revolutionairen. Dat maakte Cruz ook tot politiek geestverwant van Nono. En omdat voor Nono componeren één kant van de politieke medaille was (zoals een staking organiseren de andere kant kon zijn), was de keuze snel gemaakt dat de nieuwe compositie over deze volgens Nono zeer intelligente marxist zou gaan. Daartoe zouden enkele verzen uit een gedicht van Julio Huasi, eveneens vriend van Cruz, worden getoonzet. Of, wederom in Nono's woorden: "Cruz' tegenwoordigheid in afwezigheid bepaalde de uiteindelijke keuze voor de klankstructuur". Daarvoor werd de compositie met een sopraan uitgebreid.

Tot op dat moment viel er geen woord in *Como una ola de fuerza y luz* te bespeuren. Het was oorspronkelijk een werk voor orkest en piano. Of eigenlijk: voor orkest en een pianist, Nono's trouwe compaan Maurizio Pollini. Want de piano was destijds niet in de

mode; het was vooral Pollini die Nono motiveerde voor het instrument te componeren. Daarnaast is de compositie geconcipeerd voor Nono's andere metgezel, de begin dit jaar overleden dirigent Claudio Abbado. Zo werd *Como una ola de fuerza y luz* een werk voor piano, sopraan, orkest en tape. Die tape, gemaakt in de Studio di Fonologia (RAI, Milaan), begeleidt de piano, de sopraan en het orkest ononderbroken, met als doel ze te bedekken, te completeren, te echoën of verder te voeren. Het orkest speelt in 'klankblokken' die uiteenlopende inhouds hebben wat betreft "de verhouding leegte-volheid, aanzwellend als een 'lange mars', van de lage tot de hoge registers (piccolo's en begeleidende frequenties op tape): hoogste spanning", aldus Nono.

Het werk bestaat uit vier delen. Het eerste deel is een aanroeping van Cruz – driewerf 'Luciano!' – en tevens klaagzang, door live zangstem, orkest en verschillende vrouwenkoren op tape. Het tweede deel gaat over Cruz' "tegenwoordigheid in afwezigheid", uitgevoerd door live piano, zangstem, piano, tape en orkest in blokken. Het derde deel is 'de lange mars' die tot grote hoogte stijgt, voor live piano, orkest en tape. En het vierde deel is de collectieve explosie in de "zekerheid van de aanwezigheid", voor live piano, orkest en tape.

In het gedicht is Cruz "jong als de revolutie". Het mag echter, gezien Cruz' lot, duidelijk zijn dat *Como una ola de fuerza y luz* niet goed afloopt. Na een aantal ijzingwekkende klanken sterft de muziek letterlijk uit. Maar dat is slechts de fysieke realiteit. Het motto van de compositie, in de geest, luidt onverminderd: *para Luciano Cruz, para vivir*.

Erwin Roebroeks

## PROGRAMME NOTES

### IL CANTO SOSPESO

'I die for a world that will radiate such a strong light, such beauty, that my sacrifice will be insignificant.' A translation of a random sentence that Nono set to music in *Il canto sospeso* in a highly unique way. Here, Nono used the farewell letters of resistance fighters who had been condemned to death that are found in the volume *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* ('in sospeso' means 'in anticipation'). Not for nothing did this piece premiere in 1956 in Germany, directed by Hermann Scherchen (like Nono, a fanatic communist). That concert in Cologne made an overwhelming impact on friend and foe alike. Herbert Eimert, one of the initiators of the famous studio for electronic in that city, wrote that it probably was the most important impression left by a composer from the younger generation thus far.

Nono's social involvement (he had become a member of the Italian communist party in 1952) led to an approach in which text and sound are intrinsically connected with one another. In *Il canto sospeso*, we hear Nono's song style, which he had just developed: fragmented texts that are connected with musical structures varying from a simple line to different sorts of polyphonic interweaving. The composition consists of nine sections in which vocal soloists, choir and orchestra are alternated in a manner that is as old as the cantata form itself. But the overarching plan is strict and new: Nono tried to combine the 12-tone technique, serialism and dramatic expressiveness.

As stirring as the farewell letters are, was the vehemence of the controversy surrounding the work. It was Nono against the rest of the avant-garde, particularly Stockhausen. The starting point: the relation between

non-musical content and the compositional approach. Nono considered the systematic way of approaching the sound material in much serial music to be merely self-referential, so that the music transpired in a vacuum. According to him, composing that kind of music was more like applying formulas than creating music – as a composer you only had to take care that you did not make mistakes.

*A Rechenfehler* (mistake) is precisely what music theorist and Stockhausen adept Heins-Klaus Metzger accused Nono of making. In his criticism, Metzger further elaborated on Adorno, who forthrightly called an artwork in which unlike elements (such as music and politics) are treated as likes: *falsch*. With politically engaged music, wrote Metzger in *Musik wozu*, it is no different than with spiritual music: in the notes themselves, you can hear nothing of the message, but the prestige of the texts is appropriated nevertheless. In actuality, Nono had so much respect for these letters that he chopped some of them up to such an extent that the linguistic message disappeared. As if he wanted to withdraw the direct horror from public exposure, to have the message only come back in a sublimated but all the more penetrating manner in sound. And those who wish to hear it will also perceive the hope and despair of the letters in the instrumental parts. In a sophisticated manner, Nono has translated the linguistic communication into musical logic, which manifests itself in horrifying musical drama.

On a deeper level, this conflict between Stockhausen and Nono can be traced back to an old contradistinction between Germanic culture, in which rational knowledge comes before sensory experience, and Latin culture, in which sensory experience leads to musical insight. That Nono focused on none other than sensory experience can be heard by everyone here.

According to Goethe, naïveté and irony were characteristics of genius. We can certainly say that Nono's unflagging attempts to stir up revolution through music and thereby improve the world showed enthusiastic naïveté. Repression and 'fascism' have not become any less as a result. That is not because of the quality of Nono's music, but of music as such. Music can do many things, but creating a world that is free from evil is beyond its powers as of yet. Revolution did indeed once break out on account of music (during Daniel Auber's opera *La muette de Portici* in 1830 in Brussels) and even led to the independence of Belgium, but that was unintentional. Moreover, it did not take place in Nono's beloved streets but in an arch-bourgeois opera house, which he detested.

Nono's activist compositional stance did lead to fantastic music, however, which may very well have changed the lives of many an *individual*. His missionary fervour makes this tape composition, recorded in the Studio di Fonologia of the RAI broadcasting company in Milan, extra interesting. It contains many political messages that reflect a specific time, manifested in music which transcends that historical time.

*Non consumiamo Marx* is the second half of a work whose complete title is *Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare – Non consumiamo Marx*. For the entire composition, Nono used three kinds of material: poems (by Cesare Pavino, in the first part), political 'wall material' (20 wall slogans during the Parisian student revolution of 1968) and street material (recordings of the protest against the Venice Biennale of 1968). In *Non consumiamo Marx*, the wall material is related to the street material, combined with all sorts of electronic effects that fulfil a dramatic function.

In the campaign against the Biennale, that alleged fortress of bourgeois art, Nono himself also played an important role. His aversion to that so-called capitalist organization was deep-seated. 'The Biennale is fascist' or 'We will burn down your pavilions' are a few slogans from that era. The slogans Nono used for the composition can be heard fairly often in the background. The moment when the name of Mao Zedong rings out clearly is dramatic. Historical time and musical time come together then. But what does that mean? It is not clear from the composition. And from the context? We know that this work premiered at the French Communists' annual party, in a hall full of people who considered Che Guevara a hero. Nono had just used poetry in the previous half, *Un volto, del mare*, to give love a new context. In his composition notes he writes, 'Embrasse ton amour sans lâcher ton fusil' (Embrace your lover without letting go of your gun). It lends a certain grimness to the composition, and that makes it extra special. Nono wanted to put a *requiescat in pace* in the work, a ringing epitaph for 'restorative music aesthetes', as he called critics who could not rise above the differences between music and non-music. Is the R.I.P. the resounding name of Mao Zedong, the biggest mass murderer in history? We do not know.

In any case, that R.I.P. was slightly ironic. The real irony is that Nono later accepted a commission from the Biennale to make *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, one of the most expensive productions in the history of that event, which has been held since 1895.

#### COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ

This composition, which Nono completed in 1972, is in fact programme music, as it has a fairly clear narrative development. More pre-

cisely, the title is directly related to the structure of the sound. Nono himself thought so, too. His title, meaning 'like a wave of energy and light', describes how this continually meandering stream of sounds manifests itself.

While composing this piece, in 1971, Nono received the news that his friend Luciano Cruz had been killed at the age of 27. Cruz was the leader of the Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), the Chilean revolutionaries. That also made Cruz a political soul mate of Nono's. And because composing was one side of the political coin for Nono (just as organizing a strike could be the other side), he soon decided that his new composition would be about this man whom he considered a very intelligent Marxist. And that he would set to music several verses from a poem by Julio Huasi, also a friend of Cruz's. Or, again in Nono's words, 'Cruz's presence in absence determined the final choice of the sound structure.' To that end, he added a soprano to the composition.

Up until that point, there had not been a single word in *Como una ola de fuerza y luz*. It had originally been a work for orchestra and piano. Or actually, for orchestra and a pianist, Nono's faithful companion Maurizio Pollini. For at the time, the piano was not in fashion; it was especially Pollini who motivated Nono to compose for that instrument. The composition was additionally conceived for Nono's other companion, the conductor Claudio Abbado, who died at the beginning of this year. Thus, *Como una ola de fuerza y luz* became a work for piano, soprano, orchestra and tape. That tape, made in the Studio di Fonologia (RAI, Milan), continually accompanies the piano, the soprano singer and the orchestra with the objective of covering, completing, echoing or carrying them further. The orchestra plays in 'blocks

of sound' that have differing content in terms of 'the proportion of emptiness/fullness, building up like a "long march", from the low to the high registers (piccolos and accompanying frequencies on tape): extreme tension', according to Nono.

The work consists of four parts. The first is a hail to Cruz – thrice 'Luciano!' – and also a lamentation, by live singing voice, orchestra and different women's choirs on tape. The second part is about Cruz's 'presence in absence', performed by singing voice, piano, tape and orchestra in blocks. The third part is the 'long march', which mounts to great heights, for live piano, orchestra and tape. And the fourth is the collective, tense explosion in the 'certainty of presence', for live piano, orchestra and tape.

In the poem, Cruz is 'young as the revolution'. Considering Cruz's fate, however, it is clear that *Como una ola de fuerza y luz* will not end happily. After a number of horrifying sounds, the music literally dies out. But that is only the physical reality. The motto of the composition, in spirit, unabatedly rings forth: *para Luciano Cruz, para vivir*.

Erwin Roebroeks

## LA LONTANANZA NOSTALGICA UTOPICA FUTURA

### INFO

DATUM / DATE

za 21 juni 2014

*Sat 21 June 2014*

LOCATIE / VENUE

Westergasfabriek, Gashouder

AANVANG / STARTING TIME

23.00 uur

*11.00 pm*

DUUR

45 minuten, zonder pauze

*45 minutes, no interval*

WEBSITES

[www.luiginono.it](http://www.luiginono.it)

[www.ownvoice.com/arditti quartet](http://www.ownvoice.com/arditti quartet)

### CREDITS

UITVOERING / PERFORMED BY

Irvine Arditti, viool *violin*

RUIMTELIJK KLANKONTWERP,

GELUIDSREGIE / SPATIAL SOUND CONCEPT,

SOUND DIRECTION

André Richard

LICHT / LIGHT

Tiedo Wilschut

EXPERIMENTALSTUDIO DES SWR

live elektronica, geluidsregie *live electronic/*

*realisation, sound direction* – Joachim Haas,

Sven Kestel

WERELDPREMIÈRE / WORLD PREMIERE

Berlijn, 3.9.1988

### PROGRAMMA / PROGRAMME

Luigi Nono

*La lontananza nostalgica utopica futura*

*Madrigale per più "caminantes" con Gidon*

*Kremer (1988–1989)*

## TOELICHTING

*La lontananza* is een compositie voor solo-viool en achtsporenband. Zij ging in 1988 tijdens de Berliner Festwochen in première, gespeeld door Gidon Kremer, die in de ondertitel voorkomt. Alsof de hoofdtitel nog niet genoeg betekenis draagt, luidt het volledig: *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer*. Die *caminantes* (wandelaars) moeten letterlijk worden opgevat, want de violist maakt tijdens het concert een aantal wandelingen. Net als bij andere late werken, vormt een aforisme dat Nono eens op een kloostermuur in Toledo zag de inspiratie: *Caminantes, no hay caminos, hay que caminar*. Over de vertaling van dit (middeleeuws) Spaans valt veel te zeggen, maar 'Er zijn geen wegen, er is slechts het voortgaan' past bij Nono's interpretatie. De violist loopt telkens naar een nieuwe muziekstandaard, om daar een deel van de compositie te spelen. Tijdens dit Holland Festival is het Irvine Arditti die het werk wandelt, en is de klankregie in handen van André Richard, die met Nono werkte.

Het stuk staat de uitvoerenden relatief veel vrijheid toe. De partituur schrijft acht tot tien muziekstandaards voor, en bestaat uit zes delen vioolmuziek. Daardoor blijven sommige standaards leeg of wordt de muziek die erop staat niet gespeeld. Het definitieve aantal standaards en de positionering ervan wordt door de uitvoerenden, in dit geval Arditti en Richard, bepaald, afhankelijk van hun interpretatie en de ruimte. Vóór het concert wordt de keuze voor de te maken wandelingen gemaakt, en wordt ook bepaald op welke standaards de zes vioolsecties staan. De violist is vrij in zijn timing, terwijl de timing van de achtsporenband vastligt. De klankregisseur is wél vrij om te bepalen welk

kanaal er klinkt; de partituur schrijft voor dat de acht kanalen niet tegelijkertijd mogen klinken. De klankregisseur is tevens vrij in de polyfonie, dynamiek en – het belangrijkste – de interactie met de violist. Daardoor ontstaan er elk concert nieuwe muzikale relaties, en klinkt er als het ware een variant op de gecomponeerde muziek.

Ook op de achtsporenband wordt er gewandeld. Daarop hoor je Nono en Kremer constant bewegen in de studio waar de band werd gemaakt (EXPERIMENTAL van de SWR). Dat is een van Nono's manieren om grenzen tussen 'echt' en opgenomen geluid, tussen concertzaal en straatleven, binnen en buiten, kortom: tussen omgevingsgeluid en muzikaal geluid op te heffen. Zo staat er ook rumoerig publiek op de band, en omgevingsgeluid. De bedoeling is één alomvattende geluidservaring.

Nono komt uit een oud Venetiaans geslacht en groeide op in permanent bewustzijn van de gigantische muziekgeschiedenis van de lagunestad, waarmee hij zich bij elke compositorische handeling verbonden voelde. Dat komt zowel terug in de muziek – bewust van het verleden maakt hij het de moderne violist hier bepaald niet gemakkelijk – als in de titel, die over verbinding tussen heden, verleden en toekomst gaat. Nono droeg het stuk op aan collega-componist Salvatore Sciarrino, die de naam als volgt uitlegt: "De weerspiegeling van het verleden in het heden (nostalgica) brengt een creatief utopia teweeg (utopica); het verlangen naar het bekende wordt een vehikel voor alles wat mogelijk is (futura) via het medium van de afstand (lontananza)." Waar zijn avant-gardistische componistenbroeders de muziekgeschiedenis doorgaans de pas wilden afsnijden, ging Nono daadwerkelijk zijn eigen weg.

Erwin Roebroeks

## PROGRAMME NOTES

*La lontananza* is a composition for solo violin and eight-track tape. It premiered in 1988 during the Berliner Festwochen, performed by Gidon Kremer, whose name appears in the subtitle. As if the main title did not already carry enough significance, the complete title reads: *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più 'caminantes' con Gidon Kremer*. The *caminantes* (wayfarers) must be taken literally, since the violinist goes on a number of wanderings during the concert. Just as with other late works, it was inspired by an aphorism that Nono once saw on a convent wall in Toledo: *Caminantes, no hay caminos, hay que caminar*. Much can be said about the translation of this (medieval) Spanish adage, but 'Wayfarer, there is no way, and yet you must go on' fits with Nono's interpretation. The violinist keeps wandering to a new music stand, in order to play another part of the composition there. During this Holland Festival, Irvine Arditti is the one who is wandering through the piece, while the sound direction is in the hands of André Richard, who worked with Nono.

The piece allows the performer relative freedom. The score calls for eight to ten music stands, and comprises six sections of violin music. Some of the stands accordingly will either remain empty or the sheet music on them will not be played. The people executing the music, in this case Arditti and Richard, determine the definitive number of stands and their positioning, according to their own interpretation of the music and the space. Before the concert, they choose which wanderings are to be made and which six stands will hold the sheet music for the violin sections. The violinist is free as to timing, while the timing of the eight track tape is fixed. However, the sound director is free to choose which channel is heard; the score

requires that the eight channels not be played simultaneously. The sound director also has a free hand in terms of the polyphonics, dynamics and – most importantly – interaction with the violinist. Consequently, new musical relations are formed in each concert, and the performance sounds like a variation, as it were, on the composed music.

Wandering is also done on the eight-track tape. You can hear Nono and Kremer constantly moving about in the studio where the tape was made (EXPERIMENTAL Studio of the SWR). This was one of Nono's ways of eliminating boundaries between 'real' and recorded sound, between concert hall and street life, indoors and outdoors, in short: between sounds in the environment and musical sound. For instance, there is also a noisy audience on the tape amongst other background sounds. The idea is to have one all-encompassing experience of sound.

Nono came from an old Venetian family and grew up with a constant awareness of the lagoon city's tremendous musical history, with which he felt connected in every aspect of his composing. This is reflected here both in the music – where his awareness of the past certainly doesn't make it easy for a modern violinist – and in the title, which is about the connection between the present, past and future. Nono dedicated this piece to one of his colleagues, the composer Salvatore Sciarrino, who explains its name as follows: 'The reflection of the past in the present (nostalgica) brings about a creative utopia (utopica); the desire for the known becomes a vehicle for everything that is possible (futura) through the median of distance (lontananza).' Whereas his avant-gardist fellow composers generally wanted to cut the path of musical history short, Nono actively carved his own path.

Erwin Roebroeks

## CAMINANTES ... AYACHUCHO

### INFO

#### DATUM / DATE

20.22 juni 2014

*Sun 22 June 2014*

#### LOCATIE / VENUE

Westergasfabriek, Gashouder

#### AANVANG / STARTING TIME

20.30 uur

*8.30 pm*

#### DUUR / RUNNING TIME

1 uur 45 minuten, inclusief een pauze

*1 hour 45 minutes, including one interval*

#### INLEIDING / INTRODUCTION

Bioscoop Het Ketelhuis

door *by* Erwin Roebroeks

19.45 uur

*7.45 pm*

#### WEBSITES

www.ingometzmacher.com

www.swr-sinfonieorchester.de

www.swr.de/experimentalstudio

www.klanghd.de

www.cappellaamsterdam.nl

### CREDITS

#### MUZIEK / MUSIC

Luigi Nono, Giovanni Gabrieli

#### DIRIGENT / CONDUCTOR

Ingo Metzmacher (Luigi Nono), Daniel

Reuss (Giovanni Gabrieli)

#### RUIMTELIJK KLANKONTWERP,

#### HOOFD GELUIDSREGIE / SPATIAL SOUND

#### CONCEPT, HEAD OF SOUND DIRECTION

André Richard

#### SOLISTEN / SOLOISTS

Susanne Otto, alt *alto*

Roberto Fabriciani, basfluit *bass flute*

#### SCHOLA HEIDELBERG

sopraan *soprano* – Claudia Ehmann,

Christiane Rittner, Heike Heilmann

alt *alto* – Sophia Maeno, Dorothea Winkel,

Esther Weigold

tenor *tenore* – Jörg Deutschewitz, Johannes

Mayer, Friedemann Büttner

bas *bass* – Ekkehard Abele, Georg Gädker,

Martin Backhaus

instudering *chorus master* – Walter Nußbaum,

Eva Fodor, assistent *assistant*

#### CAPPELLA AMSTERDAM

sopraan *soprano* – Barbara Borden, Katharine

Dain, Elisabeth van Duijn, Marijke van der

Harst, Charlotte Munnik, Marjo van Some-

ren, Rachel Thompson, Elma Timmers

alt *alto* – Sabine van der Heyden, Luise

Kimm, Antje Lohse, Cécile Roovers, Guja

Sandholt, Inga Schneider, Suzanne Verburg,

Desirée Verlaan

tenor *tenore* – Robert Coupe, Dolf Drabbels,

Steven van Gils, Tom Phillips, Diederik

Rooker, Patrick Siegrist, René Veen,

Thomas Volle

bas *bass* – Erks Jan Dekker, Jan Douwes,

Martijn de Graaf Bierbrauwer, Angus van

Grevenbroek, Jan Willem van der Hagen,

Job Hubatka, Bart Oenema, Robert van der

Vinne

instudering *chorus master* – Daniel Reuss,

MaNOj Kamps

#### SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN

#### UND FREIBURG

1e viool *1st violin* – Jermolaj Albiker, Vivica

Percy, Alexander Knaak, Anna Breidenstein,

Min Wei, Wolfgang Greser, Dorothea

Jügel, Eva Bonk°, Anaïs Soucaille°

2e viool *2nd violin* – Gunnar Persicke, Harald

Paul, Michael Mayer-Freyholdt, Nathalie

Romaniuc, Catherina Lendle, Mattias

Fisher, Margaret MacDuffie, Susanne

Kaldor, Tomomi Ganchiku\*

altviool *viola* – Jean-Eric Soucy, Raphael  
Sachs, Jean-Christophe Garzia, Christina  
Nicolai, David Kapchiev°, Mitsuko Nakan,  
Esther Przybylski

cello – Frank-Michael Guthmann, Annette  
Adorf-Brenner, Markus Tillier, Dieter Wahl,  
Indira Rahmatulla\*, Thomas Nicolai, Dita  
Lammerse, Panu Sundqvist, Alexander  
Richtberg

bas *bass* – Veit-Peter Schüßler°, France  
Beaudry-Wichmann, Peter Hecking, Lars-  
Olaf Schaper, Lutz Gertler°, Bertram  
Eppinger, Jin Won Yoon\*

fluit + piccolo *flute + piccolo* – Dagmar  
Becker, Ekaterina Kakaulina\*, Anne Romeis,  
Ursula Lippke°

klarinet *clarinet* – Patrick Hollich°, Jürgen  
Demmler, Anton Hollich, Anna Dietz\*

hoorn *horn* – Thierry Lentz, Benno  
Trautmann, Marc Noetzel, Pascal Arets,  
Horst Ziegler, Frank Bechtel°, Thomas  
Baumgärtel°, Sebastien Lentz°

trompet *trumpet* – Franck Pulcini, Falko  
Schob, Holger Schäfer, Lajos Rezmüves\*  
trombone – Frederic Belli, Klaus Schießler,  
Stefanie Scheuer, Mateusz Scendzina°  
contrabastrombone *double bass trombone* –  
Roman Viehöfer°

pauken/slagwerk *kettledrum/percussion* –  
Jochen Brenner, Franz Lang, Markus Maier,  
Marc Strobel\*, Boris Müller°, Martin  
Deufel°, Raphael Nick°, Klaus Motzet°  
harp – Ursula Eiser, Julia Weißbart°  
orgel *organ* – Christoph Grund°

\* orkestacademie *orchestra academy*

° invaller *substitute*

#### EXPERIMENTALSTUDIO DES SWR

live elektronica, geluidsregie *live electronic/  
realisation, sound direction* – Joachim Haas,  
Sven Kestel

#### PRODUCTIE / PRODUCTION

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und  
Freiburg, EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

#### PRODUCTIE / PRODUCTION

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und  
Freiburg, EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

#### MET DANK AAN / THANKS TO

Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS  
WERELDPREMIÈRE / WORLD PREMIERE

*No hay caminos, hay que caminar ... Andrej  
Tarkowski*, Tokio, 28.II.1987

*Caminantes ... Ayacucho*,

München, 25.4.1987

### PROGRAMMA

Giovanni Gabrieli (1557 – 1612)

*Kyrie*

uit *from Sacrae Symphoniae* (1597)

voor drie koorgroepen

*for three choir groups*

Luigi Nono (1924 – 1990)

*No hay caminos, hay que caminar ... Andrej  
Tarkowski* (1987)

voor zeven koren (instrumentale groepen)  
*for seven choirs (instrumental groups)*

Giovanni Gabrieli

*Gloria*

uit *from Sacrae Symphoniae* (1597)

voor drie koorgroepen

*for three choir groups*

pauze *interval*

Luigi Nono

*Caminantes ... Ayacucho* (1986 – 1987)

voor alt, fluit, groot en klein koor, orgel, drie  
orkestrale groepen en live elektronica  
*for alto, flute, large and small choir, organ, three  
orchestral groups and live electronics*

## TOELICHTING

### SACRAE SYMPHONIAE

Muziek van de majestueuze ruimte. Dat is het oeuvre van Giovanni Gabrieli. In de combinatie van behoudende en progressieve elementen verklankt zijn werk een unieke transitie naar een nieuwe muzikale wereld. Op weg van het strenge, religieus gemotiveerde contrapunt naar de harmonische rijkdom van het ontluikend muzikaal drama. Gabrieli is de grandeur van La Serenissima, de Venetiaanse republiek van (wereldlijke) doge en (geestelijke) Basilica di San Marco.

Samen met zijn oom Andrea heeft Giovanni Gabrieli nogal wat op zijn naam staan. Zo vonden ze het woord ‘concert’ uit (*Concerti*, 1587), is Giovanni’s *Sonata pian’ e forte* (1597) waarschijnlijk de eerste partituur met dynamische tekens, en speelden ze een cruciale rol in de ontwikkeling van de ‘ruimtelijke’ muziek, met Giovanni als grootmeester van de meerkorigheid. De componeertechniek *cori spezzati* (gesplitste koren) behelste door de componist in de San Marco aangegeven plekken voor zangers en/of instrumentalisten, waardoor specifieke klankkleuren en een ruimtelijk klankbeeld ontstonden. Tijdens deze editie van het Holland Festival klinken de *cori spezzati*-werken *Kyrie* en *Gloria* uit de motettenbundel *Sacrae Symphoniae* (1597).

Het was een tijd waarin er nogal wat kritiek was op Franco-Vlaamse componisten die hun heil in Italië hadden gezocht. Muziektheoreticus Giovanni Battista Doni (de man die zijn familienaam ver-eeuwigde door de ‘ut’ van ut-re-mi in ‘do’ te veranderen) schreef: “De kunst van het contrapunt ontstond in barre tijden, onder Franco-Vlaamse componisten, die het aan elke verfijnde scholing ontbrak, en al in hun

verschrikkelijke namen als Obrecht en Ockeghem hun barbarij verraadden.” De belangrijkste Franco-Vlaming in Venetië was Adriaan (Adriano) Willaert, die allerlei compositorische ‘regels’ had bedacht. Andrea volgde die regels als het hem uitkwam. Maar meestal niet. Dat maakte hem tot een echte componist. Toen Giovanni Andrea’s *Concerti* publiceerde, werden die direct populair. Plotseiling was er verbeelding aan de macht.

Konden componisten in de Basilica di San Marco al gebruikmaken van gesubsidieerde koren, onder invloed van Andrea kwam daar rond 1565 een permanent instrumentaal ensemble bij. Daarmee tilde Giovanni de toen gangbare *cori spezzati*-praktijk (van twee koren) naar een nieuw niveau. Geniet Willaert bekendheid als eerste *cori spezzati*-componist, Andrea en Giovanni deden iets nieuws, namelijk componeren voor drie ‘koren’ (waarmee zowel zangers als instrumentalisten zijn bedoeld). Twee stonden er waarschijnlijk op de balkons, één bij de ingang van de San Marco. De afwisseling tussen de drie (op verschillende hoogtes) maakte een grotere verfijning van contrasterende timbres mogelijk.

De tragiek wil dat de *Cori spezzati*-praktijk mede aan het succes van Giovanni ten onder ging. Giovanni’s magnum opus *In ecclesiis* is geschreven voor drie koren die elk idiomatisch worden behandeld. Daardoor emanciperen ze als het ware; de specifieke akoestiek van de San Marco is dan niet langer strikt noodzakelijk. Zo vertolkt Giovanni’s schitterende oeuvre ook de rol van geleider naar een muzikaal rijk aan gene zijde. Aan die overkant arriveert Claudio Monteverdi, reus van de echte moderne muziek, in 1613 als *maestro di cappella* van de San Marco. Giovanni is dan pas een jaar dood (door een niersteen) en zijn muziek is reeds compleet vergeten. De grootmeester van de

Venetiaanse grandeur ligt in de Chiesa di Santo Stefano onopvallend onder een tegel. In de Gashouder krijgt hij weer alle ruimte.

### CAMINANTES ... AYACUCHO

Doelloos zwerven, dat is wat we horen in *Caminantes... Ayacucho* (1987), het eerste deel uit een trilogie. De twee andere delen zijn *No hay caminos, hay que caminar... ..* *Andrej Tarkowskij* (ook 1987) en Nono’s laatste voltooide compositie “*Hay que caminar” soñando* (1989). De eerste twee delen worden tijdens deze editie van het Holland Festival uitgevoerd. Susanne Otto zingt; Nono had haar voor de geest toen hij *Caminantes... .. Ayacucho* componeerde.

Zoals voor andere late werken, was het een aforisme dat Nono op een kloostermuur in Toledo zag, dat hem hiertoe inspireerde: “*Caminantes, no hay caminos, hay que caminar.*” Vrij vertaald: Er zijn geen wegen, er is slechts het voortgaan. Die houding komt bij uitstek in deze trilogie terug. In tegenstelling tot Nono’s vroege werken, waar vaak een streng plan of serieel principe aan ten grondslag lag, horen we hier een componist die het eigenlijk allemaal niet meer zo goed weet, en dan letterlijk doorgaat, de muzikale logica van het werk volgend.

Dat Nono hier minder planmatig te werk gaat dan in zijn vroege werken, blijkt ook uit de grote hoeveelheid inspiratiebronnen. Voor *Caminantes... Ayacucho* zijn dat onder meer de Peruaanse stad Ayacucho en de Onafhankelijkheidsoorlog tegen de Spanjaarden aldaar, de zestiende-eeuwse vrijdenker Giordano Bruno, een vermeende uitspraak van Edgard Varèse over de aard van de verbeelding van de componist, en de zestiende-eeuwse meerkorige muziek van Andrea en Giovanni Gabrieli (oom en neef). *Caminantes... Ayacucho* is een werk voor

countertenor, fluit, klein en groot koor, orgel, drie orkestgroepen en live elektronica. Drie dingen vallen direct op: de enorme dichtheid van het muzikaal materiaal, vaak op heel laag volume, met lange pauzes. Is het de ruimte of de muziek die we horen? Het vervagen van grenzen tussen omgevingsgeluid en muzikaal geluid, daar was het Nono onder andere om te doen.

Hoewel er geen weg meer is, is er wel een terugkerend element in Nono’s oeuvre, namelijk de ruimtelijkheid, en in deze trilogie is die al helemaal belangrijk. In *No hay caminos, hay que caminar... .. Andrej Tarkowskij* (mogelijk geïnspireerd op de film *Nostalghia* over een zoektocht naar iets dat er waarschijnlijk niet is), manifesteert zich dat in een opstelling van zeven instrumentale groepen rondom het publiek. In dit concertprogramma worden de twee delen van de trilogie afgewisseld met delen uit *Sacrae Symphoniae* van Giovanni Gabrieli (circa 1555-1612), de componist die de zestiende-eeuwse ruimtelijke (meerkorige) muziek tot grote hoogte deed stijgen. De verbanden met Nono’s muziek zijn direct hoorbaar.

Nono’s ruimtelijke benadering had hem geleerd dat klank zich moeilijk laat voorspellen en dat buitenmuzikale plannen alleen al om die reden problematisch zijn. Bovendien was Nono er al vroeg van doordrongen dat muzikale logica iets heel anders is dan de logica van het plan dat eraan ten grondslag ligt. Deze trilogie gaat nog een stap verder. Dit is de rijpe Nono, die zich van een heel eigen dramatiek bedient: introvert én muzikaal communicatief. Het is de bekroning van een rijk oeuvre, in de eenzaamheid van een componist aan de top. De sporen, dat is de weg, niets anders, vrij naar het gedicht van Antonio Machado.

Erwin Roebroeks

## PROGRAMME NOTES

### SACRAE SYMPHONIAE

Music for majestic space – that is the oeuvre of Giovanni Gabrieli. In a combination of conservative and progressive elements, his work represents a unique transition to a new musical world, one that moves from the strict, religiously inspired counterpoint to the harmonic richness of the budding musical drama. Gabrieli's music is the grandeur of La Serenissima, the Venetian republic of the (worldly) Doge and (spiritual) Basilica di San Marco.

Together with his uncle Andrea, Giovanni Gabrieli has left quite a legacy. They invented the word 'concert' (Concerti, 1587); Giovanni's *Sonata pian' e forte* (1597) is probably the first score to use notations for dynamics, and they played a crucial role in the development of 'spatial' music, with Giovanni being a great master at compositions for multiple choirs. The compositional technique *cori spezzati* (split choirs) included the indication of specific positions for singers and/or instrumentalists in the San Marco, which resulted in specific sound colorations and a spatial sound. This edition of the Holland Festival is presenting the *cori spezzati* works *Kyrie* and *Gloria* from the volume of motets, *Sacrae Symphoniae* (1597).

It was a time in which quite some criticism was being directed toward the Franco-Flemish composers who had sought their salvation in Italy. The music theorist Giovanni Battista Doni (the man who immortalized his surname by changing the 'ut' of ut-re-mi into 'do') wrote: 'The art of counterpoint arose in harsh times, amongst Franco-Flemish composers who lacked any kind of sophisticated schooling and betrayed their barbarity merely by their terrible names,

such as Obrecht and Ockeghem.' The most important Franco-Flemish musician in Venice was Adriaan (Adriano) Willaert, who had contrived all sorts of compositional 'rules'. Andrea followed those rules when it suited him. But usually it did not. That made him a very popular composer. When Giovanni published Andrea's *Concerti*, it immediately became a hit. Suddenly, imagination held sway.

Although composers had already been able to use subsidized choirs in the Basilica di San Marco, around 1565 a permanent instrumental ensemble was added under the influence of Andrea. With this ensemble, Giovanni elevated the usual *cori spezzati* practice (of two choirs) to a new level. While Willaert was famed for being the first *cori spezzati* composer, Andrea and Giovanni did something new, namely composing for three 'choirs' (meaning both singers and instrumentalists). Two probably stood on the balconies, and one by the entrance of the San Marco. The alternations between the three (at different heights) made a greater refinement of contrasting timbres possible.

Tragically enough, the practice of *cori spezzati* died out partly because of Giovanni's success. His magnum opus *In ecclesiis* is written for three choirs, each of which is treated idiomatically. As a result, they became emancipated, as it were, and the specific acoustics of the San Marco were no longer absolutely necessary. Giovanni's brilliant oeuvre thus also played the role of conductor to a musical realm in the future, where Claudio Monteverdi, giant of truly modern music, picked up the baton in 1633 as *maestro di cappella* of the San Marco. Giovanni had died (from a kidney stone) only a year earlier and by then his music had already been completely forgotten. The master of Venetian grandeur rests inconspicu-

ously beneath a flagstone in the Chiesa di Santo Stefano. In the Gashouder, he will be given the entire space once more.

### CAMINANTES ... AYACUCHO

Aimless wandering is what we hear in *Caminantes... Ayacucho* (1987), the first part of a trilogy. The other two parts are *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* (also 1987) and Nono's last finished composition, '*Hay que caminar soñando*' (1989). The first two parts are being performed during this edition of the Holland Festival. Susanne Otto is singing; Nono had her in mind when he composed *Caminantes... Ayacucho*.

As with his other late works, it was an aphorism that inspired Nono, one which he saw on a convent wall in Toledo: 'Caminantes, no hay caminos, hay que caminar.' Freely translated, 'There is no way, yet you must go on.' That attitude is reflected perfectly in this trilogy. In contrast to Nono's early works, which were often based on a strict plan or a serialist principle, here we hear a composer who doesn't really know how to go on anymore, and then literally does, following the musical logic of the piece.

That Nono went about this less schematically in *Caminantes... Ayacucho* than in his early works is also shown by his great number of inspirational sources. These include the Peruvian city of Ayacucho and the war of independence against the Spaniards there, the 16th century freethinker Giordano Bruno, an alleged declaration by Edgar Varèse about the nature of a composer's imagination, and the 16th century multi-choir music by Andrea and Giovanni Gabrieli (uncle and nephew).

*Caminantes... Ayacucho* is a work for countertenor, flute, small and large choir, organ, three orchestral groups and live

electronics. Three things immediately stand out: the tremendous density of the musical material, the often very low volume, the long pauses. Is it the space or the music that we are hearing? The blurring of boundaries between sounds from the surroundings and musical sounds was one of Nono's objectives.

Although the way has petered out now, there is a returning element in Nono's oeuvre, namely spatiality, and in this trilogy it is extremely important. In *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* (possibly inspired by the film *Nostalghia*, about a quest for something that is probably not there), this manifests itself as a formation of several instrumental groups around the audience. In this concert programme, the two parts of the trilogy are alternated with sections from the *Sacrae Symphoniae* by Giovanni Gabrieli (circa 1555-1612), the composer who brought 16th century spatial (multi-choir) music to great heights. The connections with Nono's music can immediately be heard.

Nono's spatial approach had taught him that sound is difficult to predict and plans beyond the realm of music were problematic if only because of that. Moreover, Nono had become aware early on that musical logic is something very different than the logic of the plan on which it is based. This trilogy goes a step further. This is the mature Nono, who employs a highly personal dramatic art: at once introverted and musically communicative. It is the crown on a rich oeuvre, in the solitude of a composer at the top. 'The traces, that is the way, nothing more,' freely adapted from the poem by Antonio Machado.

Erwin Roebroeks



Luigi Nono, 1969  
Venetië, Luigi Nono Archief © Erven Luigi Nono

## LUIGI NONO

Luigi Nono is gevormd door Venetië. Hij werd in 1924 in een oud Venetiaans artistiek geslacht geboren. De lagunestad, bron van het concertleven en rijk aan echoënde wateren, werd een bepalende factor in zijn componeren. Het leidde tot een historisch gemotiveerd, modern klankbewustzijn.

Gevraagd naar de herkomst van zijn klankvoorstellingen, zei Nono twee jaar voor zijn dood tegen Klaus Kropfinger er zeker van te zijn dat Venetië een hele bijzondere manier van spreken en luisteren kent: “Die klank van de klokken met galm en nagalm trekt door Venetië, over zijn water. En die verschillende echo’s, die ook van beneden komen, worden op hun beurt door huizen gereflecteerd, en in dat geheel manifesteert zich plotseling een ritme – dat is werkelijk heel bijzonder en onvergelijkbaar.” Wie wandelt op Giudecca, het Venetiaanse eiland waar Nono woonde en waar tegenwoordig het Archivio Luigi Nono gevestigd is, kan de bijzondere akoestiek meteen herkennen.

Nono leefde in permanente verbinding met vervlogen tijden. Maar in de avant-garde van zijn tijd werd radicaal met het verleden gebroken, ondanks dat Nono daarin een centraal figuur was. Terwijl in de overtuiging van collega Karlheinz Stockhausen weldra niemand meer naar Bach en Beethoven zou luisteren, deed Nono samen met Bruno Maderna in de tweede helft van de jaren veertig intensief bronnenonderzoek in de Venetiaanse Biblioteca Marciana. Hij las er werken van zestiende-eeuwse Venetiaanse muziektheoretici als Gioseffo Zarlino, de man die *cori spezzati* heeft getheoretiseerd, de meerkorige muziek met ruimtelijk verspreide musici die zo belangrijk voor Nono’s oeuvre zou worden. Hij bestudeerde de door diezelfde muziektheoretici nogal eens

verfoeide Franco-Vlaamse componisten als Ockeghem en Desprez. Of hij werkte er aan de transcriptie van de polyfone seculiere liederen uit de in 1501 in Venetië gepubliceerde *Harmonice Musices Oddecaton*. In zijn muzikaal bewustzijn gingen historische tijd en muzikale tijd een relatie van een ‘eeuwig heden’ met elkaar aan.

Voor Nono waren de taken die hij als componist had glashelder. In 1959 zei hij dat je altijd na moet denken om het waarom en het hoezo van de muzikale ontwikkeling te achterhalen en om de oorzaak, herkomst en tendens van elke ervaring te begrijpen. Dat je jezelf moet (h)erkennen, om een heldere en precieze verantwoording voor het eigen doen en laten te hebben, omdat je niet toevallig leeft en niets toevallig doet, maar altijd in een bepaalde en bepalende situatie. En dat je bovenal een nieuwe gevoelskracht op moet wekken, een kracht die alleen door de nieuwe muziek tot leven kan worden gebracht.

Bewustzijn was Nono’s *aleph*. Hij wilde een nieuw klankbewustzijn bij zijn luisteraars kweken, om zo de revolutie ontketenen, en daarmee de wereld beter te maken. Die houding had hij ook buiten de muziek. Konrad Boehmer, die bevriend was met Nono: “In tegenstelling tot alle componisten van zijn generatie was zijn blik op de wereld gericht en niet op zijn eigen kleine winkel. Oprecht, eerlijk, dikwijls verlegen, bescheiden. Volslagen onorthodox, in zijn werk en in zijn kijk op de wereld om hem heen. Van anderen heb ik technische dingen geleerd, van Nono de ethiek, zonder welke elke techniek zinloos is.”

In zijn late werk vertolkte Nono zijn politieke boodschap minder expliciet. Mistanden in het Avondland werden niet zozeer direct aan de orde gesteld, als wel gesublimeerd, door zijn muziek open te stellen voor invloeden van over de hele wereld. Ook werd stilte belangrijker in zijn werk, en



ook dat was politiek, omdat het paste in zijn opvatting om met de kleinste middelen grote dramatische uitspraken te doen.

Luigi Nono heeft zijn ethisch gemotiveerde compositorische houding tot het laatst toe volgehouden. In 1990 werd hij begraven op het Venetiaanse Isola di San Michele. Hij laat een oeuvre na dat tijdloos inspireert.

Erwin Roebroeks

## INTERVIEW MET ANDRÉ RICHARD

**Wie was Luigi Nono, hoe was hij als musicus, hoe als mens? Componist André Richard, die het ruimtelijk klankconcept heeft ontworpen voor de Nono-uitvoeringen in het Holland Festival, heeft jarenlang nauw samengewerkt met de Italiaanse avant-gardist. De kijk op Luigi Nono van André Richard.**

‘Luigi Nono was buitengewoon begaan met de maatschappij, met de wereld waarin hij leefde. Het was ook nogal een tijd, zo vlak na de oorlog. Nono reageerde sterk op zijn omgeving, op zijn eigen manier. Hij stond voor wat hij dacht en vocht er ook voor. Hij sprak altijd buitengewoon geëngageerd. Nono leefde in zijn wereldbeeld, geloofde er sterk in en zijn kunst bevat er tal van sporen van. Ook al had hij niet altijd gelijk in zijn meningen, hij maakte een punt. Voor hem was componeren niet eenvoudigweg een pleziertje, hij stapte daar telkens met zijn hele zijn in, doorvoelde iedere noot die hij schreef.’

‘Nono kon niet zomaar met iedereen samenwerken. Hij had een zeer fijn gevoel voor mensen, voor hoe ze in elkaar zitten en wat hen bewoog. Wat hem betreft moesten ze ergens voor staan, net als hijzelf. Opportunisme was uitgesloten, evenals egocentriciteit. Hij werkte altijd met mensen bij wie hij zich goed voelde en die hij begreep. Dat vormde de basis voor een goede vriendschaps- en werkbasis. Het was voor hem doorslaggevend dat de personen om hem heen in dienst van het scheppingsproces stonden, creatief konden zijn. Als we aan het werk waren, was hij geen dictator; we zochten altijd samen naar iets. Hij zei vaak: ik kom naar de studio, maar ik weet niet wat we vandaag gaan doen, ik heb geen idee. En dan begonnen we op een of andere manier te werken en zochten

we met z'n allen: misschien vinden we iets, misschien niets. Deze openheid was extreem inspirerend. Hij gaf iedereen bewegingsruimte, iedereen kon zichzelf zijn. Dat is heel sterk, als je dat kunt.’

‘Vaak vroeg ik hem: hoe moeten we dit aanpakken? En hoe had je je dat voorgesteld? Dan zei hij niet: dat moet zus en zo. Echt nooit. Hij zei altijd: probeer maar, doe maar. Een open eind, altijd, zeer spannend. Alleen als je een heel grote persoonlijkheid bent, kun je zo werken. Als hij middelmatig geweest was, zou zijn kunst nooit op deze manier zijn ontstaan. Als je zo werkt, ben je ook kwetsbaar, alles is open, het kan fout gaan.’

‘Nono was als een grote zon die ons allemaal heeft beschenen, en we konden allemaal bloeien. Tijdens het werken vormden een boel kleine bouwstenen opeens een kathe-draal, door zijn manier van zijn en doordat hij iedereen in zijn waarde liet. Ja, er waren echt weleens crises, als je zoveel samenwerkt. Dan kon ie opeens in alle staten zijn en schreeuwen, en dan waren we bang. Maar als je ook dat met elkaar deelt, kun je weer verder.’

‘Het werk *Prometeo – Tragedia dell’ascolto* heeft Nono geschreven tegen het einde van zijn leven. Hij vroeg zich af: hoe klinkt de uitvoeringsruimte, wat krijg je ervan terug? Hij werkte eraan als iemand die een sculptuur maakt, plotseling ontstaat er een structuur, en iedereen voelde dat er iets buitengewoons werd geschapen.’

‘Waarom *Prometeo* voor velen Nono’s magnum opus is? Dat is mystificatie, ik weet niet waarom dat zo is. Ik denk dat het te maken heeft met vooruitgang en verandering binnen de muziekgeschiedenis. *Prometeo* was een bevalling. Nono heeft compositorische dips gehad, en wist dan absoluut niet hoe hij verder moest. Hoe maak je een werk met een dergelijke thematiek zonder dat je terugvalt

op de traditie, de bestaande operastructuren? Nadat hij de mogelijkheden van techniek en live-elektronica in de Experimentalstudio in Freiburg had leren kennen, werd het voor Nono mogelijk *Prometeo* te maken. Alle werken die vóór *Prometeo* ontstonden, droegen de kiem van dit werk al in zich, en waren op zichzelf ook allemaal meesterwerken: *Das atmende Klarsein, Io, frammento dal Prometeo, Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2 en Guai ai gelidi mostri.*

‘Wat ik altijd heel boeiend heb gevonden aan *Prometeo* is het politiek-maatschappelijke aspect van hoe je muziek maakt. Meestal, als je muziek maakt, heb je een dirigent. Hij staat voor het orkest en zegt: je doet dat, dat en dat, punt. Bij *Prometeo* ligt dat totaal anders. Hier bestrijkt het muziek maken een heel ander sociaal vlak. Er zijn twee dirigenten, vier orkestgroepen, vijf solistengroepen, een klein koor, live-elektronica. Het is een Raumklangkonzept. De opstelling is niet meer traditioneel, er is geen podium. De musici zitten om het publiek heen. De eerste dirigent dirigeert vaak onafhankelijk van de tweede, en in een heel ander metrum. De verantwoordelijkheid van de musici is enorm, zelfs of juist als ze maar een paar noten spelen of zingen, en dan een hele tijd zwijgen. Iedereen is van belang, en juist níet de dirigent zegt hoe het werkt. *Prometeo* opvoeren heeft alles met je houding te maken, je moet begrijpen hoe het werk functioneert. Het is teamwork. Dat was een grote stap, weg van de Italiaanse operatraditie.’

‘Tragedia dell’ascolto, de tragedie van het luisteren, is voor ieder zijn eigen tragedie. Het luisteren is iets wat ons écht verder brengt. Hoe beter we kunnen luisteren, hoe beter we in het leven staan, het leven aankunnen. Nono wilde niemand iets leren, hij heeft *Prometeo* niet geschreven als didactische daad. Toch leert hij ons dat goed luisteren

ons verder brengt. Nono heeft immers veel betekend, ook voor de uitvoerenden, hun houding, hun vermogen om beslissingen te leren nemen – in het algemeen boeken we vooruitgang door kunst en cultuur.’

‘De partituren van Nono zijn moeilijk om te begrijpen voor de uitvoerenden. De partituren zijn raadselachtig, hij heeft zich er ook niet druk om gemaakt of ze überhaupt begrijpelijk zijn. Mijn diepste overtuiging: vecht ervoor, doe het gewoon, maak de muziek, ga vooruit. Dit komt ook overeen met de volgens Nono noodzakelijke houding tegenover de politiek. Je kunt met de massa meelopen, en iemand beslist voor je, of je hebt jouw realiteit als eigen kracht ervaren en begrepen wat voor jou belangrijk is.’

‘Nono nodigde ertoe uit zelf de kracht te hebben om de inhoud en context te begrijpen en daarbinnen te functioneren. De beslissing zal niet altijd goed zijn en ook weleens verkeerd uitpakken, maar het nemen van een besluit is belangrijk. Waag het de stap te nemen. Ga over je eigen grens heen, iedere dag. Nono was daar zelf een voorbeeld van. Hij is met 300 km per uur door het leven gegaan. Ieder ander zou er gek van geworden zijn. Hij kende geen angst.’

‘Als iemand uit routine iets deed, ging hij naar die persoon toe en praatte hij met hem. Ik herinner me dat hij er veel tijd aan besteedde als hij merkte dat een musicus academisch te werk ging, gewoon deed wat hij geleerd had. Dan zei hij: ik heb je gehoord, maar ik denk er niet zo over, kun je het nog een keer proberen? Hij legde niets op, maar wilde dat iemand verder ging, over zijn eigen grens heen, en wakker zou worden. Dát is het fenomenale van Nono.’

‘Nono is nooit bang geweest voor zijn publiek. Hij heeft altijd zijn eigen ding gedaan – en dat is een van zijn sterke punten geweest. Hij en zijn muziek waren geen

afspiegeling van wat in de mode was. Werkelijke kracht is wanneer je iets te zeggen hebt, en dat kan alleen als je een onafhankelijk denker bent.’

Frederike Berntsen



Luigi Nono, begin jaren 60  
Venetië, Luigi Nono Archief © Erven Luigi Nono

## LUIGI NONO

Toen hij verscheen, gebeurde er iets met me. Hij was een grote, knappe man die van buiten kwam, uit de wildernis, uit de vrijheid. Hij bracht de lucht mee van andere planeten. Toen hij de ruimte betrad, werd alles anders. Gesprekken verstomden. Geheimzinnigheid omhulde hem. Als hij sprak, luisterde iedereen toe. Geboeid door zijn aanwezigheid, zijn woord. Plotseling was het stil in de wijde omgeving van de Berliner Philharmonie.

Hij leek ontevreden met wat hij had gehoord. Hij liep rusteloos door de rijen en de paden. Als ik het me goed herinner, had hij niet eens zijn jas uitgetrokken. In een menigeling van Duits en Italiaans ruziede hij over de omstandigheden. Toen een beslissing: alle luidsprekers moesten naar de zaalmuren worden gedraaid. Men deed wat er werd gezegd. Ik dacht bij mezelf: wat een onzin, niemand zou er toch in zijn wildste dromen aan denken om zoiets thuis te doen.

Maar het ging hier om de voorbereiding van de eerste uitvoering in Berlijn van *Prometeo*, een werk geschreven voor meerdere instrumentale en vocale groepen, plus live-elektronica. Een buitengewoon soort compositie, niet te vergelijken met het gebruikelijke, want de musici worden over de hele ruimte verdeeld. De luisteraar is omgeven door klank, van alle kanten, uit alle richtingen. Vier orkesten van gelijke omvang vormen een kruis, waarop alles zich oriënteert. Ze spelen zuiver akoestisch, *unplugged* als het ware. De anderen, een koor van twaalf zangers, twee sprekers, vijf groepen zangers en drie groepen met ieder drie instrumentale solisten, zijn daartussenin opgesteld, om de cirkel te sluiten. Ze worden door microfoons versterkt en weergegeven via een systeem van luidsprekers dat de hele ruimte omspant. Een klankregisseur in het midden van de

zaal bewaakt en organiseert deze klanken. Die kunnen cirkelen en heel lang naklinken. Soms worden ze vervormd tot in het onherkenbare. Ze kunnen uit heel andere richtingen komen dan je vermoedt. Ze kunnen in lussen worden herhaald en als een oneindige echo nagalmen. Ze zijn bepalend voor deze muziek en het welslagen ervan.

Daarom is het probleem van de positie van de luidsprekers zo ontzettend belangrijk. Ze naar de muur draaien was een poging een indirecter, geheimzinniger klank te bereiken. Het verschil was opmerkelijk. Maar dat was nog niet alles. Nono wilde luisteren, altijd weer luisteren. Hij zocht naar de specifieke klank van de ruimte waarin we waren. Zo kwamen we langzaam verder.

De volgende dag kwam hij opeens op me af en zei: 'We hebben een nieuwe klankkwaliteit nodig.' Ik vroeg wat hij bedoelde, harder of zachter, teder of scherp? Nee, zo gemakkelijk moest je dat niet opvatten, er moest een nieuwe klankkwaliteit worden gevonden, daar ging het om. Ondanks veelvuldig navragen kreeg ik niets eenduidigs van hem te horen. Ik zie vandaag de dag nog die lijdende uitdrukking op zijn gezicht voor me. Het moest totaal anders klinken. Ik begon erover na te denken. Eerst met tegenzin, omdat ik graag meer aanknopingspunten had gehad, criteria die ik kon benoemen en verifiëren: dynamiek, samenspel, intonatie. Maar dat bedoelde Nono allemaal niet. Hij bedoelde een klankkwaliteit die zich buiten onze alledaagse voorstellingen bevindt, die brozer en breekbaarder, die eerlijker en waarachtiger is. Hij wilde horen wat achter de schone schijn ligt. Daar waar het eigenlijk pas begint.

Hij moet in mijn ogen hebben gezien en aan mijn stem hebben gehoord dat ik alert was, dat er iets van zijn denken weerklank in me vond, op vruchtbare bodem viel, dat ook ik een zoeker was. Hij begon me te

vertrouwen en nodigde me spontaan uit met hem naar Wenen te gaan. Daar dirigeerde ik een paar van zijn stukken voor een klein ensemble van instrumentalisten en zangers: *Quando stanno morendo en Guai ai gelidi mostri*. Zijn vrienden uit Italië waren erbij. Roberto speelde fluit, Ciro klarinet en Giancarlo tuba. Met hen had Nono heel nieuwe effecten op de rand van het hoorbare ontwikkeld in de elektronische studio in Freiburg. Micro-intervallen, heel zachte echo-tonen, gefluister in de hoogste registers, *fischì*, uit het niets aangeblazen en weer in het niets verdwijnende, nauwelijks waarneembare klanken. Die werden door speciale microfoons opgevangen, als door een microscoop gefilterd, van galm voorzien en via diverse luidsprekers in de ruimte uitgestuurd. Om ze te kunnen horen, moet je innerlijk heel stil worden, want ze klinken niet harder dan je eigen adem.

Luigi Nono hield van extreme ervaringen. Hij schijnt met de Transsiberië-express naar Vladivostok te zijn gereisd. Hij heeft meermalen een reis naar Groenland gemaakt. Naar het einde van de wereld. Het laatste station voor de Noordpool, zeer eenzaam en verlaten. Vol stilte, zeldzame planten, ijs en sneeuw. Sneeuw verandert de geluiden. Dat kun je elke winter ervaren. Ik stel me zo voor dat Nono daar, aan de rand van het niets, zijn muziek heeft ontdekt, gevoeld en gehoord. En misschien in dat oord, zo ver van de drukte van de wereld en de herrie, zijn eigenlijke toon heeft gevonden. Die hij zocht en elders niet kon vinden.

Dat zich terugtrekken naar gebieden aan de rand van de muzikale expressie bepaalt de hele laatste fase van zijn componeren. Die vindt zijn hoogtepunt in *Prometeo*, een visonair werk dat ver de toekomst in wijst. In de ondertitel noemt hij het ook een tragedie van het luisteren (*tragedia dell'ascolto*). Het

bestaat uit een proloog, uit vijf 'Eilanden', tussenspelen en koorzangen. Al die delen zijn slechts losjes met elkaar verbonden en vormen niettemin een geweldige boog die de muziek meer dan twee uur lang draagt. De toeschouwer zit in het centrum van de klanken en wordt door de wonderen van deze partituur heengevoerd als op een onderaardse stroom. Wie het geluk heeft een uitvoering bij te wonen zal die nooit vergeten. Uitvoeringen ervan zijn zeldzaam, omdat ze met veel inspanningen en kosten gepaard gaan. De muziek klinkt op als uit oertijden, en kon toch alleen maar in onze dagen zijn geschreven.

Vrouwenstemmen roepen oermoeder aarde aan: 'Gaia!' Helder en klaar galmt die eerste kwint uit. Tijdens het wegsterven zetten de violen van alle vier de orkesten in met hoge tonen, nauwelijks te horen. De blazers komen erbij, uiterst pianissimo. Het eerste sidderen, het eerste beven. 'Egeinato,' zingt het koor, 'De aarde baarde.' Onder de vervagende strijkers beginnen beide sprekers te vertellen over het ontstaan van de wereld en de hemel, over wat er geschiedde lang voordat de mens begon met leven: over Gaia en Oeranos, over Okeanos en Mnemosyne, over Kronos de listige, over Atlas en Zeus. Uit de oergrond van het menselijke bestaan, met lage onbewogen stemmen, met klokachtige slagen op opgehangen glazen en gebroken, ruisachtige klanken van basfluit, contrabasklarinet en tuba duikt deze vertelling op. In Oudgrieks, die prachtige, poëtische, verheven taal.

Daarboven een tweede laag, gedragen door de orkesten, het koor en de zangsolisten:

*Höre*

*Schwingt nicht hier noch Ein Hauch der Luft,  
die die Vergangenheit atmete?*

Luister  
trilt hier niet nog een zuchtje van de lucht  
die het verleden ademde?

Dat is van Walter Benjamin, de Duitse filosoof die in 1940 in de Pyreneeën zelfmoord pleegde, tijdens een vergeefse poging de nazi's te ontvluchten. In *Der Meister des Spiels* schrijft hij over de zwakke messianistische kracht die in alle tijden werkzaam is en stuurt.

*Geheime Einverständnisse schwingen  
Verfangen sich in den Flügeln  
Des Engels  
Sie wissen das Zerbrochene zusammensetzen  
Diese schwache Kraft ist uns gegeben  
Verlieren wir sie nicht*

Geheime afspraken trillen.  
Ze zijn verstrikt in de vleugels van de Engel.  
Ze weten het gebrokene te helen.  
Deze zwakke kracht is ons gegeven  
Laten we die niet verliezen.

Die tekst trekt door het hele stuk, als tegenpool en aanvulling van het verhaal over het lot van Prometheus, zoon van Iapetos, die het vuur van de goden stal en het naar de mensen bracht. Het vuur van de kennis, het vuur van de onafhankelijkheid.

Het eerste 'Eiland' is voor de orkesten, die elkaar luid en zachtjes geluiden door de ruimte toewerpen. Daartussen rustpunten van open kwinten, waarbij in de partituur teksten staan, die echter nooit voorgelezen mogen worden, maar in plaats daarvan in stilte moeten worden gehoord en gevoeld. Prometheus spreekt over zijn daden, Hephaistos over de kwellingen die de eerste daarom moet doorstaan.

Hölderlins *Schicksalslied* wordt in het tweede 'Eiland' het geheime hoogtepunt. Twee hoge sopranen met basfluit en contra-

basklarinet, via hallophone en vertraging met een ruisende geluidsband verenigd, die ons als een draaikolk de tekst in zuigt. Die tekst wordt door de spreekstemmen met overdreven medeklinkers voorgedragen:

*Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Fabr lang ins Ungewisse hinab.*

Maar ons is toebedeeld  
Om op geen enkele plek te rusten,  
Verdwijnen en vallen  
De lijdende mensen  
Blind van het ene  
Naar het andere uur  
Geworpen, als water  
Van klip naar klip,  
Eindeloos omlaag  
Het ongewisse tegemoet.

Meteen daarna het eerste *stasimo*, een koorzang waaraan iedereen deelneemt, *a suonar e cantar*, spelend en zingend. Steeds weer echo's van heel ver en herinneringen aan lang geleden. Wij zijn maar een miniem deel van een beweging die al duizenden jaren bestaat, voortgedreven door de zwakke messianistische kracht die Benjamin bezweert.

Die kracht wordt verklankt in het *interludio primo* (eerste tussenspel). Een alt en drie blaasinstrumenten, verder niets. Hier wordt gezongen en gespeeld in een uiterst langzaam tempo en het grootst mogelijke pianissimo, op de grens van het nog net hoorbare. Hoe zwak hij hier ook lijkt, toch is hij sterk genoeg – zo staat er – om een tijdperk uit de loop van de geschiedenis te voorschijn te

halen. Luister ernaar, luister ernaar. Verlies hem niet.

De mythe van Prometheus is aangrijpend en overweldigend in zijn dimensies. Hij stelt de wezenlijke vragen aan de mens. Hoe hij denkt over de krachten die over hem heersen. Of hij ertegen in opstand komt of zich eraan overgeeft. Of hij hen het vuur ontrukkt en het zelf draagt, of dat hij het weigert, uit angst aan een rots te worden vastgeketend. Of hij het waagt zijn eigen weg te gaan. Ook als je de tekst nauwelijks kunt volgen, omdat Nono die zoals altijd in zijn muziek verborgen heeft en op hoger plan gebracht, voel je toch voortdurend dat hier iets existentieels wordt behandeld. Dat maakt van het stuk een echte tragedie. Een tragedie die zich afspeelt bij het luisteren. Er zijn magische klankvelden en diep verzonken stiltes, er zijn tutti-passages in opstandige, schreeuwende fortes en breekbare, zeer zachte momenten met afzonderlijke, verloren stemmen. Pas door te luisteren worden we de tragedie gewaar. Nono wilde mensen de oren openen, zodat ze in staat waren door het gehoorde iets wezenlijks te ervaren, iets wat alleen via die weg te ervaren is.

Wat ik echter het meest bewonder is de moed om alleen al te denken aan zo'n stuk, van die omvang, met die uitgestrektheid. Zelfs zijn crisis componeerde hij mee. Die bereikt ons in het deel waarin het derde, vierde en vijfde 'Eiland' muzikaal zo verschralen dat je er een ondraaglijke dorst van krijgt. Klanken verdorren, rusten zijn niet meer gevuld. We lopen door een woestijn. Overwinnen we die, als luisteraar en ook als uitvoerende, dan worden we rijkelijk beloond. Want aan het eind verschijnt de *Stasimo secondo* (tweede koorzang), voorgedragen door de solisten. Die is van een verzoenende, bovenaardse schoonheid, en sluit met een reine kwint, die zich verliest in het oneindige.

Velen hadden het er moeilijk mee deze weg naar de innerlijkheid te volgen, deze verandering in de richting van het zachte. Want Luigi Nono was altijd luideruchtig geweest, had zich overal in gemengd, had zich nooit de mond laten snoeren. Hij was sinds 1952 lid van de Communistische Partij van Italië en een persoonlijke vriend van partijvoorzitter Enrico Berlinguer. Zette zich overal ter wereld in voor politieke vluchtelingen, belandde daar in Peru voor in de gevangenis en werd uitgezeten. Ontmoette Fidel Castro en Rudi Dutschke. Componeerde een hoop stukken die een ondubbelzinnig standpunt tegen de ongerechtigheid in deze wereld niet schuwden. Het duidelijkst in zijn twee muziektheaterwerken *Intolleranza 1960* en *Al gran sole carico d'amore*, maar ook in de cantate *La fabbrica illuminata* en in de *Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima*, in *Diario polacco* en in *Ricorda cosa ti hanno fatto* in Auschwitz.

Tot de indringendste werken uit die tijd hoort zonder twijfel *Il canto sospeso* uit het jaar 1956. Aan de teksten van dit 'zwevende lied' liggen laatste brieven ten grondslag van terdoodveroordeelde Europese verzetsstrijders. Uit Bulgarije, Griekenland, Polen, de USSR, Italië en Duitsland. Meestal jonge mensen die met hun leven instonden voor de vrijheid en de toekomst van hun volk. De jongste van allemaal is amper veertien jaar oud. Verbazingwekkend hoe kalm ze zijn in het aangezicht van de op handen zijnde executie. Woede en verdriet drukken ze uit, liefde en hoop, soms ook troost voor de nabestaanden, maar in geen geval sentimentaliteit, stuk voor stuk ware helden. In dit stuk komt aan het licht hoe Nono zich identificeert met de strijd voor de vrijheid, met de strijd voor een betere wereld. Hij richt er met *Canto sospeso* een blijvend monument voor op. Hij schreef een qua vorm uniek, open

werk dat op geheel eigen wijze de kern van deze boodschap in zich draagt.

Het stuk is naar strenge seriële regels gecomponeerd, dat betekent dat toonhoogte, duur en dynamiek een getallenreeks volgen, die maatgevend is voor het hele werk. Daar staat de variabiliteit van de afzonderlijke delen tegenover. Stevige delen voor orkest wisselen af met a-capellakoren en aria's. Een cantate in oude stijl. En toch anders. 'Opgehangen' moet het lied zijn. Tonen zweven afzonderlijk in de ruimte als sterren aan de hemel, schijnbaar niet met elkaar verbonden. En toch vormen zich verbindingen, op diverse niveaus, naar het voorbeeld van renaissancemuziek. Het is moeilijk ze stuk voor stuk te volgen, zelfs bijna onmogelijk. De expressie wordt gedragen door de som van alle gebeurtenissen. En die expressie is helder, op ieder moment, in elke vezel van het werk.

Al in het eerste deel voor orkest worden geweld en opstand kenbaar gemaakt door harde paukenslagen en scherpe attaques van de koperblazers, terwijl de strijkers met hun expressieve, eenzame tonen daar smart en verdriet tegenover stellen. Daarbij komt het gebruik van extreme registers. Zo moeten de trompetten in duizelingwekkende hoogte blazen en moeten de violen in het vierde octaaf, in de zogenaamde eeuwige sneeuw, glanzende tonen spelen, terwijl contrabassen en trombones roepen vanuit de diepste regionen. Het orkest wordt tot aan de grenzen van zijn toonumfang gebracht om te beantwoorden aan de beschreven grenssituatie. Dat geldt ook voor het daaropvolgende koor, dat vooral van de sopranen alles vraagt. Het terzet van de drie solisten heeft een opvallend lichte toon, schommelt heen en weer tussen een drie- en vierdelige maatsoort en roept een welhaast dansante sfeer op.

Het vierde deel, wederom voor orkest, toont op een exemplarische manier de

twaaftoonsreeks die aan het hele stuk ten grondslag ligt. Uitgaand van de toon a, de stemtoon, wordt steeds de volgende hogere en lagere toon toegevoegd, totdat de twaalfde toon is bereikt. De muziek beweegt zich binnen deze grote septime, is in die nauwe ruimte samengebald, aanvankelijk in een drievoudig piano in crescendo naar het gillende hoogtepunt, daarna in achterwaartse beweging, in diminuendo, naar het uitdoven op de toon es, de slottoon van de reeks.

De tenor-aria is op tekst van de veertienjarige Chaim uit Polen gecomponeerd: '...al was de hemel van papier en waren alle zeeën van de wereld van inkt, dan nog kon ik jullie mijn leed en alles wat ik om me heen zie niet beschrijven. Ik zeg iedereen vaarwel en ween...' In deze aria worden op een hoogst vernuftige manier drie melodieën met elkaar verweven. Ze zweven om en over elkaar heen als een mobile.

Daarna vallen de moordenaars de synagoge binnen, begeleid door zeer hevige accenten in pauken en trombones. Een duister, uiterst agressief deel. Mensen roepen om hulp en worden in de waarste betekenis van het woord door het orkestgeweld neergemaaid. Meteen aansluitend, met het grootst mogelijke contrast, zingt het koor: '...hoe hard is het voor altijd dit mooie leven vaarwel te zeggen...', begeleid door zachtmoedige strijkers. Alleen bij het 'Addio' klaagt een eenzame hoge trompet en roepen de sopranen daar hun 'per sempre' tegenin, een korte uitbraak, die alles in zich heeft.

Daarop volgt wel het mooiste, ontroerendste moment, een sopraanaria met vrouwenkoor op de tekst van Ljuba Sjvetsova uit de USSR: '...vaarwel moeder, je dochter Ljubka gaat heen de vochtige aarde in...' Hier vormen fluiten, glockenspielen, vibrafoon, marimba, celesta en harp een tedere, hemelse muziek, die als geen ander het effect van een inderdaad zwevend lied opwekt.

Het orkest reageert met een enorme agressie, toonscherpingen als machinegeveersalvo's, heftige erupties van alle blazers en de pauken; aan het slot bruut afgekapt om plaats te maken voor het afsluitende koor: '...ik ben niet bang voor de dood... Ik ga met het geloof in een beter leven voor jullie...' Aan het einde geen tekst meer, *bocca chiusa*, gezongen met gesloten mond, de woorden verstommen. De laatste toon van de bassen sterft als zijn eigen echo weg in het niets.

De grondtrekken van Nono's muziek zijn al vroeg herkenbaar. Opstand en tegenspraak, met de meest elementaire middelen getoont. Daartegenover het poëtische, het tedere, het beluisteren en opsporen van de fijnste innerlijke gevoelens. Zeer luide passages van rauw geweld en uiterst zachte gezangen. Altijd weer pauzes, lange fermaten, die de afzonderlijke gebeurtenissen op geheimzinnige manier met elkaar verknopen, over de stilte heen. Het verschijnsel van een vorm die de meest uiteenlopende delen moeiteloos in elkaar laat overgaan, zonder duidelijke cesuur, zonder onderbreking. Alles lijkt aan een onzichtbare draad te hangen, lijkt te zweven op grond van een hogere ordening.

Luigi Nono komt oorspronkelijk uit Venetië. Een stad die uit eilanden bestaat. Die door bruggen met elkaar zijn verbonden. Daaromheen stroomt het water van de Adriatische Zee. Het duurzame en het vloeiende raken elkaar overal. In het midden de dom van San Marco. Daar brachten Gabrieli en Monteverdi al in de zestiende eeuw hun meerkorige werken ten gehore. En ze baseerden hun muziek daarmee op de ruimte, waarnaar Nono steeds weer verwijst. Hij hield van die stad en heeft er veel aan te danken. Op San Michele ligt hij begraven. Het is een prachtig graf, met klimop overgroeid.

Ik was een jonge dirigent van dertig jaar, toen ik hem ontmoette. Ik had amper

mijn eerste schreden gezet, stond nog helemaal aan het begin van mijn levenspad. Maar ik had dromen, grote doelen, ik zocht een boodschap, een missie. Het was een geschenk dat ik hem ontmoette in die zo belangrijke fase. Hij sterkte me in mijn overtuigingen, in het geloof in mezelf, hij daagde mijn idealen uit, haalde ze naar de oppervlakte en liet ze me onder ogen zien, hij gaf me moed mijn eigen weg te gaan, mijn innerlijke stem te volgen. Dat alles zonder er eigenlijk over te spreken, alleen maar door de manier waarop hij met me sprak en me zijn sympathie toonde. Ik voelde me verheven en waardevol in zijn nabijheid, voelde onvermoede krachten in me groeien. Meer kan een jong mens zich niet wensen. Zijn werk en zijn nalatenschap zijn zo iets als een gids die ik vandaag de dag nog volg. Toen hij op 8 mei 1990, precies vijfenvestig jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog overleed, was dat de treurigste dag van mijn leven. Ik voelde een geweldige leegte en werd me er voor het eerst van bewust wat het betekent een persoon te verliezen die zo dicht bij je stond. Tegelijkertijd werd me duidelijk dat hij een vacuüm achterliet dat niemand kon opvullen. Alsof zijn heengaan een geweldige krater heeft achtergelaten, waar we nog duizend jaar verwonderd naar zullen staan kijken.

Uit *Wie is er bang voor nieuwe klanken?* door Ingo Metzmacher  
Vertaling Anthony Fiumara  
Uitgeverij Cossée, 2005  
Oorspronkelijk titel: *Keine Angst vor neuen Tönen*

## NURIA SCHOENBERG NONO: 'MIJN EERSTE HANDDRUK MET GIGI BEPAALDE MIJN LEVEN'

Nuria Schoenberg, de weduwe van Luigi Nono, verzorgde de expositie *Luigi Nono 1924-1990, maestro di suoni e silenzi* in de Gashouder. Thea Derks vroeg haar naar haar keuzes en haar overleden echtgenoot.

*Het Luigi Nono Archief bezit meer dan 60.000 foto's, partituren, brieven, geschriften, krantenknipsels en andere documenten. Hoe selecteerde u wat u wilde tonen?*

Dat was niet zo moeilijk, want ik ken het materiaal goed, zowel door mijn leven met Luigi Nono als door de twintig jaar die ik doorbracht in het Archief (opgericht in 1993, TD). Ik wilde de verschillende aspecten van Nono tonen, zijn leven en zijn werk, daarom is elk van de zevenentwintig panelen gewijd aan een ander onderwerp. Het begint met biografisch materiaal: foto's van zijn grootouders, ouders en hemzelf in Venetië, waar hij werd geboren. Andere panelen zijn gewijd aan zijn studie, zijn werk met dirigenten, zijn composities, zijn opera's enzovoort. Boven elk paneel staat een citaat van Nono dat de inhoud illustreert. Zo lezen we boven het eerste: 'In Venetië ontdek je de betekenis van het licht, van kleur, de betekenis van klank, van ruimte.' Licht en kleur waren erg belangrijk voor hem.

*U ontwierp deze expositie voor de tiende verjaardag van het overlijden van Nono in 2000, heeft u er iets aan veranderd voor het Holland Festival?*

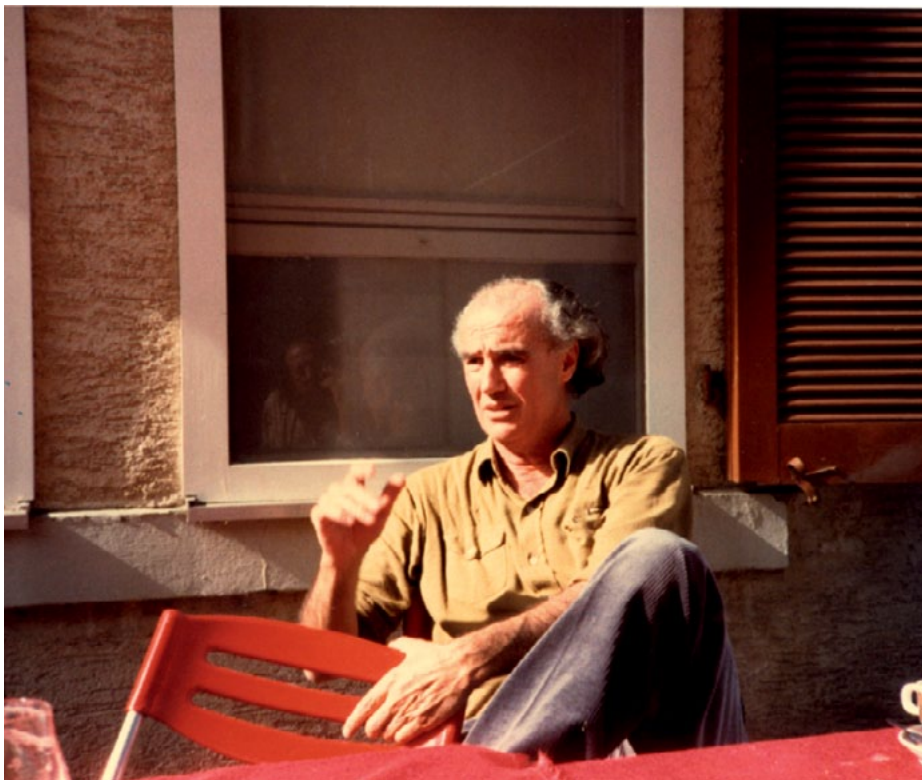
De inhoud is niet echt veranderd, alleen de grootte van de panelen. Die maten oorspronkelijk 42 bij 60 centimeter, nu zijn ze veel groter: 90 bij 120. Destijds stonden ze in een donkere ruimte en werd elk paneel

afzonderlijk verlicht. Op die manier werd je gedwongen de tentoongestelde voorwerpen goed te bekijken, het was als een rivier die door de ruimte stroomde. Het was voor mij erg belangrijk dat mensen niet zomaar voorbij zouden lopen, maar heel dichtbij zouden komen om te bestuderen wat er op de panelen stond. In de Gashouder staan ze niet in het donker, ze trekken vanwege hun grootte alleen al genoeg aandacht.

*Nono was een overtuigd communist, hoe heeft u dit thema uitgewerkt?*

Paneel 18 is hier in zijn geheel aan gewijd. Het toont een lijst van vijftientig verschillende steden en dorpen waar hij lezingen en concerten gaf voor mensen die niet vanzelfsprekend in contact kwamen met hedendaagse muziek, of zelfs klassieke muziek in het algemeen. Hij werkte vaak samen met Claudio Abbado en Maurizio Pollini. Ze traden op in bioscopen en kleine zaaltjes, gingen soms zelfs naar een fabriek. Er wordt vaak gezegd dat ze daadwerkelijk in fabrieken optraden, maar dat is niet waar, ze bezochten arbeidersclubs om werklui te ontmoeten die geïnteresseerd waren in muziek. Nono gaf hierover uitleg, soms ook voerde hij *La fabbrica illuminata* uit met een zangeres, zoals je op dit paneel kunt zien.

De wisselwerking met het publiek was erg interessant, want soms kwamen er hele families met baby's en al, die nog nooit eerder een formele concertsituatie hadden meegemaakt. Ze liepen zonder enige schroom in en uit en reageerden spontaan op wat zij hoorden. Ze waren niet bang om vragen te stellen, bijvoorbeeld waarom en hoe hij componeerde. Nono was hier erg goed in, hij had een geweldige manier van communiceren en sprak nooit bevoogdend of uit de hoogte. Helaas kan dit soort bijeenkomsten tegenwoordig



Luigi Nono, Freiburg im Breisgau, 1983  
Venetië, Luigi Nono Archief © Erven Luigi Nono

niet meer georganiseerd worden. Destijds hadden veel fabrieken culturele clubs waarin de arbeiders in contact kwamen met literatuur, muziek, de visuele kunsten. Dit werd ondersteund door de lokale overheid, maar in de afgelopen decennia is de mentaliteit van de Italianen drastisch veranderd, tegenwoordig tellen alleen nog geld en succes.

*Kreeg Nono ooit nieuwe inzichten over zijn muziek door de interactie met deze leken?*

Nee, nee, absoluut niet! Hij wist precies wat hij deed. Hij baseerde zichzelf op de traditie en exploreerde van daaruit nieuwe gebieden. Niet omdat iemand of iets hem de weg toonde, maar omdat hij een erg creatief persoon was en een zeer ernstig persoon bovendien. Hij had muziek tot op het diepste niveau bestudeerd, van de vroegste meerstemmigheid tot de laatste ontwikkelingen. Natuurlijk besprak hij compositorische problemen met zijn collega's, maar hij volgde altijd zijn eigen weg. Hij vroeg ook nooit mijn mening. Een heel enkele keer, als hij een stuk had voltooid en twee of drie titels had, vroeg hij me welke ik mooier vond.

*Wat is uw dierbaarste herinnering aan Nono?*

De eerste keer dat ik hem ontmoette, dat was een heel speciaal moment in mijn leven. Het was toen ik voor het eerst naar Europa terugkeerde met mijn moeder, om de wereldpremière bij te wonen van mijn vaders opera *Moses und Aron* in Hamburg. Luigi Nono werd aan mijn moeder en mij voorgesteld en vanaf de eerste handdruk met Gigi was mijn leven bepaald. Hij was een ongelooflijk fijne vader voor onze twee dochters en had een enorme invloed op hun ontwikkeling, op hun ethiek, hun belangstelling, hun creativiteit. Hij had groot respect voor ons allemaal en was erg zorgzaam en nabij. Hij was dol op de zee en we hadden heerlijke zomers, waarin

we gingen bootje varen, zwemmen, vrienden ontmoeten.

Thea Derks  
Amsterdam, mei 2014

## BIOGRAFIEËN

De sopraan **Susanna**

**Andersson** heeft zich gevestigd als een van de jonge Zweedse topzangers. Ze werd in 1977 geboren in Östersund, Zweden. Haar muzikale opleiding begon aan het Ljungskile College Institute voordat ze haar studie aan de Guildhall School of Music and Drama in Londen vervolgde. Terwijl ze in Londen studeerde, won ze de prestigieuze Gold Medal Competition en de Song Prize tijdens de jaarlijkse Kathleen Ferrier Awards. In het seizoen 2006-2007 gaf Andersson recitals met pianist Eugene Asti in Londen, New York, Athene, Amsterdam, Birmingham, Brussel, Stockholm, Keulen en Wenen in het kader van de ECHO Rising Stars serie. Ze maakte haar officiële debuut als Zerlina in Mozarts *Don Giovanni* aan de Grange Park Opera. Snel daarna volgden debuten aan de Opera van Nürnberg, bij Opera North, het Linbury Studio Theatre van de Royal Opera House en de English National Opera. Van 2007-2009 was Andersson verbonden aan de Opera van Leipzig, waar ze onder meer de rollen zong van Blondchen (Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*), Valencienne (Léhars *Die lustige Witwe*) en Gretel (Humperdincks *Hänsel und Gretel*).

Op het concertpodium heeft Andersson haar opwachting gemaakt met orkesten als het Swedish Royal Philharmonic Orchestra, Stockholm Sinfonietta, het Nordic Chamber Orchestra en het English Chamber Orchestra. Ze werkte samen

met de dirigenten Christopher Hogwood, Lawrence Foster, Roy Goodman en anderen. Tijdens haar debuut in de BBC Proms voerde ze de wereldpremière uit van Stuart Macrae's *Gaudete*, speciaal voor haar geschreven. Afgelopen januari zong Susanna Andersson de wereldpremière van *Animal Songs* van de Zweed Albert Schnelzer, gecomponeerd voor Andersson en het Helsingborg Symphony Orchestra.

De violist **Irvine Arditti** (1953) werd geboren in Londen. Hij studeerde er aan de Royal Academy of Music, speelde vanaf 1976 in het London Symphony Orchestra en werd daar na twee jaar, op zijn vijfentwintigste, concertmeester. In 1980 verliet hij het orkest om zich te richten op het Arditti Quartet dat hij nog tijdens zijn studie had gevormd. Naast zijn legendarische carrière als eerste violist van dit kwartet heeft hij een groot aantal solowerken ten doop gehouden. Hij verzorgde de wereldpremière van vele speciaal voor hem geschreven composities, waaronder Iannis Xenakis' *Dox Orkb*, Toshio Hosokawa's *Landscape 111*, beide voor viool en orkest, en Brian Ferneyhoughs *Terrain* voor viool en ensemble. De violist trad op met vooraanstaande orkesten als het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, het BBC Symphony Orchestra, de Junge Deutsche Philharmonie, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Orchestre National de Paris, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, London Sinfonietta, het Nieuw Ensemble en Oslo Sinfo-

nietta. Veel componisten, in het bijzonder Ligeti en Dutilleux, hebben Arditti geprezen om zijn uitvoeringen van hun concerten. Naast de meer dan 190 cd's die Irvine Arditti heeft opgenomen met het Arditti Quartet heeft de violist ook vele solistische uitgaven op zijn naam staan. Zijn opname met solowerken van componisten als Carter, Estrada, Ferneyhough en Donatoni heeft vele prijzen gewonnen, evenals zijn registratie van Nono's *La lontananza nostalgica utopica futura*. Arditti's cd van John Cage' *Freeman Etudes* werd met de grootst denkbare lof ontvangen. In juli 2013 kwam het boek *The Techniques of Violin Playing* uit, geschreven door Arditti en de componist Robert Platz.

Met een rijkdom aan stemkleuren bereikt kamerkoor **Cappella Amsterdam** zijn specifieke homogene klank. Sinds 1990 staat het koor onder artistieke leiding van chef-dirigent Daniel Reuss.

Al vanaf de oprichting in 1970 door Jan Boeke vormt de liefde voor muziek de leidraad voor Cappella Amsterdam. Om elke compositie te laten spreken, heeft het koor zich zowel op moderne als op oude, authentieke zangtechnieken toegelegd. De nadruk in het repertoire ligt op die twee uitersten: oude meesters en moderne muziek. Speciale aandacht schenkt het koor aan werken van Nederlandse componisten, variërend van Sweelinck tot Andriessen en Ton de Leeuw. Componisten als Robert Heppener en Jan van Vlijmen hebben diverse werken speciaal

voor Cappella Amsterdam gecomponeerd. Cappella Amsterdam werkt geregeld samen met uiteenlopende gezelschappen, ook uit andere disciplines. Zo levert het koor geregeld bijdragen aan operaproducties, zoals in 2011 met Karlheinz Stockhausens *Sonntag aus Licht* met de Opera van Keulen, en *Dionysos* van Wolfgang Rihm tijdens het Holland Festival 2010. Naast samenwerking met Nederlandse topensembles en -orkesten, zoals het Orkest van de Achtentiende Eeuw, het Koninklijk Concertgebouworkest en Askol Schönberg, werkt het koor met de fine fleur van internationale gezelschappen zoals de Akademie für Alte Musik Berlin, het RIAS Kammerchor, musikFabrik, Il Gardellino en het Ests Philharmonisch Kamerkoor. Om kennis, repertoire en ervaring te delen, is Cappella Amsterdam mede-initiatiefnemer van Tenso, het Europees netwerk van professionele kamerkoren. Bij harmonia mundi verschijnen jaarlijks cd's van het kamerkoor. In 2010 verscheen een opname van *Golgottha* van Frank Martin, in datzelfde jaar genomineerd voor een Grammy. De meest recent verschenen cd, met koorwerken van Leoš Janáček (januari 2012), is internationaal zeer goed ontvangen. Cappella Amsterdam ontving in 2009 de VSCD Klassieke Muziekprijs voor meest indrukwekkende prestatie van een klein (kamer)muziekensemble. In 2010 werd het koor genomineerd voor de Amsterdamprijs voor de Kunst en voor

de Edison Klassiek Luister Publieksprijs.

**Christina Daletka** (Lviv, Oekraïne 1984) is een van de spannendste en veelzijdigste mezzosopranen van haar generatie. Haar muzikale opvoeding begon met vioollessen die ze van haar moeder kreeg. In 2006 ving ze haar zangstudie aan, in Zwitserland bij Ruth Rohner. Daletka werd eveneens gecoacht door Thomas Quasthoff, Christa Ludwig, Marijana Lipovšek en Michael Schade. Haar ongewone muzikale mogelijkheden maken dat ze kan uitblinken in werken van de renaissance tot 21e-eeuwse composities, en van opera en oratoria tot de intimiteit van het lied. Internationaal kwam Daletka in beeld na haar debuut als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) op haar drieëntwintigste in het Teatro Real in Madrid. Ze werd direct uitgenodigd om te komen zingen in verscheidene opera's in Lyon, Graz en op het Lucerne Festival. Daletka werkte met dirigenten onder wie Daniel Harding, James Gaffigan, Riccardo Muti, Teodor Currentzis en Christian Zacharias. Ze was geregeld te gast bij de opera van Zürich (*Il Barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro* en *La Scala di Sete*), het Festspielhaus Baden-Baden (*Idomeneo*, *Carmen* en *Otello*) en de Salzburger Festspiele waar ze onder meer de *Folk Songs* van Berio uitvoerde, en aria's van Mozart met het Mozarteumorchester onder leiding van Ivor Bolton. Sinds haar eerste wereldpremière (Straatsburg, 2007) is Daletka's interesse in hedendaagse muziek gegroeid. Haar feilloos gevoel

voor toonhoogte geeft haar een natuurlijke aanleg voor dit repertoire. Christina Daletka heeft een brede interesse buiten de muziek. Ze spreekt zeven talen en houdt zich actief bezig met de mensenrechtenproblematiek. Daletka is ambassadeur voor Amnesty International.

Het **ensemble recherche** schrijft muziekgeschiedenis: met meer dan vijfhonderd wereldpremières sinds de oprichting in 1985, heeft het gezelschap een grote rol gespeeld in de vorming en ontwikkeling van hedendaagse kamer- en ensemblemuziek. De groep geeft impulsen door middel van concerten, muziektheatervoorstellingen, cursussen voor componisten en instrumentalist, producties met een visuele en een luistercomponent, klankprojecten voor kinderen en jongeren, 'Klangpost' en de samen met het Freiburger Barockorchester opgezette Ensemble-Akademie Freiburg. Met zijn onderscheidende dramaturgische ideeën creëert het negenkoppige solistenensemble zijn eigen niche in het internationale muziekleven. Tot het repertoire van ensemble recherche behoren klassieke meesters uit de late negentiende eeuw, impressionisten, expressionisten, componisten uit de Tweede Weense School en uit de school van Darmstadt, spectralisten en de experimentele avant-gardisten van de hedendaagse muziek. Het ensemble heeft zo'n vijftig cd's uitgebracht, waarvan er vele internationaal zijn bekroond, onder meer met de Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en de Diapason d'Or.



De in 1971 opgerichte **EXPERIMENTALSTUDIO** EX van de SWR (Südwestrundfunk) in Freiburg valt niet meer weg te denken uit het hedendaagse muzieklandschap. Het doel van de studio is het verenigen van kunst en technologie in een voortdurende wisselwerking, zodat elektronische composities tot stand komen uit de samenwerking tussen componisten en technici. De **EXPERIMENTALSTUDIO** wordt daarom volledig bemand door een team van vaste technische specialisten, terwijl het Heinrich Strobel Fonds stipendia verstrekt aan componisten, die in het algemeen hun artistieke en technologische horizon willen verbreden of een specifiek compositieproject willen ondernemen. De **EXPERIMENTALSTUDIO** heeft een eigen ensemble, dat geregeld concerten verzorgt op toonaangevende festivals als de Berliner Festwochen, de Wiener Festwochen, de Salzburger Festspiele, het Festival d'Automne in Parijs en de Biennale van Venetië, en in bekende muziektheaters als het Teatro alla Scala in Milaan, Carnegie Hall in New York en De Munt in Brussel. Baanbrekende werken uit de geschiedenis van de elektronische muziek werden in de **EXPERIMENTALSTUDIO** gerealiseerd door componisten als Boulez, Stockhausen, Ferneyhough, Globokar en Nono. Een jongere generatie componisten wordt vertegenwoordigd door onder meer Mark Andre, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú en Johannes Maria Staud. Tot de musici die voor langere tijd verbonden waren aan de **EXPERIMENTALSTUDIO** behoren

Maurizio Pollini, Claudio Abbado, Gidon Kremer, Irvine Arditti en Roberto Fabbriciani. In 1999 werd een cd-box uitgebracht om het vijftienvijftigjarige bestaan van de **EXPERIMENTALSTUDIO** te eren, met een overzicht van de belangrijkste werken, oud en nieuw, die er zijn gerealiseerd.

De Italiaanse fluitist **Roberto Fabbriciani** is een van de grote hedendaagse virtuozen op zijn instrument. Hij werd in 1949 geboren in Arezzo en maakte al op jonge leeftijd deel uit van de orkesten van de Maggio Musicale Fiorentino en van het Teatro alla Scala in Milaan. Fabbriciani staat bekend als een creatieve vernieuwer, die de mogelijkheden van zijn instrument aanzienlijk heeft verruimd. In de jaren zeventig behoorde hij tot de kring van musici rond de componist Luigi Nono, met wie hij nieuwe muzikale wegen baande, onder meer in de **EXPERIMENTALSTUDIO** van de SWR in Freiburg. Als bevlogen uitvoerder van nieuwe muziek heeft Fabbriciani sindsdien op vergelijkbaar intensieve wijze met talloze andere componisten samengewerkt, onder wie Berio, Boulez, Cage, Kurtág, Ligeti, Messiaen, Stockhausen en Takemitsu. Zij hebben werken aan hem opgedragen die behoren tot de belangrijkste uit het hedendaagse fluitrepertoire. Gedurende zijn carrière heeft Fabbriciani op vrijwel alle grote internationale festivals gespeeld, zoals die van Venetië, Donaueschingen, Berlijn, Luzern, Salzburg, Edinburgh, Wenen en Tokio. Als solist heeft

hij opgetreden met gerenommeerde orkesten, waaronder het Orchestra Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, het RAI Orkest, London Sinfonietta, het London Symphony Orchestra, het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, en de Münchner Philharmoniker onder leiding van dirigenten als Claudio Abbado, Luciano Berio, Ernest Bour, Riccardo Chailly, Peter Eötvös, Bruno Maderna, Diego Masson, Ingo Metzmacher en Riccardo Muti. Fabbriciani was docent aan het Mozarteum in Salzburg. Zijn spel is te beluisteren op talloze cd's.

De tenor **Markus Francke** werd in Freiburg geboren. Op zijn achtste kreeg hij pianoles en deed hij zijn eerste operavererving op als jongenssopraan in het Stadttheater Freiburg met Brittens *A Midsummer Night's Dream*. Na de middelbare school studeerde Francke muziekwetenschap, en aan de Kölner Musikhochschule volgde hij een studie koördirectie bij Johannes Hömberg en zang bij Arthur Janzen. Na zijn afstuderen deed hij voor het vak zang ook nog zijn concertexamen. Belangrijke impulsen voor zijn werk kreeg hij van Berthold Schmid, Diane Forlano, Francisco Araiza en Stewart Emerson. Sinds het seizoen 2012-2013 is Francke ensemblelid van het Staatstheater Wiesbaden. Voorts heeft hij een langdurige werkrelatie opgebouwd met het Stadttheater Pforzheim en op talrijke podia gestaan; hij trad onder meer op tijdens de Bregenzer Festspiele. Al tijdens zijn studie begon Franckes concertloop-

baan en ontwikkelde hij zich tot een gewild interpreter van de barokoratoria, vooral van de evangelistenpartijen in het werk van Johann Sebastian Bach. Daarnaast bevat Franckes repertoire werken van de renaissance tot nu. Zijn optredens brachten hem door heel Europa; hij zong in de kathedraal van Santiago de Compostela en die van Reims, de Berlijnse Philharmonie, de St.-Michaelis en St.-Nikolai in Hamburg, de Liederhalle Stuttgart, de Frauenkirche in Dresden en de Keulse Dom. Markus Francke werkte samen met orkesten als L'arpa festante en Concerto Köln, en met dirigenten als Stuart Bedford, Helmut Rilling en Marcus Creed. Francke is te beluisteren in talrijke radio- en cd-opnamen.

Het operarepertoire van de Israëliëse alt **Noa Frenkel** omvat Stockhausens *Sonntag aus Licht*, *Prima* van Chaya Czernowin, *Tod eines Bankers* van Andreas Kersting en Mozarts *Die Zauberflöte*. Ook zong ze in Arie Shapira's *The Kastner Trial* (Tel Aviv), Philip Glass' *Achmaton* (Rotterdam) en Luigi Nono's *Prometeo* (La Scala, Festival d'Automne, Lucerne Festival en in de Berliner Philharmonie). Haar concertrepertoire strekt zich uit tot muziek uit de renaissance tot hedendaagse werken. Tot haar recente optredens behoren uitvoeringen van Handels *Dixit Dominus* met het Vlaams Radio Koor, Donatoni's *Abys* in Casa da Música in Porto, Mahlers *Das Lied von der Erde* met het Orchestre Symphonique de Mulhouse, Verdi's *Requiem*

op het Festival van Ljubljana en Mahlers *Tweede symfonie* met het Israel Symphony Orchestra Rishon LeZion. Frenkel treedt geregeld op met bekende ensembles als het Ensemble Modern, The Israel Contemporary Players, Asko|Schönberg, Klangforum Wien en de **EXPERIMENTALSTUDIO** Freiburg. Vele componisten hebben speciaal voor haar werken geschreven. Lange tijd was ze soliste bij het Maarten Altena Ensemble, waarmee ze vele malen optrad, een aantal cd's opnam en op tournee ging door Europa, Japan en Noord-Amerika. Noa Frenkel werkte met dirigenten als Steven Sloane, Ingo Metzmacher, Kenneth Weiss, Kenneth Montgomery, Ivor Bolton, Dan Ettinger, Ilan Volkov, Friedemann Layer, Gabriel Garrido, Peter Dijkstra, Otto Tausk en Reinbert de Leeuw. Met het Kassiopeia Quintet heeft ze op zes cd's alle madrigalen van Gesualdo uitgebracht. Op haar nieuwste opnamen zingt ze in Artur Schnabels *Notturmo* en in het *Te Deum* van de Portugese barokcomponist Francisco António de Almeida.

**Giovanni Gabrieli** (ca. 1555 – 1612) was een componist, organist en priester uit Venetië. Hij is een van de belangrijkste componisten uit de Venetiaanse school. Hij studeerde in München bij Orlandus Lassus en werkte tot aan de dood van hertog Albert V in 1579 aan diens hof in Beieren. In 1584 vertrok Gabrieli weer naar Venetië waar hij hoofdorganist wordt van de San Marco. Na de dood van zijn oom Andrea Gabrieli nam hij diens taak

over van hoofdcomponist van ceremoniële muziek van de San Marcobasiliek en de Venetiaanse doge. In de basiliek ontwikkelt Gabrieli zich tot een meester in het componeren van motetten voor dubbel koor. 'Cori spezzati' heet de techniek die twee koren laat afwisselen waardoor er echo tussen hen ontstaat. In *Sacrae Symponiae* (1597), zijn bundel motetten, is deze techniek (een vroege surround sound) verder uitgebouwd waarin verschillende koren en instrumenten elkaar opvolgen en steeds complexer worden. Tijdens het concert in het Holland Festival klinken *Kyrie* en *Gloria* uit deze motettenbundel.

**Matilda Hofman** studeerde aan Cambridge University, de Royal Academy of Music en de Eastman School of Music. Ze was tevens 'conducting fellow' ('dirigerend staf lid') bij het Aspen Music Festival en de daaraan gekoppelde opleiding. Haar mentoren waren onder meer Martyn Brabbins, David Zinman, Ingo Metzmacher en Sir Colin Davis.

Hofman woont tegenwoordig in California, waar zij leiding geeft aan het Diablo Symphony Orchestra en chef-dirigent is van het Empyrean Ensemble. In California was zij ook gast-dirigent van het Sierra Summer Festival, Festival Opera en het Left Coast Chamber Ensemble. Ze werkt er bovendien regelmatig samen met Sacramento Opera. Buiten de Verenigde Staten trad zij op met onder meer het Ensemble Modern, het Winnipeg Symphony Orchestra en de Kammerakademie Potsdam.

Hofman werkte in 2011 mee aan uitvoeringen van Luigi Nono's *Prometeo* tijdens de Salzburger Festspiele en de Berliner Festspiele. Haar werk met ensembles voor hedendaagse muziek is uitgebracht door de labels Innova en Champs Hill. In 2001 richtte zij het Kreisler Ensemble op, dat een aantal compositieopdrachten heeft verleend en uitzonderlijke goede kritieken kreeg voor zijn bijdrage aan het St Magnus Festival in Orkney.

Na een logopediediploma studeert de uit België afkomstige mezzosopraan **Els Janssens-Vanmunster** jazz-zang, voordat ze zich concentreert op een klassieke zangopleiding bij Gréta De Reyghere (Luiks Koninklijk Muziekconservatorium). Daarna specialiseert ze zich in oude muziek (renaissance en barok) bij Guillemette Laurens aan het Conservatoire National de Région de Toulouse in Frankrijk, en in middeleeuwse muziek aan de Zwitserse Scola Cantorum Basiliensis bij Kathleen Dineen, Crawford Young, Dominique Vellard en Nicoletta Gossen. Oratoria, renaissancepolyfonie, barokcantates, middeleeuwse gezangen, kamermuziek, opera of hedendaagse creaties: de mezzosopraan wandelt als vanzelfsprekend door een breed en veelzijdig repertoire. Daarbij maakt ze tekstbewustzijn en een onberispelijke uitspraak tot haar stokpaardjes. De hedendaagse muziek kreeg snel een belangrijke plaats in haar activiteiten en hedendaagse componisten als Thierry Pécou, Boris Yoffé, Klaus Huber, Sophie Lacaze en

Pierre-Adrien Charpy werken dan ook al jarenlang graag met haar samen. Verscheidene opnamen bij onder meer Klara, Ramée en SWR getuigen hiervan. Els Janssens-Vanmunster zingt met internationaal befaamde en gespecialiseerde ensembles uit Duitsland, België, Zwitserland en Frankrijk, en leidt zelf het Franse Mora Vocis – een groep solistische vrouwenstemmen, gespecialiseerd in zowel middeleeuwse als hedendaagse muziek. Ze onderricht 'Présences scéniques' aan de Franse Universiteit in Montpellier en leidt geregeld masterclasses zang en interpretatie van oude en hedendaagse muziek. Men vindt haar wereldwijd terug in muziek-evenementen als het Festival van Vlaanderen, het Festival de Wallonie, Music before 1800, Early Music Vancouver, het Boston Early Music Festival, en de festivals voor oude muziek van Utrecht, Ambronay, Royaumont en Montalbâne.

De Duitse tenor **Matthias Klink** (1969) studeerde aan de Musikhochschule in zijn geboortestad Stuttgart bij Luisa Bosabalian en Carl Davis, en aan de Indiana School of Music in Bloomington. Sinds 1995 maakte hij deel uit van de Opernstudio van de Kölner Oper. Hij vervulde gastrollen bij de Staatsoper Hamburg, het Teatro Real Madrid, de Scala in Milaan, de Metropolitan Opera in New York en bij operahuizen in Berlijn, Barcelona en andere steden. De voorstelling van Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* in de regie van Hans Neuenfels aan de Staatsoper Stuttgart bracht hem

internationaal succes, evenals de rollen van Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) en Tamino (Mozarts *Die Zauberflöte*). Tot de andere rollen die hij zong, behoren Don José in Bizets *Carmen*, Alfredo in Verdi's *La traviata* en Jim Mahoney in Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Bij de Festspiele in Schwetzingen, in het Festspielhaus Baden-Baden, bij de Ruhrtriennale en bij het festival van Aix-en-Provence werkte hij met dirigenten als Christoph von Dohnányi, Thomas Hengelbrock, Marc Minkowski en James Conlon. Zijn Salzburger debuut maakte Matthias Klink in 1999 met Berio's *Cronaca del Luogo*. Groot succes boekte hij op de Salzburger Festspiele in 2010 bij de wereldpremière van Wolfgang Rihms *Dionysos* onder leiding van Ingo Metzmacher, in de regie van Pierre Audi (Holland Festival 2011). Naast zijn activiteiten als operazanger is Matthias Klink ook te vinden op het concertpodium; hij trad onder meer aan in de Avery Fisher Hall in New York, Salle Pleyel in Parijs, de Alte Oper in Frankfurt en de Kölner Philharmonie.

De Duitse sopraan **Sophie Klusmann** – leerling van Thomas Quasthoff en Margreet Honig – bezit een warme, donkergekleurde stem met een groot bereik, waarmee ze snel een internationale reputatie heeft opgebouwd als opera- en concertzangeres. Het komende seizoen zal ze optreden in prestigieuze zalen als de Berlijnse Philharmonie, de Philharmonie in Keulen en de Tonhalle in

Zürich. Hoewel van nature lyrisch, heeft haar stem een dramatisch potentieel waarmee hij moeiteloos boven een groot orkest uitkomt. Het stilistische bereik van de zangeres is eveneens groot; als lid van de Opera in Halle zong ze rollen als Pamina (*Die Zauberflöte*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*) en de sopraanpartij in de *Carmina Burana*. Als concertzangeres zingt Klusmann muziek van Mozart, Bach, Beethoven, Brahms en Mahler. Ze werkt daarbij samen met dirigenten als Marek Janowski, Michael Sanderling en Michael Gielen, en met het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, het Konzerthausorchester Berlin en de Kammerakademie Potsdam. De sopraan trad op in vele grote concertzalen, en op festivals als het Prague Spring Festival en het Schleswig Holstein Festival. Op het gebied van de historische uitvoeringspraktijk heeft Klusmann samengewerkt met onder meer Marcus Creed, Václav Luks en Martin Haselböck; in het hedendaagse repertoire hebben Christian Jost en Edwards Rushton operarollen voor haar geschreven, en voerde ze met Ensemble musikFabrik Ligeti en Stockhausen uit. Op het gebied van de kamermuziek en het lied heeft Sophie Klusmann een speciale passie voor muziek uit de late negentiende en vroege twintigste eeuw. De acteur John Malkovich heeft haar ingezet in twee theaterstukken, *The Giacomo Variations* en *The Infernal Comedy*.

**Ingo Metzmacher** (1957) studeerde piano, muziektheorie

en directie in zijn geboortestad Hannover en vervolgens in Salzburg en Keulen. Zijn eerste carrièrestappen zette hij bij Ensemble Modern in Frankfurt (dat hem aanvankelijk engageerde als pianist en vervolgens als dirigent), de Oper Frankfurt onder Michael Gielen en De Munt in Brussel ten tijde van intendant Gerard Mortier. In 1997 werd Metzmacher aangesteld als Generalmusikdirektor aan de Hamburgische Staatsoper, waar hij in acht seizoenen talloze opvoeringen leidde die ook internationaal de aandacht trokken. Daarna was hij chef-dirigent van de Nederlandse Opera in Amsterdam, en van 2007 tot 2010 chef-dirigent en artistiek leider van het Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Tot de hoogtepunten van de afgelopen jaren behoren zijn optredens bij de Salzburger Festspiele (met o.a. Luigi Nono's *Prometeo*), in de Wiener Staatsoper, het Royal Opera House in Londen, het Opernhaus Zürich en de Berlijnse Staatsoper (met Nono's *Al gran sole carico d'amore*). Voorts stond Metzmacher op de bok bij de Wiener, Berliner en Münchner Philharmoniker, het Orchestra Accademia Nazionale di Santa Cecilia, het Gustav Mahler Jugendorchester, het Russisch Nationaal Orkest, het BBC Symphony Orchestra en andere vooraanstaande orkesten. In seizoen 2013-2014 stond een nieuwe productie van Wagners *Der Ring des Nibelungen* in Genève centraal. Na de première van *Das Rheingold* in maart 2013 volgden tot mei 2014 *Die Walküre*, *Siegfried* en *Götterdämmerung* en de opvoering van twee volledige

cycli. Daarnaast zet Metzmacher de samenwerking voort met het Nieuw Japans Philharmonisch Orkest, de Tsjechische Philharmonie, de Bamberger Symphoniker, de Wiener Symphoniker en het Orchestre de Paris. In het Holland Festival had Metzmacher de muzikale leiding in *Dionysos* (2011), *Lulu* en *Wozzeck* (beide 2005). **Jean-Frédéric Neuberger** werd geboren in Parijs. Hij speelde al vroeg intensief piano en orgel en bekwaamde zich ook al voordat hij naar het conservatorium ging in compositie. Hij studeerde af in 2005 met vijf 'eerste prijzen'. Na zijn succesvolle deelname aan het Concours Long-Thibaud van 2004 werd hij al snel een bekend en veelgevraagd vertolker van een repertoire dat zich uitstrekt van Bach tot hedendaagse componisten. Neuberger trad op met de beste orkesten, waaronder New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra, London Philharmonic, Orchestre de Paris (waarmee hij in 2013 een tournee door Azië maakte) en NHK Symphony Orchestra. Dirigenten met wie samenwerkte waren onder meer Lorin Maazel, Tilson Thomas, Jonathan Nott, Osmo Vanska, Ingo Metzmacher en Pierre Boulez. Neuberger was te horen op de internationale festivals van Verbier, Luzern, La Roque d'Anthéron, Saratoga en La Jolla Music Society, en trad als kamermusicus op met de meest vooraanstaande musici van zijn generatie. Dit jaar wijdde het Auditorium du Louvre een concertserie aan hem getiteld *Jean-Frédéric Neuberger et ses amis*

waarin hij als uitvoerende en als componist te horen was. In 2010 werd hij onderscheiden met de Prix Nadia et Lili Boulanger van de Académie des Beaux-Arts. Hij ontvangt regelmatig compositieopdrachten, en zijn werk wordt gepubliceerd door de Franse uitgever Durand. De opnames van Neuburger worden uitzonderlijk goed ontvangen: de cd *Live at Suntory Hall* uit 2008 ontving een 'choc' in het toenmalige tijdschrift *Le Monde de la Musique*, en ook zijn registratie van het pianoconcert van Ferdinand Hérolde ontving in september 2011 een choc in het muziek tijdschrift *Classica*. Zijn meest recente cd (met solowerken van Ravel) werd uitgebracht in oktober 2013. Sinds 2009 is Neuburger als docent verbonden aan de gerenommeerde Classe d'Accompagnement van het Conservatoire de Paris.

**Susanne Otto** is een Duitse alt, geboren in Ansbach, in het hart van Beieren. Na haar eindexamen studeerde ze dwarsfluit en zang aan de Musikhochschule in Freiburg, en nog tijdens haar studietijd begon ze haar loopbaan als zangeres van oratoria en recitals. Daarnaast hield ze zich intensief bezig met eigentijdse muziek; in 1983 leerde ze de componist Luigi Nono kennen, die een aantal van zijn laatste werken speciaal schreef voor haar diepe alt, zoals *Caminantes...* *Ayacucho* en *Prometeo*. Als soliste werkte ze mee aan talrijke uitvoeringen, waaronder ook veel premières, van composities van onder anderen Wolfgang Rihm, Klaus Huber en Pierre Boulez,

onder leiding van gerenommeerde dirigenten als Claudio Abbado, Michael Gielen en Ingo Metzmacher. Daarbij stond ze op de podia van onder meer het Konzerthaus Wien, La Scala in Milaan, het Festival d'Automne in Parijs, de Berliner Festwochen en de Biennale van Venetië. In 1995 en 1997 trad ze op bij de Salzburger Festspiele en in 1999 maakte ze met de Berliner Philharmoniker onder leiding van Abbado haar debuut in Carnegie Hall. Otto's repertoire als zangeres van recitals omvat vele muziekrichtingen en tijdperken: ze zingt behalve eigentijdse muziek ook werken uit de middeleeuwen en de renaissance, en werken van Bach tot Verdi. Ook maakt ze soms een uitstapje naar de jazz en de popmuziek. Sinds enige jaren werkt ze geregeld samen met zowel ensembles die gespecialiseerd zijn in oude muziek (het Balthasar-Neumann-Chor, het Freiburger Barockorchester) als ensembles voor nieuwe muziek (ensemble recherche, Ensemble Modern).

**André Richard** is een Zwitserse dirigent, componist en vertolker van elektronische livemuziek. Hij studeerde zang, muziektheorie en compositie in Genève, en vervolgens compositie bij Klaus Huber en Brian Ferneyhough in Freiburg. Aansluitend verdiepte hij zich in de elektronische muziek bij Hans Peter Haller en de EXPERIMENTALSTUDIO van de swr in Freiburg, en bij het IRCAM in Parijs. Zijn werk werd binnen en buiten Europa uitgevoerd op de festivals van onder meer Boedapest, Frankfurt, Oslo en Essen. Naast zijn

docentschappen in Genève en Freiburg was Richard lange tijd hoofd van het Institut für Neue Musik van de Hochschule für Musik in Freiburg en organisator van de concertserie Horizonte. Van 1984 tot 2005 was hij artistiek leider van het Solistenchor Freiburg. In de jaren tachtig werkte Richard als dirigent en klankregisseur nauw samen met Luigi Nono aan de uitvoering van diens latere werk. Als dirigent trad Richard aan op festivals als de Salzburger Festspiele, het Festival d'Avignon en het Holland Festival. Van 1989 tot 2005 was hij verbonden aan de Heinrich-Strobel-Stiftung van de swr in Freiburg; als artistiek leider stond hij daar aan het hoofd van de EXPERIMENTALSTUDIO. In het kader van de Salzburger Festspiele heeft Richard meegewerkt aan een groot aantal gedenkwaardige uitvoeringen. Zo realiseerde hij in 1993 het ruimtelijk klankconcept en de klankregie voor de opvoeringen van Nono's *Prometeo*.

Latere producties waaraan hij artistieke medewerking verleende waren *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* van Lachenmann (2002) en twee werken van Stockhausen. Samen met het Arditti Quartet opende hij in oktober 2013 de Biennale van Venetië met het *Helikopter-Streichquartett* van Stockhausen. André Richard werd onderscheiden met diverse prijzen.

Het vocaal ensemble **Schola Heidelberg** onder leiding van Walter Nußbaum slaat sinds zijn oprichting een brug tussen oude muziek en nieuwe vocale

composities. De maximaal zestien solisten van het ensemble beheersen een verscheidenheid aan stijlen en vocale technieken, van stem- en ademgeruis tot aan microtonale intonatie, en laten – altijd buiten het gangbare repertoire – werken uit de 16e en 17e en uit de 20e en 21e eeuw elkaar beïnvloeden. Zo ontstaat uit de intense relatie tussen de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk en de hedendaagse muziek een nieuwe interpretatiecultuur. Het ensemble staat in nauw contact met vooraanstaande hedendaagse componisten, onder wie Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Caspar Johannes Walter, Jan Kopp, Hans Zender, Carola Bauckholt en Erik Oña, en heeft mede daardoor een groot repertoire. Ook verstrekken de musici geregeld compositieopdrachten. Sinds 1993 werkt Schola Heidelberg nauw samen met Ensemble Aisthesis. Schola Heidelberg verzorgt een eigen concertreeks in Heidelberg, en is daarnaast met regelmaat te vinden op festivals als het Lucerne Festival, de Biennale van Venetië, de Wittener Tagen für Neue Kammermusik en het Tongyeong International Music Festival in Korea. Het ensemble werkt samen met onder meer het WDR-Sinfonieorchester Köln, de Bamberger Symphoniker, de Deutsche Radio Philharmonie en het Ensemble Modern. Verscheidene cd's die het ensemble opnam, zijn in de prijzen gevallen, onder andere uitgaven met werken van Helmut Lachenmann. Tot de recente cd's behoren Gérard Griseys *Les chants de l'amour* op KAIROS

en *NUN* van Lachenmann op Ensemble Modern Media. In 2009 verscheen Lachenmanns *Les Consolations* op KAIROS. Een cd met werken van René Leibowitz is sinds begin 2013 op de markt.

Het **SWR Sinfonieorchester Baden-Baden en Freiburg** geeft permanent ruimte aan nieuwe bewegingen, gasten en muziekstukken, in de eigen omgeving, maar ook in steden als Berlijn, Luzern en Madrid. In 2012 maakte het orkest een bejubelde tournee door Japan onder leiding van François-Xavier Roth. Het slotconcert van de Donaueschinger Musiktage 2011 vormde het startschot voor diens chef-dirigentschap. Sinds de oprichting van de Donaueschinger Musiktage in 1950 is dit evenement onlosmakelijk verbonden met het SWR Sinfonieorchester. Zo'n vierhonderd composities werden er door het orkest in première gebracht; de musici schreven muziekgeschiedenis met werken van componisten als Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Helmut Lachenmann en Wolfgang Rihm. Toch zet het gezelschap zich niet alleen in voor hedendaagse muziek; het orkest heeft meer dan zeshonderd werken uit drie eeuwen opgenomen. Vanaf de oprichting in 1946 werkt het SWR Sinfonieorchester met internationale dirigenten en solisten. De motor achter de diverse activiteiten waren en zijn de markante chef-dirigenten Hans Rosbaud, Ernest Bour, Michael Gielen en Sylvain Cambreling. Zij leidden en vormden een orkest dat, door bij-

zondere uitdagingen gedurende zes decennia, flexibiliteit bereikt heeft die elders zelden gevonden wordt. Tot deze bijzondere uitdagingen behoren ook talrijke kinder- en jeugdprojecten. In de zomer van 2013 stond een muziektheaterproductie in het middelpunt die het slot en het hoogtepunt betekende van een driejarige samenwerking met drie Freiburger scholen. Voor zijn verdienste voor 'een levendige hedendaagse muziekcultuur' ontving het SWR Sinfonieorchester de Ehrenpreis 2013 der Deutschen Schallplattenkritik. Ook kreeg het gezelschap de prijs voor 'het beste concertprogramma 2013/2014' van het Deutscher Musikverlegerverband.



Claudio Abbado, Luigi Nono, Maurizio Pollini  
foto Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

## LUIGI NONO

Luigi Nono was formed by Venice. He was born in 1924 to an old Venetian artistic family. That lagoon city, wellspring of concert life and full of echoing waters, was a determining factor for his composing. It led to his historically-motivated, modern awareness of sound.

When asked about the origins of his ideas on sound by Klaus Kropfinger two years before his death, Nono said he was certain that Venice has a very extraordinary way of speaking and listening: 'The pealing and echoing of bells resounds through Venice, across its waters. And the different echoes, which also come from below, are in turn reflected by the houses, and within the whole of that, a rhythm suddenly arises – it's truly very special and incomparable.' Anyone walking on Giudecca, the Venetian island where Nono lived and where the Archivio Luigi Nono can be found today, will immediately recognize those extraordinary acoustics.

Nono lived in constant connection with days long gone. The avant-gardists of his time radically rejected the past, however, despite the fact that Nono was a central figure among them. Whereas his colleague Karlheinz Stockhausen was convinced that no one would presently be listening to Bach and Beethoven anymore, Nono did extensive research in the Marciana Library in Venice in the second half of the 1940s, together with Bruno Maderna. He read works there by 16th century music theorists such as Gioseffo Zarlino, the man who theorized about *cori spezzati*, the music with multiple choirs and musicians spread throughout the space that would become so important for Nono's oeuvre. He also studied composers whom the same theorists rather disparaged, such as the Franco-Flemish composers

Ockeghem and Desprez. Or he worked there on transcribing the polyphonic secular songs from the *Harmonice Musices Odhecaton* that had been published in Venice in 1501. In his awareness of music, the relationship between historical time and musical time was 'forever young'.

For Nono, the tasks he had as a composer were crystal clear. In 1959, he said that you always had to think in order to discover the 'why' and the 'how' of musical development and to understand the cause, origin and tendency of each experience. That you had to acknowledge and recognize yourself, in order to have a clear and precise responsibility for your own doings, because you don't live by chance and you don't do anything by chance, but always within a specific and determinative situation. And that you especially must rouse a new intensity of feeling, an intensity that can only be generated by new music.

Awareness was Nono's *aleph*. He wanted to cultivate a new awareness of sound in his listeners, in order to stir up a revolution and thereby make the world a better place. He also maintained this attitude outside of his music. Says Konrad Boehmer, who was friendly with Nono, 'Unlike all the other composers of his generation, he focused his gaze on the world and not on his own little nest. Sincere, honest, often shy, modest. Completely unorthodox, in his work and in his view of the world around him. From others, I have learned certain techniques; but from Nono, ethics – without which every technique is pointless.'

In his late work, Nono expressed his political message less explicitly. Rather than directly addressing the abuses in the Occident, he sublimated them by opening his music to influences from all over the world. Silence became more important in his

work, and that was also political, because it fit within his conception of making big dramatic statements with the smallest means.

Luigi Nono maintained his ethically motivated compositional stance to the very end. In 1990, he was buried on the Isola di San Michele in Venice. He has left an oeuvre that is timelessly inspiring.

Erwin Roebroeks

## INTERVIEW WITH ANDRÉ RICHARD

**Who was Luigi Nono, what was he like as a musician, as a person? André Richard, composer, sound director and designer of the spatial sound concept for the Nono performances at the Holland Festival, worked closely with the Italian avant-gardist for years. A description of Luigi Nono from André Richard.**

‘Luigi Nono was extraordinarily concerned about society, about the world in which he lived. It was also quite a time, right after the war. Nono reacted strongly to his surroundings, in his own way. He stood behind what he thought, and fought for it too. He always spoke in an exceptionally engaged manner. Nono lived according to his view of the world, believed in it deeply, and his art contains countless traces of that. Even though his opinions were not always right, he made a point. For him, composing was not simply a pleasure; he always put his entire being into it, intensely felt every note he wrote.

‘Nono couldn’t work with just anyone. He was very sensitive to people, to how they were put together and what motivated them. As far as he was concerned, they had to stand for something, just as he did. Opportunism was out of the question; so was egocentricity. He always worked with people that he felt good being with and that he understood. That was the basis of a good friendship and work relationship. The deciding factor for him was that the people around him were engaged in the process of creation, could be creative themselves. When we were working, he was not a dictator; we were always searching for something together. He often said, “I have come to the studio but I don’t know what we’re going to do today; I’ve no idea.”

And then in one way or another we would all start working and searching together: maybe we’d come up with something, maybe not. This openness was extremely inspiring. He gave everyone the space to move, everyone could be themselves. It’s very powerful if you can do that.

‘Often I would ask him, “How should we approach this? How did you imagine it to yourself?” Then he wouldn’t say it should go like this or that. Absolutely never. He always said, “Just try something, just go ahead and do it.” Open ended, always, very exciting. Only when you are a very great personality you can work like that. If he had been mediocre, his art would never have come into being that way. When you work like that, you’re also vulnerable; everything is open, it can go wrong.

‘Nono was like a big sun that shined on all of us and we could all blossom. While we were working, a lot of little building blocks suddenly formed a cathedral, because of his manner and because he accepted everyone as they are. Yes, sometimes there were real crises; that’s unavoidable when you work together so much. Then he suddenly would be beside himself and start yelling, and we would be scared. But if you share that with each other, you can carry on again.

‘Nono wrote the work *Prometeo* – *Tragedia dell’ascolto* toward the end of his life. He asked himself: What does the performance space sound like; what do you get back from it? He worked on it like someone who makes a sculpture; suddenly there’s a structure, and everyone felt that something extraordinary was being created.

‘Why do many people consider *Prometeo* Nono’s magnum opus? That’s a mystification; I don’t know why that is. I think it has to do with progress and change in the history of music. *Prometeo* was as difficult as giving

birth. Nono had compositional dips, and then he absolutely didn't know how to go further. How do you make a piece with such a theme without falling back on tradition, on the existing opera structures? After he had become acquainted with the possibilities of technology and live electronics at the EXPERIMENTALSTUDIO in Freiburg, it was possible for Nono to make *Prometeo*. All of the works created before *Prometeo* already had the germ of this work in them, and all of them are also masterpieces in themselves: *Das atmende Klarsein, Io, frammento dal Prometeo, Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* and *Guai ai gelidi mostri*.

'What I have always found very fascinating about *Prometeo* is the political-social aspect of how you make music. Usually, when you make music you have a conductor. He stands in front of the orchestra and says: do this, this and that, period. With *Prometeo*, it's completely different. Here, making music covers an entirely different social sphere. There are two conductors, four orchestra groups, five groups of soloists, a small choir, live electronics. It's a surround sound concept. The setup is no longer traditional, there is no stage. The musicians sit around the audience. The first conductor often conducts independently of the second, and in an entirely different meter. The musicians have a huge responsibility, even if or precisely because they only play or sing a few notes, and then remain silent for a long while. Everyone is important, and the conductor is not at all the one who says how it should go. Performing *Prometeo* is all about your attitude; you have to understand how the work functions. It is teamwork. That was a big step away from the Italian opera tradition.

'For everyone, 'tragedia dell'ascolto', the tragedy of listening, is their own tragedy. Listening is something that really takes us

further. The better we can listen, the better we can be in touch with things, can deal with life. Nono wasn't out to teach anybody anything; his writing of *Prometeo* wasn't a didactic deed. Yet he did teach us that listening well takes us further. Nono was tremendously significant, also for the performers, for their attitude, their ability to learn to make decisions – in general, we make progress through art and culture.

'Nono's scores are difficult to understand for the performers. The scores are puzzling; he didn't worry about whether they were understandable to anybody at all. My deepest conviction is to fight for it, just do it, make the music, progress. This also corresponds to what Nono considered the necessary attitude toward the audience. You can go with the masses, and somebody will decide for you, or you can experience your reality as your own strength and understand what is important for you.

'Nono invited us to have the strength to understand the content and context ourselves and to function within that. The decision will not always be good and sometimes will also turn out to be wrong, but making a decision is what's important. Dare to take the step. Go beyond your own limits, every day. Nono was an example of this himself. He went through life at 300 km an hour. It would have driven anybody else mad. He had no fear.

'If someone did something out of routine, he would go over to that person and talk with him. I remember he spent a lot of time whenever he noticed that a musician was performing academically, just doing what he or she had learned. Then he would say, "I heard you, but I don't think about it like that. Could you try it another time?" He didn't impose anything, but he wanted people to go further, beyond their own

limits, and become awake. That is what's so phenomenal about Nono.

'Nono was never afraid of his audience. He always did his own thing – and that was one of his strongest points. He and his music were not a reflection of what was in fashion. Real power is when you have something to say, and that's only possible if you are an independent thinker.'

Recorded by Frederike Berntsen, April 2014

## LUIGI NONO

When he appeared, something happened within me. He was a big, good-looking man who came from the outdoors, from the wilderness, from freedom. He brought the air of other planets with him. When he entered the hall, everything changed. Conversations came to a halt. An air of mystery enveloped him. When he spoke, everyone listened, fascinated by his presence, his words. Suddenly it was quiet in the wide expanse of the Berliner Philharmonie.

He seemed dissatisfied with what he had heard. He walked restlessly through the rows and the aisles. If I remember correctly, he had not even taken off his coat. In a mix of German and Italian, he argued over the setup. Then a decision: all of the speakers had to be turned to face the walls. People did what they were told. I thought to myself: what nonsense, nobody in their wildest dreams would think of doing something like that in their own home.

But this was being done in preparation for the first performance in Berlin of *Prometeo*, a work written for several instrumental and vocal groups, plus live electronics. An extraordinary kind of composition, not comparable with the usual kind, because the musicians are spread throughout the entire space. The listener is surrounded by sound from all sides, from all directions. Four orchestras of equal size form a cross, to which everything is oriented. They play purely acoustically, unplugged as it were. The rest of the company – a choir of twelve singers, two narrators, five groups of singers and three groups each with three solo instrumentalists – are set up in between them, in order to close the circle. Their sound is amplified by microphones reproduced through a system of speakers spanning the entire space.

A sound director in the middle of the hall monitors and organizes these sounds. They can circle around and reverberate for a very long time. Sometimes they are distorted to the point of being unrecognizable. They can come from completely different directions than what you expect. They can be repeated in loops and resound like an unending echo. They are what determine this music and its success.

That is why the problem of the position of the speakers is so terribly important. Turning them to the wall was an attempt to achieve a more indirect, more mysterious sound. The difference was remarkable. But it still was not enough. Nono wanted to listen, to listen again and again. He was searching for the specific sound of the space we were in. Gradually, we got a better sound in this manner.

The next day he suddenly came up to me and said, 'We need a new sound quality.' I wondered what he meant: louder or softer, gentle or sharp? No, you couldn't interpret it that simplistically; a new sound quality had to be found, and that was that. Despite my asking a lot of questions, I couldn't get anything definite out of him. I started thinking about it. Reluctantly at first, because I would have liked to have had more things to go by, criteria that I could name and verify, such as dynamics, ensemble work, intonation. But Nono didn't mean any of that. He was talking about a quality that is beyond our ordinary ideas of sound, one that is more delicate and fragile, more honest and true. He wanted to hear what lies behind the glamour. For that is where it actually all starts.

He must have seen in my eyes and heard in my voice that I was alert, that something of his way of thinking had struck a chord in me, fallen on fertile ground. That I was a seeker. He began to trust me and spontane-

ously invited me to go with him to Vienna. There, I directed a couple of his pieces for a small ensemble of instrumentalists and singers: *Quando stanno morendo* and *Guai ai gelidi mostri*. Friends of his from Italy were in it. Roberto played flute, Ciro clarinet and Giancarlo tuba. With them, Nono had developed new effects on the verge of the inaudible at the electronic studio in Freiburg. Micro-intervals, very soft echo tones, whisperings in the highest registers, *fischi*, wafting in from nothing and vanishing into nothing again, barely perceptible sounds. These were picked up by special microphones, filtered as if through a microscope, given resonance and sent out into the space through various loudspeakers. In order to hear them, your inner self must be very still, because their sound is no louder than your own breathing.

Luigi Nono liked extreme experiences. Apparently, he travelled to Vladivostok on the trans-Siberian express. He made several trips to Greenland. To the end of the world. The last stop before the North Pole, very isolated and deserted. Full of silence, rare plants, ice and snow. Snow changes sounds, something which you can experience every winter. I can imagine that there, on the edge of nothingness, is where Nono discovered, felt and heard his music. And in that region, so far from the hustle and bustle of the world, perhaps he found his true sound. The sound he sought and could not find elsewhere.

This withdrawal to areas on the limits of musical expression determines the entire last phase of his composing. It reaches its apex in *Prometeo*, a visionary work which points far into the future. In the subtitle, he also calls it a 'tragedy of listening' (*tragedia dell'ascolto*). It consists of a prologue, five 'Islands', interludes and choral singing. All these sections are only loosely connected with one another

and nevertheless form a splendid arc that supports the music for more than two whole hours. The spectator sits in the centre of the sounds and is transported through the wonders of this score as if on an underground stream. Those who have the good fortune to experience a performance will never forget it. Performances are rare, because they require great effort and expense. The music sounds primeval, and could only have been written in our own time.

Women's voices call out to the primeval mother Earth: '*Gaia!*' The peal of that first fifth is pure and clear. As it dies away, the violins of all four orchestras enter with high, barely audible tones. The wind instruments join in, extremely pianissimo. The first quivering, the first trembling, '*Egeinato*,' sings the choir, '*The earth brought forth*.' Under the fading strings, the two narrators begin to tell about the genesis of the world and the heavens, about what happened long before man came into being, about Gaia and Uranus, about Oceanus and Cronus the Crafty, about Atlas and Zeus. With low, impassive voices, with bell-like beats on dangling glasses and broken, rustling sounds from bass flute, bass clarinet and tuba, this narrative emerges from the primeval foundations of human existence – in ancient Greek, that wonderful, poetic, sublime language.

Above this comes a second layer, carried by the orchestra, the choir and vocal soloists:

*Listen  
does there not tremble here a breath of  
the air  
that the past has breathed?*

That is from Walter Benjamin, the German philosopher who committed suicide in 1940 in the Pyrenees during a futile attempt to escape from the Nazis. In *Der Meister des Spiels*,

he writes about the faint messianic force that is at work in every age, guiding.

*Secret agreements tremble.*

*They are caught in the wings of the Angel.*

*They know how to heal what is broken.*

*This faint force has been given to us.*

*Let us not lose it.*

That text runs through the entire piece, as an antipode and supplement to the story of the fate of Prometheus, son of Iapetus, who stole fire from the gods and gave it to humankind. The fire of knowledge, the fire of independence.

The first 'Island' is for the orchestras, which loudly and softly toss sounds to one another across the space. In between, open fifths create resting places, at which point in the score there are texts. However, these may never be read aloud, but instead must be heard and felt in silence. Prometheus speaks of his deeds, Hephaestus of the resulting torments that the former must endure.

Hölderlin's *Schicksalslied* is the secret highpoint of the second 'Island'. Two high soprano voices with bass flute and bass clarinet, united by means of hallophone and delay with a scratchy audiotape, draw us into the text like a whirlpool. The voices of the narrators recite that text with exaggerated consonants.

*But it has been allotted to us*

*Not to rest at any place,*

*Disappearing and falling,*

*The suffering people*

*blindly hurled from one*

*Hour to the next, like water*

*From rock to rock,*

*Endlessly downward*

*Into the dark.*

Immediately afterward comes the first *stasimo*, a choral song in which everyone participates, *a suonar e cantar*, playing and singing. Over and again, echoes from very far away and memories of long ago. We are but a minuscule part of a movement that has existed for thousands of years, driven by the faint messianic force that Benjamin evokes.

That force is given voice in the *interludio primo* (first interlude). A contralto and three wind instruments, nothing more. Here, the singing and playing is in an extremely slow tempo and with the greatest possible pianissimo, at the bare limits of the audible. However faint it may seem here, it is strong enough – so says the score – to conjure up an era from the course of history. Listen to it, listen to it. Don't lose it.

The myth of Prometheus is gripping and overwhelming in its dimensions. He poses essential questions to humankind. How he thinks about the powers that rule over him. Whether he should rise up against them or surrender to them. Whether he should snatch fire away from them and carry it himself or whether he shouldn't, out of fear of being chained to a rock. Whether he dares to go his own way. Even if you can hardly follow the text, because Nono, as always, has concealed it in his music and elevated it to a higher plane, you still constantly feel that something existential is being treated here. This is what makes the work a real tragedy. A tragedy that unfolds through listening. There are magical fields of sound and plunges into deep silences, there are *tutti* passages in insurgent, screaming *fortes* and fragile, very soft moments with separate, forlorn voices. Only by listening do we perceive the tragedy. Nono wanted people to open their ears, so that they are capable of hearing something essential, something that can only be experienced by doing so.

What I admire most, however, is the courage he had to even conceive of such a work on that scale, with that extensiveness. He even worked his crisis into the composition. It comes through to us in the third-fourth-fifth 'Island' section, where the score becomes so scanty that you feel an unbearable thirst. Sounds shrivel up, rests are no longer filled. We walk through a desert. Once we survive this, as listeners and also as performers, we are richly rewarded. For at the end comes the *Stasimo secondo* (second choral song), performed by the soloists. This has a conciliatory, supernal beauty, and ends with a pure fifth that loses itself in infinity.

Many people had difficulty following this road to innerness, this change of direction to the soft. For Luigi Nono had always been loud, had involved himself in everything, had never let himself be silenced. He had been a member of the Italian Communist Party since 1952 and was a personal friend of Enrico Berlinguer. Did his best everywhere in the world for political refugees, ended up in jail for it in Peru and was deported. Met Fidel Castro and Rudi Dutschke. Composed many pieces that do not shy away from taking an unambiguous standpoint against injustice in the world – most clearly in his two musical theatre pieces, *Intolleranza 1960* and *Al gran sole carico d'amore*, but also in the cantate *La fabbrica illuminata* and in the *Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima*; in *Diario polacco* and in *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

One of the most penetrating works from that period is undoubtedly *Il canto sospeso* from the year 1956. The lyrics of this 'floating song' are based on the last letters written by European resistance fighters who had been condemned to death. From Bulgaria, Greece, Poland, the USSR, Italy and Germany, they were mostly youths who

fought for freedom and their people's future and paid with their lives. The youngest of them is barely 14 years old. It's astonishing how calm they all are in the face of their approaching execution. They express anger and grief, love and hope, sometimes also consolation to their loved ones, but none of them is sentimental; true heroes one at all. This piece reveals how Nono identified with the fight for freedom, with the fight for a better world. He erects a lasting monument to it with his *Canto sospeso*. He wrote an open piece with a unique form that bears the essence of this message in a manner that is entirely its own.

The piece is composed according to strict serial rules, which means that pitch, duration and dynamics follow a series of numbers that is normative for the entire work. Contrasted to that is the variability of the individual sections. Substantial orchestral sections are interchanged with a cappella choruses and arias. An old-style cantata. And yet different. The song must be 'suspended'. Tones float separately through the space like stars in the sky, apparently not connected with one another. And yet connections are formed, on various levels, following the example of Renaissance music. It is difficult to follow them one by one, even almost impossible. The sum of all the occurrences carries the expression. And that expression is clear, at every moment, in every fibre of the piece.

Already in the first section for orchestra, loud bangs on the kettledrums and sharp attacks from the brass players introduce violence and uprising, while the expressive, lonely tones of the strings contrast this with sorrow and grief. There is also the use of extreme registers. The trumpets, for instance, are required to blow at dizzying heights and the violins must play shimmering tones in the fourth octave, in the so-called 'eternal



snow', while the double basses and trombones call from the deepest regions. The orchestra is pushed to the limits of its tonal range in order to meet the outer limit situation called for in the score. This also goes for the choral section that follows, which particularly requires the sopranos to give their all. The *terzetto* of the three soloists has a remarkably light tone, swinging back and forth between triple and quadruple time and evoking an almost dancelike atmosphere.

The fourth section, again for orchestra, shows in an exemplary fashion the 12 tone series that lies at the foundation of the entire piece. Starting from the tone A, the standard pitch, the next higher and lower tones are successively added until the 12th tone is reached. The music moves within this big seventh, is compressed within that narrow space, starting at a triple piano and moving in crescendo to the screeching highpoint, after that moving in reverse direction in diminuendo and dying out on E flat, the final tone of the series.

The tenor aria was composed to a text by 14-year-old Chaim from Poland: '*... even if the sky were made of paper and all the seas of the world were ink, I still could not describe my suffering and all that I see around me to you. I say farewell to everyone and weep...*' In this aria, three melodies are interwoven with each other in an extremely ingenious fashion. They float around and over each other like a mobile.

Then the murderers burst into the synagogue, accompanied by very heavy accents on kettledrums and trombones. A dark, extremely aggressive section. People cry for help and are mown down by the orchestral violence, violence in the truest sense of the word. Immediately afterward, with the biggest possible contrast, the choir sings: '*... how hard it is to say farewell to this beautiful*

*life forever...*', accompanied by gentle strings. Only at the '*Addio*' does a solitary high trumpet moan and do the sopranos respond with their '*per sempre*', a short outbreak that has everything in it.

After which comes the most beautiful, most moving moment, a soprano aria with female choir set to a text by Ljuba Sijetsova from the USSR: '*... farewell mother, your daughter is going into the damp earth...*' Here flutes, glockenspiel, vibraphone, marimba, celesta and harp play a tender, heavenly music, creating an unparalleled effect of an indeed floating song.

The orchestra reacts with tremendous aggression: repetitions of tones like machine gun salvos, violent eruptions from all the wind instruments and the kettledrums, brutally cut short to give way to the closing choir: '*... I am not afraid of dying ... I go with the belief in a better life for you...*' At the end there are no more lyrics, *bocca chiusa*, sung with closed mouth, the words fall silent. The last note of the basses dies away as its own echo into nothing.

The characteristic features of Nono's music are readily recognizable. Rebellion and protest, set to music with the most elementary means. Contrasted with that is the poetic, the tender; listening to and detecting the subtlest of inner feelings. Very loud passages of raw violence and extremely soft singing. And always the pauses, the long *fermata*, mysteriously knotting the separate occurrences together, across the silence. The phenomenon of a form that effortlessly lets the most divergent sections merge into one another without there being a clear *ceasura*, without an interruption. Everything seems to be suspended from an invisible thread, seems to float by virtue of a higher order.

Luigi Nono was born in Venice, a city consisting of islands that are connected

with one another by bridges. Around those islands and bridges flow the waters of the Adriatic Sea. The fixed and the flowing touch each other everywhere. At the centre is the Basilica of San Marco. There, in the 16th century, Gabrieli and Monteverdi were already presenting their multiple-choir works. And in doing so, they based their music on the space, to which Nono repeatedly refers. He loved that city and owes much to it. He is buried at San Michele. It is a splendid grave, overgrown with ivy.

I was a young conductor at the age of 30 when I met him. I had barely taken my first steps, was still on the beginning of my path. But I had dreams, big goals; I was searching for a message, a mission. Meeting him at such an important stage was a gift. He strengthened me in my convictions, in my belief in myself; he challenged my ideals, brought them to the surface and made me face them; he gave me the courage to go my own way, to follow my inner voice. All of that without actually talking about it, but just by the way he spoke with me and showed me his sympathy. I felt elevated and worthy in his presence, felt unsuspected powers growing within me. A young person could wish for nothing more. His work and his legacy have been a kind of oracle that I have continued to follow to this very day. When he died on 8 May 1990, exactly 45 years after the end of World War II, it was the saddest day of my life. I felt an immense emptiness and became aware for the first time of what it means to lose a person who was so close to you. It's as if his passing has left behind a huge crater, which we still will be gazing at in amazement a thousand years from now.

From *Keine Angst vor neuen Tönen?* by Ingo Metzmacher. Translation: Jane Bemont

**NURIA SCHOENBERG NONO:  
'FROM MY FIRST HANDSHAKE  
WITH GIGI, MY LIFE WAS  
DETERMINED'**

**Nuria Schoenberg, Luigi Nono's widow, curated the exhibition 'Luigi Nono 1924-1990, maestro di suoni e silenzi' in the Gasholder. Thea Derks asked her about her choices and her late husband.**

*The Luigi Nono Archive boasts over 60,000 photographs, scores, letters, writings, newspaper clippings and other documents. How did you select what to show?*

This was not so difficult, for I know the material very well, both from my life with Luigi Nono and the twenty years I spent with the Archive (founded in 1993 - TD). It was my aim to show Nono in a global way, his life and his works, so each of the twenty-seven panels is devoted to a different topic. It starts with biographical material: pictures of his grandparents, parents and himself in Venice, where he was born. Other panels are dedicated to his studies, his work with conductors, his compositions, his opera's and so on. Above each panel there's a quote from Nono that illustrates its content. Thus over the first panel we read *'In Venice you discover the significance of light, of colour; the significance of sounds, of space.'* Light and colour were very important to him.

*You designed this exposition for the tenth anniversary of Nono's death in 2000, have you changed anything for the Holland Festival?*  
No, the content hasn't changed, only the size of the panels. Originally these measured 42 by 60 centimetres, now they're much larger: 90 by 120. At the time the panels were in a dark room, each one was lit separately. Thus you were forced to take a close look at the

exhibits, it was like a river flowing around the room. It was very important to me that people should not just walk by, but come up close and study what's on the panels. In the Gasholder they're not in the dark, they draw enough attention by their sheer size.

*Nono was a committed communist, how have you dealt with this?*

Panel 18 is dedicated to this entirely. It shows a list of twenty-five different towns and villages where he gave lectures and played concerts for people who would not normally get into contact with contemporary music, or even classical music for that matter. He often worked together with Claudio Abbado and Maurizio Pollini. They performed in cinemas, small halls, and even went to factories sometimes. It's often said they actually performed *in* the factories, but this is not true, they went to workers' clubs to meet labourers who were interested in music. Nono explained it to them, sometimes he performed *La fabbrica illuminata* with a singer, as you can see on this panel.

The interaction with the audience was very interesting, for sometimes entire families turned up with babies and all, who'd never been in a formal concert setting before. They came in and walked out without any inhibition and reacted spontaneously to what they heard. They were not shy to ask questions, for instance why and how he composed. Nono was very good at this, he had a wonderful way of communicating and was never patronizing, talking down to them. Unfortunately these meetings can't be repeated today. In those days many factories had cultural clubs, where the labourers got into contact with literature, music, the visual arts. This was supported by the local government, but over the past decades the mentality of the

Italians has changed enormously, nowadays it's only money and success that count.

*Did Nono ever get new insights about his music because of his interaction with these unversed people?*

No, no, absolutely not! He knew exactly what he was doing. He based himself on tradition and then voyaged into new areas. Not because someone or something showed him the way, but because he was a very creative person and a very serious person at that. He'd studied music to the very depths, from the earliest polyphony to the latest developments. Of course he discussed compositional problems with his colleagues, but he always followed his own track. Also, he never asked my opinion. Only rarely, when a piece was finished he'd ask which of two or three titles I liked better.

*What is your dearest memory of Nono?*

The first time I met him, that was a very special moment in my life. This was when I returned to Europe with my mother for the first time, to witness the world première of my father's opera *Moses und Aron* in Hamburg. Luigi Nono was introduced to my mother and me, and from that first handshake with Gigi the rest of my life was determined. He was an incredible father to our two daughters, and had a huge influence on them as human beings, on their ethics, their interests, their creativity. He had great respect for us all and was very caring and close. He loved the sea, and we had wonderful summers, boating, swimming and meeting friends.

Thea Derks  
Amsterdam, May 2014

## BIOGRAPHIES

**Susanna Andersson** has established herself among the top of Sweden's young singers. Born in the Swedish city of Östersund her musical education began at Ljungskile College Institute before she began studies at the Guildhall School of Music and Drama in London. While at the Guildhall she won the prestigious Gold Medal Competition, graduated with a First Class Honours degree and went on to win the coveted Song Prize at the annual Kathleen Ferrier Awards. In the 2006-2007 season Andersson gave recitals with pianist Eugene Asti in London, New York, Athens, Amsterdam, Birmingham, Brussels, Stockholm, Cologne and Vienna as part of the ECHO Rising Stars series in 2006-2007. She made her professional debut as Zerlina in *Don Giovanni* at Grange Park. Thereafter followed debuts at Nürnberg Opera, Opera North, Covent Garden's Linbury Studio Theatre and English National Opera. During the 2007-2009 season, Andersson was engaged by Oper Leipzig where her roles included Blondchen in *Die Entführung aus dem Serail*, Valencienne in *Merry Widow* and Gretel in *Hänsel und Gretel*. In concert Andersson has appeared with the Swedish Royal Philharmonic Orchestra, Stockholm Sinfonietta, the Nordic Chamber Orchestra and the English Chamber Orchestra. She has worked with conductors such as Christopher Hogwood, Lawrence Foster, Roy Goodman and many others. In 2008 she

made her BBC Proms debut singing the world premiere of Stuart Macrae's *Gaudete*, which had been written especially for her. In January of this year, Andersson performed in the world premiere of the Swedish composer Albert Schnelzer's *Animal Songs*, which he had written especially for her and the Helsingborg Symphony Orchestra.

The violinist **Irvine Arditti** was born in London in 1953. He studied at the Royal Academy of Music, started playing in the London Symphony Orchestra in 1976 and two years later, at the age of 25, became its concertmaster. In 1980, he left the orchestra in order to concentrate on the Arditti Quartet, which he had formed while still at school. Apart from his legendary career as first violinist of this quartet, Irvine Arditti has baptized a great number of solo works. He has presented the world premieres of many compositions written especially for him, including Iannis Xenakis's *Dox Orkk*, Toshio Hosokawa's *Landscape 111*, both for violin and orchestra, as well as Brian Ferneyhough's *Terrain* for violin and ensemble. The violinist has performed with leading orchestras such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the Junge Deutsche Philharmonie, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Orchestre National de Paris, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the London Sinfonietta, the Nieuw Ensemble and Oslo Sinfonietta. Many

composers, in particular Ligeti and Dutilleux, have praised Arditti for his performances of their concerts.

Besides the more than 190 CDs that Irvine Arditti has recorded with the Arditti Quartet, the violinist also has made many recordings on his own. His recording of solo works by composers such as Carter, Estrada, Ferneyhough and Donatoni has won numerous prizes, as has his registration of Nono's *La lontananza nostalgica utopica futura*. Arditti's CD of John Cage's *Freeman Etudes* was received with the highest praise imaginable. July 2013 saw the publication of the book *The Techniques of Violin Playing*, written by Arditti and the composer Robert Platz.

The chamber choir **Cappella Amsterdam** achieves its special homogenous consonance with an extraordinary versatility. Since 1990, the choir has been under the artistic leadership of chief conductor Daniel Reuss. Founded in 1970 by Jan Boeke, the guiding principle of Cappella Amsterdam has always been the love of music. In order to make each composition come alive, the choir concentrates on both modern and early, authentic vocal techniques. The emphasis in the repertoire is on these two extremes: old masters and modern music. The choir devotes special attention to Dutch composers, ranging from Sweelinck to Andriessen and Ton de Leeuw. Composers such as Robert Heppener and Jan van Vlijmen have written various works especially for Cappella Amsterdam.

The choir works regularly with a number of different groups, also from other disciplines. Cappella Amsterdam has often participated in opera productions, for example, such as in 2011 in Karlheinz Stockhausen's *Sonntag aus Licht* with the Opera of Cologne, and Wolfgang Rihm's *Dionysos* during the Holland Festival in 2010. Besides collaborating with major Dutch ensembles and orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, the Royal Concertgebouw Orchestra and Asko|Schönberg, the choir works with top-notch international companies such as the Akademie für Alte Musik Berlin, the RIAS Kammerchor, musikFabrik, Il Gardellino and the Estonian Philharmonic Chamber Choir. In order to share knowledge, repertoire and experience, Cappella Amsterdam co-initiated Tenso, the European network of professional chamber choirs. Each year, Harmonia mundi releases CDs recorded by the choir. A recording of *Golgotha* by Frank Martin that appeared in 2010 was nominated for a Grammy that same year. The most recent CD, with choral works by Leoš Janáček (January 2012), was very well received internationally. In 2009, Cappella Amsterdam received the VSCD Classical Music Award for the most impressive achievement by a small (chamber music) ensemble. In 2010, the choir was nominated for the Amsterdam Award for the Arts and for the Edison Classical Music Audience Award.

**Christina Daletka** (Lviv, Ukraine, 1984) is one of the

most exciting and versatile mezzo-sopranos of her generation. Her musical training began at an early age with violin lessons from her mother. In 2006, she commenced her vocal studies in Switzerland under Ruth Rohner. Daletka has also been also coached by Thomas Quasthoff, Christa Ludwig, Marijana Lipovšek and Michael Schade. Her unusual musical abilities allow her to excel in works from the Renaissance to the 21st century, and from opera and oratorio to the intimacy of lieder. Daletka attracted international attention after her debut as Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) at the age of 23 at the Teatro Real in Madrid. She was immediately invited to sing in operas in Lyon and Graz and at the Lucerne Festival. Daletka has worked with directors such as Daniel Harding, James Gaffigan, Riccardo Muti, Teodor Currentzis and Christian Zacharias. She has regularly been a guest of the Zürich Opera (*Il Barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro* and *La Scala di Sete*), the Festspielhaus Baden-Baden (*Idomeneo*, *Carmen* and *Otello*) and the Salzburger Festspiele, where she among other things performed Berio's *Folk Songs* and arias by Mozart with the Mozarteumorchester under the direction of Ivor Bolton. Since her first world premiere (Strasbourg, 2007), Daletka's interest in contemporary music has grown. Her impeccable sense of pitch gives her a natural affinity for this repertoire. Christina Daletka has broad interests beyond music. She speaks seven languages

and is an official ambassador for Amnesty International.

The **ensemble recherche** makes music history: with over 500 world premieres to its name since its founding in 1985, the group has played a major role in the shaping and development of contemporary chamber and ensemble music. The group provides stimulation through concerts, music theatre productions, courses for composers and instrumentalists, productions with a visual and auditory component, sound projects for children and young people, the 'Klangpost' (Sound Post) and the Ensemble Academy Freiburg, organized jointly with the Freiburg Baroque Orchestra. With its distinctive dramaturgical ideas, the nine-member ensemble of soloists has created a niche of its own in the international music scene. Its repertoire includes classics of the late 19th century, Impressionists and Expressionists, composers from the Second Viennese School and the Darmstadt School, spectralists and experimental avant-gardists of contemporary music. The ensemble recherche has released some 50 CDs, many of which have received international awards, including the German Critics' Prize and the Diapason d'Or.

The **EXPERIMENTALSTUDIO** of the SWR (Southwest Radio) in Freiburg was founded in 1971, and in the meantime it has become so famous that it would be impossible to imagine the contemporary music scene without it. The aim of the studio

is to unite art and technology in a continual interplay, with electronic compositions been realized by the collaborative efforts of composers and technicians. The EXPERIMENTALSTUDIO is therefore fully manned by a permanent team of technical specialists, while the Heinrich Strobel Foundation offers grants to composers who want to either broaden their artistic and technological horizons in general or work on a compositional project in particular. The studio has its own ensemble, which regularly gives concerts in major festivals like those of Berlin, Vienna and Salzburg, the Festival d'Automne in Paris and the Venice Biennale and in famous music theatres like the Teatro alla Scala in Milan, Carnegie Hall in New York and De Munt in Brussels. Pioneering works in the history of electronic music have been realized in the EXPERIMENTALSTUDIO by composers like Boulez, Stockhausen, Ferneyhough, Globokar and Nono. A younger generation of composers is represented by Mark Andre, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú, Johannes Maria Staud, among others. Musicians who have worked at length in the EXPERIMENTALSTUDIO include Maurizio Pollini, Claudio Abbado, Gidon Kremer, Irvine Arditti and Roberto Fabbriciani. In 1999, a box of CDs was published in honour of the EXPERIMENTALSTUDIO 25th anniversary, providing an overview of the most important works, old and new, that have been realized there.

The Italian flutist **Roberto Fabbriciani** is one of the great contemporary virtuosos on his instrument. He was born in 1949 in Arezzo and at a young age became a member of the orchestras of the Maggio Musicale Fiorentino and of the Teatro alla Scala in Milan. Fabbriciani is known as a creative innovator who has considerably expanded the possibilities of the flute. In the 1970's, he was part of the circle of musicians around composer Luigi Nono, with whom he blazed new musical trails, some of took place at the EXPERIMENTALSTUDIO of the swr in Freiburg. An inspired performer of new music, Fabbriciani has worked in a comparably intensive manner since then with countless other composers, including Berio, Boulez, Cage, Kurtág, Ligeti, Messiaen, Stockhausen and Takemitsu. The works that they have written for him are some of the most important in the contemporary flute repertoire. Throughout his career, Fabbriciani has played at almost all of the great international festivals, such as those of Venice, Donaueschingen, Berlin, Lucerne, Salzburg, Edinburgh, Vienna and Tokyo. As a soloist, he has performed with renowned orchestras, including the Orchestra Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the RAI Orchestra, London Sinfonietta, the London Symphony Orchestra, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, and the Munich Philharmonic Orchestra under the direction of conductors like Claudio Abbado, Luciano Berio, Ernest Bour, Riccardo Chailly, Peter Eötvös,

Bruno Maderna, Diego Masson, Ingo Metzmacher and Riccardo Muti. Fabbriciani taught at the Mozarteum in Salzburg. His playing can be heard on countless CDs.

The tenor **Markus Francke** was born in Freiburg, Germany. At the age of eight he started his piano studies and made his debut as a boy soprano in Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* at the Stadttheater Freiburg. After leaving secondary school, he studied Musicology before transferring to the Music Academy in Cologne (Hochschule für Musik und Tanz Köln), where he studied singing with Professor Arthur Janzen and conducting with Professor Johannes Hömberg. After graduating he also successfully completed his concert exam for Singing. He has received further vocal tuition from Berthold Schmid, Diane Forlano, Francisco Araiza and Stewart Emerson. Since the 2012-2013 season Francke is a member of the ensemble of the Staatstheater Wiesbaden. He has also built a long-term working relationship with the Stadttheater Pforzheim and has performed on numerous stages, including the Bregenzer Festspiele. During his studies, Markus Francke began his successful career as a concert artist. He has developed into a highly respected and in-demand interpreter of baroque oratorios, specialising in the 'evangelist' roles in the works of J.S. Bach. He boasts a vast repertoire of works that span from the renaissance period through to contemporary music. Francke

has performed in some of the most prized venues in Europe, including the Cathedral of Santiago de Compostela, the Cathedral of Reims, the Philharmonie in Berlin, the Philharmonie in Cologne, St. Michaelis and St. Nikolai in Hamburg, the Liederhalle Stuttgart, the Frauenkirche in Dresden and Cologne Cathedral. Francke has sung with orchestras such as L'arpa festante and Concerto Köln, and under the direction of conductors such as Steuart Bedford, Helmut Rilling and Marcus Creed. Francke's work is available on numerous radio and CD recordings.

The opera repertoire of the Israeli alto **Noa Frenkel** includes Stockhausen's *Sonntag aus Licht*, *Prima* by Chaya Czernowin, *Tod eines Bankers* by Andreas Kersting and Mozart's *Die Zauberflöte*. She also sang in Arie Shapira's *The Kastner Trial* (Tel Aviv), Philip Glass' *Achnaton* (Rotterdam) and Luigi Nono's *Prometeo* (La Scala, Festival d'Automne, Lucerne Festival and with the Berliner Philharmonie). Her concert repertoire spans music from the Renaissance to contemporary works. Her recent appearances have included performances of Handel's *Dixit Dominus* with the Flemish Radio Choir, Donatoni's *Abyss* in Casa da Música in Porto, Mahler's *Das Lied von der Erde* with the Orchestre Symphonique de Mulhouse, Verdi's *Requiem* at the Festival of Ljubljana and Mahler's *Symphony Nr. 2* with the Israel Symphony Orchestra Rishon LeZion. Frenkel regularly performs with renowned

ensembles like the Ensemble Modern, The Israel Contemporary Players, Askol|Schönberg, Klangforum Wien and the EXPERIMENTALSTUDIO Freiburg. Many composers have written works especially for her. For a long time, she was a soloist with the Maarten Altena Ensemble, with whom she gave many performances, recorded several CDs and toured Europe, Japan and North America. Noa Frenkel has worked with conductors such as Steven Sloane, Ingo Metzmacher, Kenneth Weiss, Kenneth Montgomery, Ivor Bolton, Dan Ettinger, Ilan Volkov, Friedemann Layer, Gabriel Garrido, Peter Dijkstra, Otto Tausk and Reinbert de Leeuw. She has recorded all Gesualdo's madrigals on six CDs with the Kassiopeia Quintet. On her latest recording, she is singing in Artur Schnabel's *Notturmo* and in the *Te Deum* by the Portuguese Baroque composer Francisco António de Almeida.

**Giovanni Gabrieli** (ca. 1555 – 1612) was a composer, organist and priest from Venice. Gabrieli is one of the most important composers of the Venetian school. He studied in Munich under Orlandus Lassus and worked for Duke Albert V at his court in Bavaria until the Duke's death. In 1584, Gabrieli went back to Venice, where he became the head organist of the San Marco Basilica. After the death of his uncle, Andrea Gabrieli, he took over his task of chief composer of ceremonial music for the San Marco and for the Doge of Venice. In the Basilica, Gabrieli became a master at

composing motets for double choir. *Cori spezzati* is the name of a technique in which two choirs alternate to create an echo effect between them. Gabrieli further developed this technique (an early surround sound) in his collection of motets called *Sacrae Symponiae* (1597), in which different choirs and instruments succeed each other in an increasingly complex interplay of sounds. The *Kyrie* and *Gloria* from this collection of motets will be performed during the concert at the Holland Festival.

**Matilda Hofman** studied at Cambridge University, the Royal Academy of Music and the Eastman School of Music. She was also a conducting fellow in the Aspen Music Festival and the affiliated study programme. Her mentors include Martyn Brabbins, David Zinman, Ingo Metzmacher and Sir Colin Davis. Hofman currently lives in California, where she is music director of the Diablo Symphony Orchestra and conductor of the Empyrean Ensemble. In California, she has also been a guest director for the Sierra Summer Festival, Festival Opera and the Left Coast Chamber Ensemble. Moreover, she regularly works with the Sacramento Opera. Outside the United States, she has performed with the Ensemble Modern, the Winnipeg Symphony Orchestra and the Kammerakademie Potsdam, among others. In 2011, Hofman participated in productions of Luigi Nono's *Prometeo* during the Salzburger Festspiele and the Berliner

Festspiele. Her work with ensembles for contemporary music has been recorded on the labels Innova and Champs Hill. In 2001, she founded the Kreisler Ensemble, which has granted a number of commissions for compositions and received praise for its contribution to the St Magnus Festival in Orkney.

After getting her certificate in speech therapy, the Belgian mezzo-soprano **Els Janssens-Vanmunster** studied jazz before training as a classical singer with Gréta De Reyghere at the Royal Conservatory of Liège. She went on to specialise in early music (Renaissance and Baroque) with Guillemette Laurens at the Conservatoire National de Région de Toulouse, in France, and in mediaeval music at the Swiss Scola Cantorum Basiliensis with Kathleen Dineen, Crawford Young, Dominique Vellard and Nicoletta Gossen. The mezzo-soprano is at home in a broad and versatile repertoire that includes oratorios, Renaissance polyphony, Baroque cantatas, mediaeval songs, chamber music, opera and contemporary creations, always with a focus on text awareness and impeccable diction. Contemporary music soon began to occupy an important place in her activities, and contemporary composers like Thierry Pécou, Boris Yoffe, Klaus Huber, Sophie Lacaze and Pierre-Adrien Charpy have had the pleasure of working with her for some years already. This is demonstrated in various recordings with Klara, Ramée and SWR, for example. Els Janssens-Vanmunster sings

with internationally renowned and specialised ensembles from Germany, Belgium, Switzerland and France, and is the leader of the French group of female solo voices, Mora Vocis, which specialises in both mediaeval and contemporary music. She teaches 'Présences scéniques' at the University of Montpellier, in France, and regularly gives masterclasses in singing and interpreting early and contemporary music. She travels the world to music events like the Festival of Flanders, the Festival of Wallonia, Music before 1800, Early Music Vancouver, the Boston Early Music Festival and the early music festivals in Utrecht, Ambronay, Royaumont and Montalbâne.

The German tenor **Matthias Klink** (1969) studied at the Academy of Music in the city of his birth, Stuttgart, under Luisa Bosabalian and Carl Davis, and at the Indiana School of Music in Bloomington, USA. Since 1995, he has been a member of the Opernstudio, Cologne Opera. He has had guest roles at the Staatsoper Hamburg, the Teatro Real Madrid, La Scala in Milan, the Metropolitan Opera in New York and with opera houses in Berlin, Barcelona and other cities. The production of Mozart's *The Abduction from the Seraglio* directed by Hans Neuenfels at the Stuttgart State Opera brought him international fame, as did the roles of Belmonte (*The Abduction from the Seraglio*) and Tamino (*Mozart's The Magic Flute*). Other roles he has sung include those of Don José in Bizet's *Carmen*, Alfredo

in Verdi's *La traviata* and Jim Mahoney in Weill's *Rise and Fall of the City of Mahogany*. At the Festspiele in Schwetzingen, in the Festspielhaus Baden-Baden, at the Ruhrtriennale and at the Festival of Aix-en-Provence, he has worked under conductors such as Christoph von Dohnányi, Thomas Hengelbrock, Marc Minkowski and James Conlon. Matthias Klink made his Salzburger debut in 1999 with Berio's *Cronaca del Luogo*. He booked huge success with his performance at the Salzburger Festspiele in 2010 in the world premiere of Wolfgang Rihm's *Dionysos* conducted by Ingo Metzmacher and directed by Pierre Audi (Holland Festival 2011). In addition to his activities as an opera singer, Matthias Klink can also be found on the concert stage; he has performed at the Avery Fisher Hall in New York, the Salle Pleyel in Paris, the Alte Oper in Frankfurt and the Philharmonic in Cologne, among other places.

With her warm, wide-ranging and dark-hued voice, the German soprano **Sophie Klußmann** – a student of Thomas Quasthoff and Margreet Honig – has rapidly built an international reputation as an operatic and concert performer. The 2014/15 season will take her to such prestigious venues as the Berlin Philharmonic, Cologne Philharmonie and Zurich Tonhalle. Though lyric in nature, her voice has dramatic potential and can assert itself without strain against a large orchestra. Her stylistic range

is also wide, and, as a member of the Halle Opera, her roles have included Pamina (*Die Zauberflöte*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Nannetta (*Falstaff*) and the soprano role in *Carmina Burana*. As a concert performer she sings works by Mozart, Bach, Beethoven, Brahms and Mahler with conductors like Marek Janowski, Michael Sanderling, Michael Gielen, and with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin and Potsdamer Kammerakademie. She has appeared at numerous major concert halls, and at festivals such as the Prague Spring Festival and Schleswig Holstein Festival. In the field of historically informed performance she has collaborated with such leading figures as Marcus Creed, Václav Luks and Martin Haselböck, while in contemporary repertoire, the composers Christian Jost and Edwards Rushton have written roles specifically for her in operas, and she has performed Ligeti and Stockhausen with the Ensemble musikFabrik. When it comes to chamber music and song, she has a particular passion for music from the late 19th and early 20th centuries. The actor John Malkovich selected her for two theatre pieces: *The Giacomo Variations*, and *The Infernal Comedy*.

**Ingo Metzmacher** studied the piano, music theory and conducting in his home town of Hannover as well as in Salzburg and Cologne. The initial stages

of his professional career took him first to Ensemble Modern in Frankfurt, then to the Frankfurt Opera under Michael Gielen. His international career began in 1988 at the Théâtre de la Monnaie in Brussels during the Mortier era. In 1997 he was appointed general music director of the Hamburg State Opera, where he conducted numerous internationally acclaimed performances during his eight-year tenure. He then became principal conductor of De Nederlandse Opera (Dutch National Opera) and, from 2007 to 2010, principal conductor and artistic director of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Highlights of recent years have included his performances at the Salzburger Festival (including a performance of Nono's *Prometeo*), as well as at the Vienna State Opera, London's Royal Opera House, the Zurich Opera and the Berlin State Opera (performing Nono's *Al gran sole carico d'amore*). He has also conducted concerts with leading orchestras that have included the Vienna, Berlin and Munich Philharmonics, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Gustav Mahler Youth Orchestra, the Russian National Orchestra and the BBC Symphony Orchestra. Central to his commitments during the 2013-2014 season is a new production of Wagner's *Ring Cycle* in Geneva. *Das Rheingold* opened in March 2013 and will be followed by *Die Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung* and in May 2014 by two complete cycles. He is also continuing to work closely

with the New Japan Philharmonic, the Czech Philharmonic, the Bamberg and Vienna Symphony Orchestras and the Orchestre de Paris. At the Holland Festival Metzmacher was the musical director for *Dionysos* (2011), *Lulu* and *Wozzeck* (both in 2005).

Born in Paris, **Jean-Frédéric Neuburger**, received an intense and varied musical education in piano, composition and organ before joining the Paris Conservatoire, from which he graduated with five 'premiers prix' in 2005. Following his success at the 2004 Long-Thibaud Competition, Neuburger quickly became in demand as an interpreter known for the extreme variety of his repertoire from Bach to composers of the twenty-first century. Neuburger performs with the world's most prestigious orchestras including the New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra, London Philharmonic, Orchestre de Paris, with which he toured Asia in 2013, NHK Symphony Orchestra and works with conductors such as Lorin Maazel, Tilson Thomas, Jonathan Nott, Osmo Vanska, Ingo Metzmacher and Pierre Boulez. Neuburger performs at leading international festivals (Verbier, Lucerne, La Roque d'Anthéron, Saratoga, La Jolla Music Society) and as a chamber musician, performs with the leading musicians of his generation. In 2014 the Auditorium du Louvre dedicated a series of seven concerts entitled *Jean-Frédéric Neuburger and Friends* featuring him as a performer and com-

poser. Recipient in 2010 of the Nadia and Lili Boulanger Prize by the Académie des Beaux-Arts, Neuburger is regularly commissioned as a composer. He is published by Durand, France. Neuburger's recordings have received great acclaim: the 2008 *Live at Suntory Hall* CD received a 'Choc' in *Le Monde de la Musique* and his recording of the piano concerti by Ferdinand Hérold received the Choc in *Classica Magazine*. His most recent CD (*Ravel solo pieces*) was released in October 2013. Since 2009, Neuburger has taught the renowned Classe d'Accompagnement at the Paris Conservatoire.

**Susanne Otto** is a German alto, born in Ansbach, in the heart of Bavaria. After graduating, she went on to study flute and singing at the Musikhochschule in Freiburg. During her studies she started her career as a singer of oratorios and recitals. She also focused on contemporary music, and in 1983 got to know the composer Luigi Nono, who wrote several of his later works especially for her deep alto voice, including *Caminantes... Ayacucho* and *Prometeo*. She has worked as a soloist in numerous performances, including many premieres, of works by composers like Wolfgang Rihm, Klaus Huber and Pierre Boulez, led by such renowned conductors as Claudio Abbado, Michael Gielen and Ingo Metzmacher. Her performance venues include Konzerthaus Wien, La Scala in Milan, the Festival d'Automne in Paris, the Berliner Festwochen and the Venice Biennale. In

1995 and 1997, she performed at the Salzburger Festspiele and made her debut in Carnegie Hall in 1999, with the Berliner Philharmoniker, conducted by Abbado. Otto's repertoire as a singer of recitals comprises many different musical styles and eras. Besides contemporary music, she also sings pieces from the Middle Ages and Renaissance, and works by composers ranging from Bach to Verdi. She sometimes makes an excursion into jazz and pop music as well. In recent years, she has also worked regularly with ensembles specialised in early music (the Balthasar-Neumann-Chor and the Freiburger Barockorchester) and in new music (ensemble recherche and Ensemble Modern).

**André Richard** is a Swiss conductor, composer and performer of live electronic music. He studied singing, music theory and composition in Geneva, and later with Klaus Huber and Brian Ferneyhough in Freiburg. He advanced his studies in electronic music with Hans Peter Haller at the SWR EXPERIMENTALSTUDIO Studios in Freiburg and at IRCAM in Paris. His works have been performed at international music festivals in Budapest, Frankfurt, Oslo, Essen and many more. As well as teaching in Geneva and Freiburg he was also for a long time the Head of the Freiburg Institute for New Music and the organiser of the concert series Horizonte. From 1984 until 2005 he was artistic leader of the Freiburg Solo Choir. In the 1980's Richard collaborated closely with Luigi

Nono as a conductor and sound director on the performances of his later works. As a conductor Richard has performed at international festivals such as the Salzburger Festspiele, the Festival d'Avignon and the Holland Festival. From 1989 to 2005 he was the artistic director of the EXPERIMENTALSTUDIO of the swr's Heinrich-Strobel Foundation. For the Salzburg Festival Richard has contributed to a great many legendary performances, including Nono's *Prometeo* in 1993, for which he realised the spatial sound concept and acted as sound director. Later productions he was artistically involved in were Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (2002) and two works by Stockhausen. With Irvine Arditti he opened the Venice Biennial in October 2013 performing Stockhausen's *Helikopter-Streichquartett*. In the course of his career Richard has received many prizes.

Ever since its founding, the vocal ensemble **Schola Heidelberg**, conducted by Walter Nußbaum, has bridged the gap between early and new vocal music. Up to 16 soloists constituting the ensemble command highly varied styles and vocal techniques, including microtonal intonation, vocal and breathing noises. Crossing sixteenth and seventeenth century works with material from the twentieth and twenty-first century - always outside of the standard repertoire - they create an intense relationship between historically informed performance

practice and contemporary music, leading to new forms of interpretation. In close contact with leading composers of our times, including Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Caspar Johannes Walter, Jan Kopp, Hans Zender, Carola Baukholt and Erik Oña, Schola Heidelberg has a broad repertoire and regularly commissions new work.

Since 1993, Schola Heidelberg has had a close working relationship with the instrumental ensemble Aisthesis. As well as in its own concert series in Heidelberg, Schola Heidelberg also regularly appears at festivals such as the Lucerne Festival, Venice Biennial, the Wittener Tage für Neue Kammermusik and the Tongyeong International Music Festival in Korea. The ensemble works with the WDR Symphony Orchestra, Bamberg Symphony Orchestra, the German Radio Philharmonic Orchestra, the Ensemble Modern and many other leading orchestras.

Schola Heidelberg has recorded many award winning CDs, including recordings with works by Helmut Lachenmann. Recent albums include Gérard Grisey's *Les chants de l'amour* on KAIROS and Lachenmann's *NUN* on Ensemble Modern Media. The recording of Helmut Lachenmann's *Les Consolations* was voted on the German Record Critics' best-of list in 2009. A CD with works by René Leibowitz has been released recently.

**The SWR Baden-Baden and Freiburg Symphony**

**Orchestra** always makes room for new movements, guests and pieces of music – in their own hometowns, as well as in cities like Berlin, Lucerne and Madrid. Conducted by François-Xavier Roth, the orchestra toured Japan in 2012 with great success. The starting signal for Roth's appointment as principal conductor was given at the final concert of the Donaueschinger Musiktage 2011. Since the foundation of the Donaueschinger Musiktage in 1950, this event has been inextricably linked to the swr Symphony Orchestra. The orchestra has premiered around four hundred compositions at the event, and the musicians have written music history with works by composers like Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Helmut Lachenmann and Wolfgang Rihm. But the orchestra does not only focus on contemporary music. Its repertoire includes over six hundred works spanning three centuries. The swr Symphony Orchestra has worked with international conductors and soloists ever since its foundation in 1946. The driving forces behind the orchestra's various activities have been, and still are the remarkable principal conductors Hans Rosbaud, Ernest Bour, Michael Gielen and Sylvain Cambreling. They have led and formed an orchestra that, through sixty years of exceptional challenges, has achieved a flexibility seldom seen anywhere else. These exceptional challenges include numerous projects for children and young people. The summer of 2013 revolved around a music theatre production that

formed the closing highlight of a three-year collaboration with three schools in Freiburg. For its services to 'a lively contemporary music culture', the swr Symphony Orchestra was awarded the Ehrenpreis 2013 der Deutschen Schallplattenkritik. The orchestra also received the award for 'the best concert programme of 2013/2014' from the Deutscher Musikverlegerverband.

**TENTOONSTELLING / EXHIBITION**  
**LUIGI NONO 1924–1990.**  
**MAESTRO DI SUONI E SILENZI**

**INFO**

DATA / DATES

do 19, za 21, zo 22 juni 2014  
*Thu 19, Sat 21, Sun 22 June 2014*

LOCATIE / VENUE

Westergasfabriek, Gashouder

AANVANG / STARTING TIME

16.00–18.00 uur, op concertdagen vanaf  
19.30 uur alleen voor concertbezoekers  
*4–6 pm, on concert days 7.30 pm for visitors of  
concerts only*

WEBSITES

www.luiginono.it

**CREDITS**

CURATOR / CURATOR

Nuria Schoenberg Nono

IN SAMENWERKING MET / IN COOPERATION

WITH

Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS

**SYMPOSIUM / CONFERENCE**  
**“... HAY QUE CAMINAR ...”**  
**LUIGI NONO’S MUSICAL PATHS**  
**BETWEEN POLITICS AND ART**

**PROGRAMMA / PROGRAMME**

VRIJDAG 20 JUNI / FRIDAY 20 JUNE  
UNIVERSITEITSTHEATER

10.00-10.30 ontvangst *welcome*  
welkomstwoord  
*word of welcome*  
Jochem Valkenburg,  
Julia Kursell  
10.30-11.20 Robert Adlington  
(University of Nottingham)  
11.20-12.15 Carola Nielinger  
(Londen)  
12.15-14.00 lunchpauze *lunch break*  
14.00-14.45 Paolo de Assis  
(Orpheus Instituut Gent)  
14.45-15.30 Pauline Driessen  
Ghent University  
15.30-16.00 koffiepauze *coffee break*  
16.00-17.30 keynote speaker:  
Gianmario Borio  
(Università degli studi di Pavia)

ZATERDAG 21 JUNI / SATURDAY 21 JUNE  
TRANSFORMATORHUIS

Moderator: Michel Khalifa  
13.00-13.15 ontvangst *welcome*  
Welkomstwoord *word of  
welcome*  
Pierre Audi  
13.15-14.00 Nuria Schoenberg-Nono  
(president Archivio Luigi Nono)  
14.00-14.45 Konrad Boehmer  
(componist *composer*)  
14.45-15.15 pauze *break*  
15.15-16.00 David Levin  
(University of Chicago)  
16.00-16.45 André Richard  
(componist *composer*)  
16.45-17.00 afsluiting *concluding statement*

TAAL / LANGUAGE

Engels

*English*

IN SAMENWERKING MET /

IN COOPERATION WITH

Universiteit van Amsterdam

## SAMENVATTINGEN

VRIJDAG 20 JUNI

Robert Adlington,  
University of Nottingham  
*Vershillende talen spreken: Nono's Voci  
destroying muros tijdens het Holland  
Festival 1970*

De eerste keer dat er in het Holland Festival speciale aandacht was voor de muziek van Luigi Nono, was in de door artistiek directeur Jo Elsendoorn geprogrammeerde editie van 1970. Het was een welhaast complete ramp. Twee concerten gewijd aan Nono mislukten doordat de techniek het liet afweten, en Nederlandse recensenten hadden grote moeite om Nono's uitgesproken muzikaal-politieke standpunten te begrijpen. Ik zal deze woelige gebeurtenissen onderzoeken door te focussen op het nieuwe stuk dat Nono componeerde voor het festival, te weten *Voci destroying muros* dat sinds de Amsterdamse première een kwijnend bestaan heeft geleid. Het stuk is een zetting van brieven die vrouwelijke politieke gevangenen schreven vanuit Duitsland, Nederland en Cuba, en die in het stuk zijn verwerkt in de taal waarin ze geschreven werden – vandaar de meertalige titel van het werk. Het werk zelf raakte bedolven onder de rivaliserende discoursen over de relatie tussen muziek en politiek, en wel op meerdere manieren. Op de eerste plaats was het de bedoeling dat het werk zou worden afgerond met een opruiende gesproken polemiek door Nono's medewerker Konrad Boehmer, die de gelegenheid te baat nam om zijn Nederlandse tijdgenoten (de zogenaamde Notenkrakers) de les te lezen vanwege hun 'kleinburgerlijke' benadering van politieke compositie. (Uiteindelijk liet

de techniek voor het afspelen van de tape het afweten, zodat het werk eindigde in een gênante stilte.) Op de tweede plaats ontketende het werk een debat over Nono's zetting van de aangrijpende teksten, waarbij de kritiek luidde dat het zowel onbegrijpelijk als overdreven aanschouwelijk was. Deze controverses leggen behalve de esthetische kloof tussen Nono's benadering en de Nederlandse traditie van politieke muziek ook de kloof bloot die het gevolg was van het feit dat een jongere generatie Nederlandse componisten en critici geen directe ervaring had met fascisme, wat in schril contrast stond met Elsendoorn wiens eerste vrouw één van de door Nono getoonzette brieven had geschreven vanuit het Duitse concentratiekamp waar ze ook was overleden.

Carola Nielinger, Londen  
*Het concept van Geheugen in Prometeo*

'Wij, de levenden', zo schreef Cacciari aan Nono in het begin van hun samenwerking over *Prometeo*, 'prijzen Mnemosyne – als het Geheugen van het on-tijdelijke – als het Geheugen van wat we nog *niet* hebben ervaren – als het Geheugen van een weg die we nog niet zijn ingeslagen. *Dit* is het Geheugen dat jij hoorbaar zult moeten maken!' Met verwijzingen naar de poëzie van Rilke, Hölderlin en Trakl en naar Heideggers lezing van Hölderlin en Walter Benjamins stellingen *Über den Begriff der Geschichte* ('Over het begrip van de geschiedenis') is dit intrinsiek politieke concept van het geheugen als herinnering aan wat nog komen gaat de sleutel tot niet alleen Cacciari's interpretatie van de Prometheus-mythe, maar ook tot Nono's muziek. Het geheugen is tenslotte van fundamenteel belang voor onze waarneming van muziek: het is in wezen de herinnering aan klank die ons in staat stelt

grootschalige ontwikkelingen in de muzikale gedachte te begrijpen en ons ermee te verbinden. In die zin is de *Proloog* van Nono's 'tragedia dell' ascolto' uitermate belangrijk, want daarin introduceert Nono de kernelementen van klank die hij vervolgens transformeert en ontwikkelt teneinde ons mee te voeren naar een uitermate filosofisch begrip van de Prometheus-mythe, dat wil zeggen naar de bewustwording van wegen die nog *niet* zijn ingeslagen. Hoe dit kernconcept van het geheugen zich manifesteert in de muziek zal worden besproken aan de hand van een aantal fragmenten die de grootschalige transformatie illustreren waarvan heel *Prometeo* is doordrongen.

Paulo de Assis,  
Orpheus Instituut Gent  
*Historische presentie in Luigi Nono's ...sofferte  
onde serene...*

Aan de hand van *...sofferte onde serene...* voor piano en tape (1975-1977) kan Luigi Nono's heroriëntatie op compositiestrategieën en -technieken worden getraceerd. In dit stuk verschijnen verscheidene nieuwe elementen in Nono's muzikale idioom, namelijk een nieuw gebruik van verticale klankstapelingen, de verkenning van complexe variabele en canonische procedés, overvloedig gebruik van micro-onderbrekingen van tijd ('meta-ritmes'), en tenslotte – cruciaal – het ontvouwen van twee temporaliteiten waarbij de piano en de tape ieder verschillende paden op dezelfde route volgen, wat resulteert in steeds weer nieuwe onvoorspelbaarheid van klankcombinaties. *...sofferte onde serene...* was het eerste van een reeks werken die het pad effenden voor *Prometeo*. Het betreft werken voor kleinere instrumentale combinaties waarin de subtiele nuances van klankproductie worden verkend en waarin

wordt gewerkt met zeer compact muzikaal materiaal. Bovendien is in *...sofferte onde serene...* zowel een krachtige herwaardering van Nono's eigen studiejaren bij Hermann Scherchen en Bruno Maderna (aan het eind van de jaren 1940) aan te wijzen als een productieve dialoog met historische vormen en compositietechnieken.

In deze lezing zal ik (a) wijzen op het belang van deze historische presentie (voor zowel uitvoerenden als luisteraars) en (b) een verband leggen tussen Nono's 'late stijl' en de notie van een '*partage du sensible*' ('herverdeling van het met de zintuigen waarneembare') zoals meer recentelijk is voorgesteld door de Franse filosoof Jacques Rancière.

Pauline Driesen,  
Universiteit Gent  
*L'Angelo Prometeo*

Vandaag de dag zijn Nono-kenners het erover eens dat de zogenaamde *Wende* van de componist aan het eind van de jaren 1970 niet overschat moet worden. Niettemin is de ontwikkeling van een 'late stijl' in Nono vaak gerelateerd aan zijn omgang met Massimo Cacciari, die met zijn kritisch denken een specifieke plaats inneemt binnen de Italiaanse linkervleugel. Uit de vele teksten die Cacciari in die periode verzamelde voor Nono's composities blijkt weliswaar dat de dialoog tussen beide Venetianen zeker tot nieuwe inzichten heeft geleid, maar het zou gevaarlijk zijn om de filosofische ideeën van Cacciari gelijk te stellen met Nono's poëtica. Het is wel zo dat de bijzondere dialoog die zij voerden weerspiegeld wordt in *Prometeo* (1984-85), Nono's *tragedia dell' ascolto* waarvoor ook weer Cacciari de tekstuele basis leverde. In dit originele 'libretto' ontwikkelde Cacciari zijn interpretatie van de tragedie van Aischylos als zijnde de verzoening tus-



sen goden en mensen in het licht van hun gemeenschappelijke ondergeschiktheid aan het lot. Zijn Prometheus was niet langer een revolutionaire held, maar een engel die een nieuwe orde aankondigt die vrij is van Utopia. Hoewel Nono ermee instemde de sterke dialectiek van de eerdere decennia los te laten, rijst toch de vraag in hoeverre hij bereid was deze fundamenteel tragische visie op de mensheid te accepteren. Om deze vraag te beantwoorden, kunnen we ons enkel tot de muziek wenden, want voor Nono gold: *'musica è pensare'* ('muziek is denken'). Als er bovendien enige hoop was, dan moest die gezocht worden in 'wat niet gezegd kan worden' – een les die Nono had opgedaan bij Wittgenstein via... Cacciari. Daarom wordt in deze lezing een analyse gegeven van zowel de tekst als de muziek van *Isola 3a/4a/5a*. Behalve dat dit deel van Prometeo nog niet eerder onderwerp is geweest van grondig onderzoek, is het in deze context van bijzonder belang gezien de gerichtheid op Achilles als symbool van het onbereikbare Utopia. Met een dergelijke analyse wil deze lezing de zich geleidelijk van elkaar scheidende wegen van Nono en Cacciari langslopen. Speciale aandacht zal worden gegeven aan voorbereidend schetsmateriaal dat bewaard wordt in het Archivio Luigi Nono in Venetië, en waarmee bijna tien jaar van dialoog en (politiek) denken over de betekenis van Prometheus is gedocumenteerd.

Gianmario Borio,  
Università degli studi di Pavia  
*Luigi Nono's muzikale verbeelding en het linkse discours in Italië.*

---

Luigi Nono's carrière valt chronologisch samen en laat thematische verwantschap zien met de geschiedenis van de linkervleugel

in de Italiaanse politiek in de tweede helft van de 20e eeuw. Nono trad al in 1952 toe tot de PCI (Italiaanse Communistische Partij). In 1975 werd hij benoemd in het Centraal Comité, en gedurende zijn hele carrière onderhield hij nauwe contacten met vooraanstaande leiders als Enrico Berlinguer en Giorgio Napolitano. Tegelijkertijd was hij zich bewust van kwesties die zich steeds afspeelden in de marges van de officiële partijpolitiek: de spontane en soms geweldadige uitbarstingen van arbeidersprotest, guerrilla-oorlogsvoering in derdewereldlanden en de provocerende acties van de studentenbeweging. Uiteindelijk blijkt het mogelijk de stilistische veranderingen in de vroege jaren '80 te relateren aan het debat over het private domein en de veranderende opvattingen over intellectueel engagement tijdens diezelfde periode. In mijn lezing zal ik ingaan op enkele van de markante vragen die zich bevinden op het snijvlak van de artistieke en de politieke praktijk.

ZATERDAG 21 JUNI

Nuria Schoenberg Nono,  
Archivio Luigi Nono, Venetië

---

*Fotoalbum Luigi Nono; de man en zijn werk*

Konrad Boehmer,  
componist, Amsterdam  
*Nono – een tegenwoordige toekomst*

---

Mijn lezing zal bestaan uit twee delen. Ik zal beginnen met de periode vanaf mijn assistentschap bij Maderna tijdens de productie van Nono's *Intolleranza* (Keulen, 1961-62) tot aan het concert in het Holland Festival van 1970 en de 'vreemde ontmoeting' tussen Nono en enkele Nederlandse componisten die aanleiding was voor de verschrikkelijke misverstanden. In het tweede deel zal de nadruk liggen op de onderliggende redenen van dit misverstand en zal ik ingaan op enkele esthetische aspecten van Nono's werk.

David Levin,  
University of Chicago  
*Nono en de ontwikkelingen in het 20e-eeuwse muziektheater*

---

Binnen Luigi Nono's oeuvre nemen zijn drie muziektheaterwerken (*Intolleranza 1960*, *Al Gran Sole Carico d'Amore*, *Prometeo*) een prominente plaats in. Met de manier waarop Nono in deze werken muziek, ruimte en encenering combineert, heeft hij een nieuwe benadering van muzikale en theatrale elementen geïntroduceerd die ver afstaat van alle traditionele operaconventies. Als zodanig kunnen deze sleutelwerken van Nono binnen de hedendaagse muziek worden beschouwd tegen de achtergrond van de sterke tendens tot radicale heroriëntatie op de mogelijkheden om muziek te combi-

neren met geënceneerde elementen. In deze lezing zal worden ingegaan op enkele van deze vernieuwende ontwikkelingen in het 20e-eeuwse muziektheater.

André Richard,  
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR, Freiburg  
*Verso Prometeo*

---

In mijn lezing zal ik ingaan op enkele directe vooruitwijzingen naar Luigi Nono's *Prometeo* in zijn eerdere werken, en daarbij onverwachte karakteristieken schetsen die kenmerkend zijn voor zijn oeuvre uit die tijd.

## ABSTRACTS

FRIDAY 20 JUNI

Robert Adlington,  
University of Nottingham  
*Speaking different languages: Nono's Voci*  
destroying muros at the 1970 Holland Festival

The first celebration of Luigi Nono's music at the Holland Festival, programmed in 1970 by artistic director Jo Elsendoorn, was an almost unmitigated disaster. Two concerts devoted to Nono were ruined by technical failures, and Dutch critics struggled to comprehend Nono's distinctive musico-political stance. I will examine this troubled episode by focusing upon the new piece that Nono composed for the Festival, *Voci destroying muros*, which has languished in neglect ever since its Amsterdam premiere. The piece is a setting of letters written by female political prisoners from Germany, the Netherlands and Cuba, preserved in their original language – hence the work's multilingual title. It fell foul of competing discourses about music's relation to politics, in multiple ways. First, the work was designed to conclude with a rousing spoken polemic by Nono's collaborator Konrad Boehmer, who used the opportunity to berate his Dutch contemporaries (the so-called *Notenkrakers*) for their 'petit-bourgeois' approach to political composition. (In the event, the tape playback failed and the work ended in embarrassing silence.) Second, the work stimulated a debate about Nono's setting of the emotive texts, which was criticised for being both unintelligible and overly illustrative. These debates are revealing both of the aesthetic gap separating Nono's approach from Dutch traditions of political music, and of the distance of a younger generation of compos-

ers and critics in the Netherlands from the direct experience of fascism – in poignant contrast to Elsendoorn, whose first wife died in a German concentration camp and wrote one of the letters set by Nono.

Carola Nielinger, Londen  
*The Concept of Memory in Prometeo*

'We, the living', Cacciari wrote to Nono in the early stages of their collaboration on *Prometeo*, 'praise *Mnemosyne* – as Memory of the atemporal – Memory of what we have not yet experienced – Memory of a path we have *not* yet taken. *This* is the Memory you will have to make heard!' With reference to the poetry of Rilke, Hölderlin and Trakl, Heidegger's reading of Hölderlin, and Walter Benjamin's *Theses on the Concept of History* this intrinsically political concept of memory as remembrance of that which is still to come is key not only to Cacciari's interpretation of the Prometheus myth, but also to Nono's music. Memory, after all, is also fundamental to our perception of music: remembrance of sound essentially enables us to grasp and engage with large scale developments in musical thought. In this sense, the *Prologue* of Nono's *tragedia dell'ascolto* is of primary importance. It is here that Nono introduces the core elements of sound which are subsequently transformed and developed to lead us to a highly philosophical understanding of the Prometheus myth with an awareness of paths *not* yet taken. How this core concept of memory manifests itself in the music will be discussed with selected examples of large scale transformation that pervade the whole of *Prometeo*.

Paulo de Assis,  
Orpheus Institute Ghent  
*Historical presence in Luigi Nono's ...sofferte*  
onde serene...

Luigi Nono's ... *sofferte onde serene* ... for piano and tape (1975-1977) signposts a reorientation of his compositional strategies and technics. In this piece several new elements emerged in Nono's musical idiom, namely a new use of vertical sound-aggregates, the exploration of complex variational and canonical procedures, the extensive use of micro-suspensions of time ("meta-rhythms"), and crucially, the unfolding of two temporalities, with the piano and the tape following different paths on the same route – involving an ever new unpredictability of sonic combinations. .... *sofferte onde serene* ... was the first of a series of works paving the way to *Prometeo*, works for small instrumental combinations, exploring subtle nuances of the production of sound and dealing with highly concentrated music material. Moreover, in ... *sofferte onde serene* ... one can identify both a deep reevaluation of Nono's own studying years with Hermann Scherchen and Bruno Maderna (in the late 1940s), as well as a productive dialogue with historical forms and techniques of composition.

This presentation will (a) argue for the importance of this historical presence (both for performers as for listeners), and (b) establish a link between Nono's 'late style' and the notion of a 'redistribution of the sensible' as more recently proposed by the French philosopher Jacques Rancière.

Pauline Driesen, Ghent University  
*L'Angelo Prometeo*

Today there is general consensus among Nono scholars that the so-called *Wende* of the composer at the end of the 1970s ought not to be overestimated. Still, the evolution of a 'late style' in Nono is often being related to his acquaintance with Massimo Cacciari, whose critical thought holds a particular place within the Italian left. Although the dialogue between both Venetian men certainly led to new insights, as illustrated by the many texts Cacciari assembled for Nono's compositions during this period, it would be dangerous to equate the former's philosophic ideas with the poetics of the latter.

Their exceptional dialogue is genuinely reflected in *Prometeo* (1984-85), Nono's *tragedia dell'ascolto* for which Cacciari once again delivered the textual basis. In this original 'libretto', Cacciari developed his reading of the Aeschylean tragedy as the reconciliation of gods and men in the light of their common subordination to fate. His Prometheus no longer was a revolutionary hero, but an angel announcing a new order free from utopia. Although Nono agreed on leaving the strong dialectics of the decades before, the question arises to what extent he was willing to accept this fundamentally tragic vision on mankind. To answer this question, one can only turn to the music, because for Nono "*musica è pensare*". Moreover, if there was any hope, it had to be searched for in "what cannot be said" – a lesson Nono gained from Wittgenstein through... Cacciari.

Therefore, this paper presents an analysis of both text and music of *3a/4a/5a Isola*. Not only has this part of *Prometeo* not yet been subject to a thorough investigation, it is also

of particular interest in this context because it is centred on Achilles as the symbol of the impracticable utopia. Through such an analysis, this paper aims at walking the gradually separating paths of Nono and Cacciari. Special attention will be given to preparatory sketch material, preserved at the Archivio Luigi Nono in Venice, in which almost ten years of dialogue and of (political) thinking on the meaning of Prometheus is documented.

Gianmario Borio,  
Università degli studi di Pavia  
*Luigi Nono's Musical Imagination and the Discourse of the Italian Left*

Luigi Nono's career coincides chronologically and manifests many thematic links with the history of the Italian Left in the second half of the 20th Century. Nono joined the PCI (Italian Communist Party) as early as 1952; in 1975 he was appointed to the Central Committee; throughout his career he maintained close contacts with prominent leaders such as Enrico Berlinguer and Giorgio Napolitano. At the same time he was aware of issues that remained on the fringes of the official party policy: the spontaneous and at times violent outbreaks of workers' protests, guerrilla warfare in third world countries, and the provocative actions of the student movement. Ultimately, the stylistic changes in the early 1980s reveal some affinity with the debates about the private sphere and the changing concept of intellectual engagement during the same period. In my talk, I will illustrate some of the salient questions which are situated on the threshold between artistic and political practice.

Nuria Schoenberg-Nono, Archivio Luigi Nono, Venezia

*Photo album Luigi Nono; the Man and the Works*

Konrad Boehmer, composer, Amsterdam  
*Nono – a present future*

My speech will be divided in two parts, starting from the moment when I assisted Maderna in the production of Nono's *Intolleranza* (Cologne, 1961-62) until the 1970-concert in the Holland Festival and a "strange encounter" which Nono had with some Dutch composers (Amsterdam, Holland Festival 1970) and the horrible misunderstandings this "encounter" caused. In my second part I would like to emphasize on the more profound reason of this misunderstandings and say some words about some esthetic aspects of Nono's work.

David Levin, University of Chicago  
*Nono and the developments in 20th-century music theatre*

Among Luigi Nono's works, his three music-theatre works (*Intolleranza 1960*, *Al Gran Sole Carico d'Amore*, *Prometeo*) occupy a prominent position. In these works Nono's approach to the combination of music, space and staging constitutes novel ways of dealing with such musical and theatrical elements which is far removed from the conventions of opera in any traditional sense. As such, these landmark works by Nono can be considered against the backdrop of a strong tendency in contemporary music of radically rethinking and redefining the possibilities of combining music with staged elements. This paper will

look more closely at some of these innovative developments in 20th century music theatre.

André Richard, EXPERIMENTALSTUDIO des SWR, Freiburg  
*Verso Prometeo*

In my talk, I will point to some direct anticipatory references towards Luigi Nono's *Prometeo* in his preceding works and thereby etch out unexpected features that characterize his oeuvre in this time.

## HOLLAND FESTIVAL 2014

### DIRECTIE

Pierre Audi, artistiek directeur  
Annet Lekkerkerker, zakelijk directeur

### BESTUUR

Martijn Sanders, voorzitter  
Ben Noteboom, waarnemend penningmeester  
Mavis Carrilho  
Joachim Fleury  
Renze Hasper  
Marjet van Zijlen

Het programma van het Holland Festival kan alleen tot stand komen door subsidies, bijdragen van sponsors en fondsen en door de gewaardeerde steun van u, ons publiek.

### SUBSIDIËNTEN

Ministerie van Onderwijs,  
Cultuur en Wetenschap  
Gemeente Amsterdam

Het Holland Festival is lid van Réseau Varèse, Europees netwerk voor de creatie en promotie van nieuwe muziek, gesubsidieerd door het Culturele Programma van de Europese Commissie.

### HOOFDBEGUNSTIGER SNS REAAL Fonds

### SPONSORS, FONDSSEN,

#### INSTELLINGEN

VandenEnde Foundation,  
Stichting Ammodo, Rabobank  
Amsterdam, Clifford Chance  
LLP, DoubleTree by Hilton,  
Westergasfabriek /  
MeyerBergman, Kempen & Co,  
Automobilbedrijf Van Vloten,  
Stichting Dioraphte, Turing  
Foundation, Prins Bernhard

Cultuurfonds, The Brook  
Foundation, Fonds  
Podiumkunsten, Ernst von  
Siemens Music Foundation,  
Ambassade van Pakistan, Dr.  
Hofstee Stichting, Gemeente  
Amsterdam/Stadsdeel Oost,  
Regionale Regering van  
Koerdistan, Goethe-Institut,  
Ambassade van de Verenigde  
Staten van Amerika, Gravin  
van Bylandt Stichting, Institut  
Français des Pays-Bas, Ambassade  
van de Bondsrepubliek Duitsland/  
Den Haag, Pro Helvetia

### HF BUSINESS

Beam Systems, De Nederlandsche  
Bank, Double Effect, G&S  
Vastgoed, ING Groep, Ten Have  
Change Management, TNT  
express, WPG Uitgevers

### MEDIAPARTNERS

NTR, VPRO

### BOARD OF GOVERNORS

De genereuze, meerjarige verbinten-  
nis van de Governors is van groot  
belang voor de internationale  
programmering van het Holland  
Festival.

G.J. van den Bergh en C. van  
den Bergh-Raat, R.F. van den  
Bergh, W.L.J. Bröcker, J. van den  
Broek, Jeroen Fleming, J. Fleury,  
V. Halberstadt, H.J. ten Have  
en G.C. de Rooij, J. Kat en B.  
Johnson, Irina en Marcel van  
Poecke, Ton en Maya Meijer-  
Bergmans, Sijbolt Noorda en  
Mieke van der Weij, Robert Jan  
en Mélanie van Ogtrop-Quintus,  
Françoise van Rappard-  
Wanninkhof, A. Ruys en M. Ruys-  
van Haaften, M. Sanders,  
A.N. Stoop en S. Hazelhoff,  
Tom de Swaan, S. Tóth, Elise

Wessels-van Houdt, H. Wolfert en  
M. Brinkman

### HARTSVRIENDEN

Kommer en Josien Damen, S. van  
Delft-Vroom, H. Doek, Tex  
Gunning, Wendy van Ierschoot,  
Frans Koffrie, K. Kohlstrand,  
J. en M. Kuiper-Gerlach,  
Monique Laenen en Titus Darley,  
M. Plotnitsky, P. Voorsmit, P. van  
Welzen en C. Lafeber

### BESCHERMERS

Lodewijk Baljon en Ineke  
Hellingman, A. van de Beek en  
S. van Basten Batenburg, S. Brada,  
Frans en Dorry Cladder-van  
Haersolte, J. Docter en E. van  
Luijk, L. Dommering-van  
Rongen, E. Flores d'Arcais,  
E. Granpré Molière,  
M. Grotenhuis, E.H. Horlings,  
J. Houwert, Luuk H. Karsten,  
R. Katwijk, R. Kupers en H. van  
Eeghen, J. Lauret, A. van der  
Linden-Taverne, H. en  
I. Lindenbergh-Sluis, F. Mulder,  
G. van Oenen, H. Pinkster,  
H. Sauerwein, R. van Schaik en  
W. Rutten, C.W.M. Schunck,  
K. Tschennett, Wolbert en Barbara  
Vroom, P. Wakkie, R.R. Walstra,  
A. van Wassenauer, O.L.O. en  
Tineke de Witt Wijnen-Jansen  
Schoonhoven

### BEGUNSTIGERS

M. Beekman, E. Blankenburg, Co  
Bleeker, A. Boelee, K. de Bok, Jan  
Bouws, E. Bracht, G. Bromberger,  
Rachel van der Brug, D. de  
Brijn, M. Daamen, J. Dekker,  
M. Doorman, Chr. van Eeghen,  
J. van der Ende, Ch. Engeler,  
E. Eshuis, E. Goossens-Post, E. de  
Graaff-Van Meeteren,  
F. Grimmelikhuisen, D. Grobbe,  
J. Haalebos, J. Hennephof, G. van

Heteren, L.D.M.E. van Heteren,  
B. van Heugten, S. Hodes, Herma  
Hofmeijer, J. Hopman, A. Huijser,  
E. Hummelen, G. van der Hulst,  
Yolanda Jansen, P. Jochems, Jan de  
Kater, J. Keukens, A. Ladan, M. Le  
Poole, M. Leenaers, K. Leering,  
T. Liefwaard, A. Ligeon, T. Lodder,  
A. Man, D. van der Meer, E. van  
der Meer-Blok, A. Mees-  
Lubberman, A. de Meijere,  
J. Melkert, E. Merckx, Jaap  
Mulders, H. Nagtegaal,  
A. Nieuwenhuizen, La Nube,  
Kay Bing Oen, E. Overkamp en  
A. Verhoog, C. van de Poppe,  
P. Price, F. Racké, H. Ramaker,  
S. van de Ree, Wessel Reinink,  
L.M. Remarque-Van Toorn,  
Thecla Renders, B. Robbers,  
A. Schneider, H. Schnitzler,  
G. Scholten, C. Schoorl,  
E. Schreve-Brinkman, Steven  
Schuit, P. Smit, G. Smits,  
I. Snelleman, A. Sonnen,  
K. Spanjer, C. Teulings,  
H. Tjeenk Willink, A. Tjoa,  
Y. Tomberg, J. van Tongeren,  
H.B. van der Veen, R. Verhoeff,  
R. Vogelenzang, F. Vollemans,  
F. Voorsluis-Spanhoff, P. Vos,  
A. Vreugdenhil, A. Wertheim,  
M. Willekens, M. van Wulfften  
Palthe, M. Yazdanbakhsh, P.  
van der Zant, P. van Zwieten en  
N. Aarnink

### JONGE BEGUNSTIGERS

Kai Ament, Ilonka van den  
Bercken, Maarten Biermans,  
Maarten van Boven, Rolf  
Coppens, Tessa Cramer, Susan  
Gloudemans, Jolanda de Groot,  
Marte Guldemond, Nynke de  
Haan, Hagar Heijmans, Anna  
van Houwelingen, Daan de Jong,  
Judith Lekkerkerker, Marije  
Mulder, Boris van Overbeeke, Gijs  
Schunselaar, Farid Tabarki, David

van Traa, Frank Uffen, Helena  
Verhagen, Merijn van der Vlies,  
Danny de Vries, Marian van Zijll  
Langhout

### ANONIEME SCHENKERS

Ook dankt het Holland Festival  
anonieme schenkers.

### LIEFHEBBERS

Het Holland Festival dankt 708  
Liefhebbers voor hun steun en  
bijdrage.

## HET HOLLAND FESTIVAL HEEFT OOK UW STEUN NODIG: WORD VRIEND

Als Vriend draagt u actief bij aan  
de bloei van het Holland Festival.

### LIEFHEBBER

Vanaf € 45 per jaar bent u al  
Liefhebber. U ontvangt deze pocket  
dan voortaan als eerste, heeft voor-  
rang bij de kaartverkoop en u krijgt  
korting op tickets.

### BEGUNSTIGER

Vanaf € 250 per jaar (of € 21 per  
maand) bent u Begunstiger.  
Uw bijdrage komt rechtstreeks  
ten goede aan de internationale  
programmering van het Holland  
Festival. Als Begunstiger heeft  
u recht op vrijkaarten en andere  
aantrekkelijke privileges.

### JONGE BEGUNSTIGER

Vanaf € 250 per jaar (of € 21 per  
maand) ben je Jonge Begunstiger.  
Laat jij je inspireren door inter-  
nationale podiumkunsten? Wil je  
meer weten over de kunstenaars  
die je in het Holland Festival mee  
op avontuur nemen en in vervoe-  
ring brengen? Sluit je dan nu aan!

### BESCHERMER

Vanaf € 1.500 per jaar (of € 125 per  
maand) bent u Beschermer. Als  
dank voor uw aanzienlijke bijdrage  
aan de internationale program-  
mering van het Holland Festival  
ontvangt u een uitnodiging voor  
de openingsvoorstelling en voor  
exclusieve bijeenkomsten, naast  
vrijkaarten en andere privileges.

### HARTSVRIEND

Vanaf € 5.000 per jaar bent u  
Hartsvriend. Als Hartsvriend van  
het Holland Festival nodigen we  
u uit om dichter bij de makers te  
komen. Met gelijkgestemden en  
gasten van het festival verwel-  
komen we u graag op speciale  
gelegenheden en geven u een blik  
achter de schermen.

### GEEFWET

Sinds 1 januari 2012 is het nog  
aantrekkelijker om het Holland  
Festival te steunen vanwege de  
Geefwet die tot 1 januari 2018 van  
kracht is. De Geefwet houdt in dat  
giften aan culturele ANBI's met  
25% verhoogd mogen worden tot  
een maximum aan schenkingen  
van € 5.000 per jaar. Schenkt u  
meer dan € 5.000, dan kunt u het  
resterende bedrag voor het regu-  
liere percentage (100%) aftrekken  
van de inkomstenbelasting. De  
voordelen van de Geefwet gelden  
voor alle belastingplichtigen (par-  
ticulieren en bedrijven) en zijn van  
toepassing op zowel eenmalige als  
periodieke schenkingen.

### VOORDEEL VAN EEN PERIODIEKE SCHENKING

Een eenmalige gift is beperkt  
aftrekbaar voor de belasting. Het  
totaal van de giften op jaarbasis  
dient hoger te zijn dan 1% (drempel)  
en kan tot maximaal 10% (plafond)

van het inkomen worden afgetrokken. Een periodieke gift is een gift waarbij voor een periode van ten minste vijf opeenvolgende jaren een gelijke uitkering wordt gedaan, vastgelegd in een periodieke akte. De gift is volledig aftrekbaar zonder aftrekdrempel of aftrekplafond.

Wilt u ook Vriend van het Holland Festival worden? Ga voor meer informatie en een aanmeldformulier naar [www.hollandfestival.nl/steun-HF](http://www.hollandfestival.nl/steun-HF) of neem vrijblijvend contact op met Leonie Kruizenga, hoofd development op 020-788 21 18.

## COLOFON / COLOPHON

Holland Festival  
Piet Heinkade 5  
1019 BR Amsterdam  
tel. +31 (0)20-7882100  
[info@hollandfestival.nl](mailto:info@hollandfestival.nl)  
[www.hollandfestival.nl](http://www.hollandfestival.nl)

VERTALINGEN / TRANSLATION  
Margriet Agricola, Jane Bemont  
FOTOGRAFIE OMSLAG, P. 3 /  
PHOTOGRAPHY COVER, P. 3  
*George Benjamins Horizon*  
© Robert Millard  
*Nishtiman* © Lucien Lung  
EINDREDACTIE EN OPMAAK /  
EDITORIAL AND LAY-OUT  
Holland Festival  
ONTWERP OMSLAG / DESIGN COVER  
Maureen Mooren  
DRUK / PRINTING  
Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam

© Holland Festival, 2014  
Niets uit deze uitgave mag op welke wijze dan ook worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van het Holland Festival.

*No part of this publication may be reproduced and/or published by any means whatsoever without the prior written permission of the Holland Festival.*




**SNS REAAL FONDS**  
HOOFDBEGUNSTIGER



**VandenEnde**  
FOUNDATION



LUIGI NONO: TRILOGIE VAN HET SUBLIEME  
WORDT MEDE MOGELIJK GEMAAKT DOOR

 ernst von siemens  
music foundation

**VandenEnde**  
FOUNDATION



swiss arts council  
**prohelvetia**