

LUIGI NONO (1924-1990)

La lontananza nostalgica utopica futura (1988/89)

Madrigale per più „caminantes“ con Gidon Kremer,
violino solo, 8 nastri magnetici, da 8 a 10 leggii

Solovioline, 8 Spur-Band und 8-10 Notenständer

solo violin, 8 magnetic tapes and 8 to 10 music stands

1	Leggio I	9:26
2	Leggio II	12:21
3	Leggio III	10:33
4	Leggio IV	8:17
5	Leggio V	11:30
6	Leggio VI	9:30
TT:		61:40

Melise Mellinger, Violine

Salvatore Sciarrino, Klangregie / sound-projection

Produktion und elektronische Realosation des 8-Spur-Zuspielbandes unter der Leitung von Luigi Nono und Hans Peter Haller im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR Freiburg, Toningenieur: Rudolf Strauss.

Production and electronic realization of the 8-track magnetic tape under the direction of Luigi Nono and Hans Peter Haller in the Experimental Studio of the Heinrich Strobel Foundation, Südwestrundfunk Freiburg. Sound engineer: Rudolf Strauss.

Coverfoto: © Karin Rocholl

Salvatore Sciarrino

Testimonianze su

La lontananza nostalgica utopica futura

Nel 1988 andai apposta a Milano per ascoltare *La lontananza*. Dell'esecuzione non rammento molto. Un particolare mi rimase impresso: Nono, alla consolle, come cercando apriva i canali anche quando non contenevano registrazione alcuna. E dunque le casse degli altoparlanti soffiavano continuamente, ansimando.

Oggi collego il ricordo con la passione di Nono per il vento, divenuta quasi una sete negli ultimi anni della sua vita. Sentiva il bisogno di respirarlo. Una sera che dormì a casa mia, spalancò le finestre della camera. La mattina dopo le tende impazzite avevano buttato giù quanto c'era da rompere.

L'accaduto non mi fu chiaro subito; dapprima avevo creduto che l'artista avesse spezzato gli oggetti a terra, in un raptus di furore melanconico.

Morto Nono la Biennale di Venezia mi propose la regia del suono *della Lontananza*, accanto a Gidon Kremer.

Accettai più che altro per amicizia e gratitudine; oltre la dedica, il titolo di Nono rende omaggio a un mio vecchio pezzo, *All'aure in una lontananza*, del 1977. Il termine *lontananza* non aveva precedenti, se non nella poesia barocca, da cui l'avevo attinto.

A sua volta *La lontananza nostalgica utopica futura* è un titolo originale, anzi una singolare metafora estetica, anche se riferibile ad un preciso ambito di autori a Nono cari. Tradotto schematicamente: il passato riflesso nel presente genera l'utopia creativa, il desiderio del noto si fa veicolo del possibile *attraverso* la lontananza.

In occasione dell'esecuzione veneziana ebbi modo di ascoltare il nastro con l'attenzione dovuta.

Due strati mi colpirono per la loro eterogeneità con il resto. Era qualcosa di inconsueto per Nono, un diario di brevi reperti balenanti nel silenzio.

Una porta che si apre, un treno che passa, una matita che cade, la voce esitante del compositore, parole-chiave gravide, vortici di rumori (percussioni, o leggiù trascinati?), uno svolazzo di violino, la porta che si chiude. Rapporti, non rapporti: siccome le azioni ci vengono sottratte ne restano solo tracce svuotate e cose, percepite con sensi già spenti e più nitidi. *Lontananza* comporta anche distacco.

La scoperta del diario poneva domande sull'orientamento estetico della realizzazione, tra cui la seguente: se mettessimo in evidenza tale materiale, non andremmo a scapito degli altri strati, della marea di suono violinistico registrato?

Su questo punto l'autore stesso ci viene incontro, anzi pretende una selezione precisa. Infatti tra le istruzioni per suonare, annunziando una fantomatica sinossi dei nastri, purtroppo non consegnata, egli così scrive. "...gli 8 nastri (mai tutti insieme, ma 1 solo - a 2 - a 3 - a 4 - a 5 - a 6 - a 7)."

Ormai *La lontananza* significava per me un problema interpretativo da risolvere, a costo di smentire esecuzioni e registrazioni di prestigio.

In realtà ogni risposta è contenuta proprio nella parte solistica. Attorno alle note si posa un intreccio di parole che, una volta decifrato, modifica radicalmente sia l'emissione, sia le articolazioni sonore, sia l'atmosfera generale. Finalmente la musica si può sottrarre alla smaltata routine del violino, in favore di un arcochito e più ambiguo strumento naturalistico.

Non a caso nella presente incisione ho voluto un'acustica diversa per ogni posizione del solista. Nei suoi spostamenti egli sosta in ambienti molto caratterizzati, passando ogni volta attraverso un'acustica neutra (microfonia indiretta).

Nono ha scoperto tardi il suono come esperienza totalizzante del percepire. Entro tale concezione occorre condurre tutte le sue opere, e non tornare all'insospitale oggettività del 1950. Quando ascolteremo, per esempio, *Cori di Didone* lavorati sul suono e non soltanto sulle note? Una concertazione approfondita dovrebbe affascinare con un nuovo canto, ovvero la ricomposizione del discorso poetico di cui il coro fornirebbe la componente vocalica, e la percussione le

consonanti.

La deficienza del coraggio interpretativo potrebbe essere letale alla musica contemporanea. Perché accontentarci di semplici reticoli di note privi di emozione, privi di senso?

Melise Meilinger è stata complice e infine artefice delle mie intuizioni intorno alla *Lontananza*. Grazie anche a lei l'estremo miraggio di Nono giunge trasfigurato a stupirci.

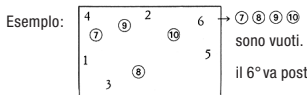
Il lavoro di registrazione si è svolto con tacita miracolosa affinità, pari ad anni di conoscenza reciproca e di prove. Il risultato sono 5 esecuzioni lievemente differenti, riprese da capo a fondo senza nemmeno un taglio; tra le quali una sola è stata scelta, e ve la presentiamo.

AVVERTENZE

Il suono è mobile per mikrintervalli minori di 1/16: cercandosi o cercando il suono ogni volta variandolo.

Le sei parti (1.2.3.4.5.6.) di "La lontananza" van poste su 6 leggi disposti sulla scena (anche tra il pubblico) lontani tra loro, irregolarmente e asimmetricamente, *mai vicini*, in modo da render possibili vari cammini tra loro, *mai diretti*, cercandoli.

Possono esser "intrigati" anche da 2 o 4 leggi vuoti, per render il cammino ancor più variato e fantasioso, anche perdendosi o fermandosi improvvisamente tra i tutti.




il 6° va posto vicino all'uscita dalla scena, come da indicazione nel n.6.

Il solista entra appena iniziati gli 8 nastri, si siede vicino al leggio 1 e inizia dopp 3' - 4' - alla fine esce portando fuori il suono che continua su nastro a scena vuota.

La partitura - indicazioni degli 8 nastri (mai tutti insieme, ma 1 solo -a 2-a 3-a 4-a 5-a 6-a 7-) - verrà consegnata con i nastri.

In nessun caso è un "concerto" per solo e accompagnamento.

Ma fantasiosamente sentendo rapporti autonomi tra le 9 parti (8 nastri + solista). Cammini autonomi tra loro, anche con silenzi totali, tendenti molto a $\text{||}\text{||}$ → silenzio - 

Salvatore Sciarrino

Gedanken zu

La lontananza nostalgica utopica futura

Im Jahr 1988 fuhr ich eigens nach Mailand, um mir *La lontananza* anzuhören. Was die Wiedergabe betrifft, kann ich mich nicht an viel erinnern. Aber ein Detail ist mir im Kopf geblieben: Nono stand am Mischpult und, als ob er auf der Suche nach etwas wäre, öffnete er die Regler, auch wenn dadurch keine Aufnahme hörbar wurde. Und so gaben die Lautsprecher ständig ein keuchendes Geräusch von sich.

Heute verbinde ich diese Erinnerung mit der Leidenschaft Nonos für den Wind, die in seinen letzten Lebensjahren fast zur Sucht wurde. Er verspürte den Zwang, ihn einzuatmen. Eines Abends, als er bei mir übernachtete, riß er die Fenster im Zimmer auf. Am Morgen danach hatten die außer Rand und Band geratenen Vorhänge alles, was nur zerbrechlich war, umgeworfen.

Es wurde mir nicht sofort klar, was vorgefallen war. Zuerst glaubte ich, der Künstler hätte in einem Anfall von Raserei und Melancholie diese Gegenstände zu Boden geworfen.

Nach dem Tode Nonos bot mir die Biennale von Venedig an, zusammen mit Gidon Kremer die Klangregie von *La lontananza* zu übernehmen.

Ich nahm eher aus Freundschaft und Dankbarkeit an. Abgesehen von der Widmung ist das Werk Nonos eine Hommage an ein altes Stück von mir, *All'aure in una lontananza* aus dem Jahr 1977. Der Begriff *lontananza*, die Ferne, war bisher nur in der Barockdichtung präsent, woher ich ihn entnommen hatte.

La lontananza nostalgica utopica futura ist wiederum ein Originaltitel, oder vielmehr noch eine einzigartige ästhetische Metapher, auch wenn sie in bezug auf einen bestimmten Kreis von Autoren stand, die Nono lieb und teuer waren. Schematisch übersetzt ist damit die in der Gegenwart reflektierte Vergangenheit gemeint, die eine kreative Utopie hervorbringt, der Wunsch nach Bekanntem wird über den Begriff der Ferne zum Vehikel des Möglichen.

Anlässlich einer Aufführung in Venedig hatte ich Gelegenheit, mich dem Band mit der nötigen Aufmerksamkeit zu widmen.

Zwei Schichten der Aufnahme haben mich wegen ihrer Heterogenität mit dem übrigen Teil besonders berührt. Es war etwas Ungewöhnliches für Nono, ein Tagebuch mit kurzen Eintragungen, die aus der Stille hervortreten.

Eine aufgehende Türe, ein vorbeifahrender Zug, ein zu Boden fallender Bleistift, die zögernde Stimme des Komponisten, folgenschwere Schlüsselwörter, ein Wirbel an Geräuschen (von Schlaginstrumenten oder von nachschleifenden Notenständern?), das kurze Aufbegehren einer Violine, eine zugehende Türe. Beziehungen, Beziehungslosigkeiten: da die Handlungen uns entzogen werden, bleiben nur leere Spuren und Dinge zurück, die mit sterbendem Geist und klaren Sinnen wahrgenommen werden. Die *Ferne* bedingt auch eine *Distanzierung*.

Die Entdeckung des Tagebuchs warf Fragen hinsichtlich der ästhetischen Ausrichtung in der Realisierung auf, wie zum Beispiel: Was wäre, wenn wir dieses eine Material hervorheben würden, ginge dies auf Kosten der anderen Schichten, der unzähligen aufgenommenen Violinklänge?

An dieser Stelle kommt uns der Autor selbst entgegen, vielmehr noch, er verlangt eine präzise Auswahl. Unter den Anweisungen für die Instrumente, wo er eine leider nicht weitergegebene unauffindbare Synopsis der Bänder ankündigt, schreibt er folgendes: „... die 8 Bänder (nie alle zusammen, sondern nur 1 allein - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 miteinander).“

Nunmehr war *La Iontananza* für mich ein Interpretationsproblem geworden, das es zu lösen galt, auch auf die Gefahr hin, sich über anerkannte Wiedergaben und Aufnahmen hinwegzusetzen. In Wirklichkeit ist jede Antwort in den Solostellen enthalten. Um die Noten herum legt sich ein Gewirr von Wörtern, die wenn sie einmal entziffert sind, radikal sowohl die Klänge als auch den allgemeinen Ausdruck verändern. Endlich kann sich die Musik der Routine entziehen: der Schmelz der Geige weicht dem heiseren, mehrdeutigen Ton eines Naturinstruments.

Es ist kein Zufall, daß ich bei dieser Aufnahme eine unterschiedliche Akustik für jede Position des Solisten gewollt habe. Bei seinen Wanderungen verweilt er einerseits in sehr charakteristischen Umgebungen und andererseits durchwandert er jedesmal eine neutrale Akustik (indirekte Mikrophonie).

Nono hat erst spät den Klang als Gesamterfahrung der Wahrnehmung entdeckt. In diesen Kontext muß man alle seine Werke stellen, ohne in die befremdliche Objektivität der 50er Jahre zu verfallen. Wann werden wir zum Beispiel *Cori di Didone* ton- und nicht nur notengemäß hören? Eine sinngemäße Einstudierung müßte mit neuem Gesang, d.h. mit der Neukomposition des poetischen Diskurses aufwarten, bei dem der Chor die vokalische und den Schlaginstrumenten die konsonantische Komponente zufiele. Der Mangel an Mut zur Interpretation könnte tödliche Folgen für die zeitgenössische Musik haben. Warum sollten wir uns mit einfachen Notengebilden ohne jede Emotion, ohne jeden Sinn begnügen?

Melise Mellinger hat als meine Mitstreiterin schließlich und endlich meine Absichten in bezug auf *La Iontananza* durchgesetzt. Es ist auch ihr Verdienst, daß Nonos Wunderwerk uns – verkürt – in Staunen versetzt.

Die Aufnahmearbeiten verliefen in stiller, wunderbarer Harmonie, da uns Jahre der Bekanntschaft und Zusammenarbeit verbinden. Das Ergebnis waren 5 leicht voneinander abweichende Aufnahmen, die ohne jeden Schnitt vom Anfang bis zum Ende aufgenommen wurden. Eine einzige wurde daraus ausgewählt und diese präsentieren wir Ihnen.

Übersetzung: *translingua*

ANMERKUNGEN

Der Ton bewegt sich in Mikrintervallen unter 1/16:

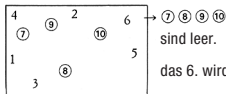
sich suchend

oder den Ton suchend

und ihn immer variierend.

Die sechs Stimmen (1.2.3.4.5.6.) von "La lontananza" werden auf 6 auf der Bühne (auch im Zuhörerraum) in großem Abstand voneinander regellos und asymmetrisch, jedoch nie nebeneinander, aufgestellte Notenständer verteilt, die auf Verbindungswegen – aber *nie direkten*, – erreicht werden können. Eine zusätzliche Aufstellung von 2 oder 4 leeren Notenpulten ist möglich, um das Wegenetz noch abwechslungsreicher und fantasievoller zu gestalten, wobei man sich auch verlaufen oder plötzlich irgenwo dazwischen stehen bleiben kann.

Beispiel:



das 6. wird in der Nähe des Szenenabganges aufgestellt, wie für Nr.6 angegeben.

Der Solist erscheint unmittelbar nach dem Einsatz der 8 Bänder, setzt sich an das Pult 1 und beginnt nach 3' - 4', am Ende tritt er ab, wobei er die Note anhält, die auf dem Band bei leerer Szene weiterklingt.

Die Partitur – Angabe der 8 Bänder (nie alle zusammen, sondern eins allein -zu 2-zu 3-zu 4-zu 5-zu 6-zu 7-) – wird mit den Bändern geliefert.

Es ist auf *keinen Fall* ein "Konzert" für Solo und Begleitung.

Hingegen *hört man* fantasievoll autonome Beziehungen zwischen den 9 Stimmen (8 Bänder + Solist). Von einander unabhängige Wege, auch mit totalen Spielpausen. Starke Tendenzen zum $\Pi\Pi \rightarrow$ *Stille*. \leftarrow

Auszug aus der Partitur

Stefan Drees

La lontananza utopica nostalgica futura

Zunächst hört man sehr leise Klänge und Geräusche vom Tonband. Sie gleichen einem undefinierbaren Schwirren und Brummen, das erst allmählich an Intensität und Kontur gewinnt. Die verwirrende Vielfalt der einzelnen Bruchstücke wächst zu einem verschlungenen Geflecht zusammen, das über eine Anzahl von Lautsprechern in den Raum projiziert wird. Erst wenn sich diese abwechslungsreiche Kulisse aus Klangfragmenten etabliert hat, betritt der Instrumentalist den Aufführungsort, begibt sich zu einem der aufgestellten Notenpulte und beginnt mit seinem Vortrag.

So etwa lässt sich der Beginn von Luigi Nonos Komposition *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più „caminantes“ con Gidon Kremer* für Violine und achtspuriges Tonband (1988/89) beschreiben. In diesem Szenario bildet das Zuspieldband, dessen Klangereignisse wie „Déjà vu“-Erlebnisse wirken, eine Konstante, in die sich der Geiger mit dem Vortrag seiner Stimme einfügen muß. Mit dieser Verschränkung von Live-Interpret und Tonband greift Nono eine Kombination auf, die er seit den sechziger Jahren in Werken wie *La fabbrica illuminata* für Sopran und Tonband (1964) oder *... sofferte onde serene ...* für Klavier und Tonband (1976) auf jeweils andere Weise immer wieder benutzt hat.

Während Werkgestalt und Aufführungsdauer bei den früheren Kompositionen jedoch feststehen, zeichnet sich *La lontananza nostalgica utopica futura* durch ein flexibles Konzept aus, bei dem die eigentliche Form der Komposition erst

durch Interaktion beider Interpreten – Geiger und Klangregie – entsteht. Das Werk wird in gewissem Sinne während der Darbietung aus dem vorhandenen Material innerhalb eines bestimmten zeitlichen Rahmens zusammengesetzt. Wie in keiner anderen späten Komposition sind es hier insbesondere theatralische Elemente, die die Metapher des Wanderns – ein in Nonos Schaffen der achtziger Jahre häufig vorkommender Begriff – in den Mittelpunkt rücken. Sie sind fester Bestandteil des musikalischen Ablaufs und wirken sich durch die Art ihrer Ausführung auf die Dauer der jeweiligen Interpretation und damit auch auf die Gestalt des Stückes aus.

In seinen Partituranweisungen schreibt der Komponist sechs bis zehn im Aufführungsraum verteilte Notenpulte vor: Sechs von ihnen werden mit den in ihrer Abfolge festgelegten Abschnitten des Notentexts (Leggio 1 bis 6) ausgestattet, während die übrigen Pulte leer bleiben. Der Geiger muß während der Aufführung nach Vortrag eines Teils das jeweils nächste Pult „erwandern“; er kann sich bei dieser „Suche“ auch verlaufen oder irgendwo stehenbleiben, um sein Wegnetz abwechslungsreicher zu gestalten. Auf diese Weise verknüpft er die voneinander getrennten Vortragsorte zu einem Netz von Klangorten.

Die Klangregie reagiert auf den Vortrag des Geigers, indem sie Material aus dem Fundus des Tonbandes auswählt und diese Auswahl über die Lautsprecher reguliert; ebenso kann der Violinist die Pausen und die Phasen zwischen den sechs Abschnitten je nach Art des gerade erklindenden Bandmaterials durch die Art seines Umhergehens im Raum interpretieren. Auf diese Weise wird während der

Aufführung eine lebendige Beziehung zwischen den auf Tonband konservierten Klangfragmenten und dem live gespielten Notentext hergestellt. Es verwundert daher nicht, wenn Nono ausdrücklich betont, es handele sich bei dem hier inszenierten Miteinander nicht um ein „Konzert“ für Solo und Begleitung, sondern um ein Zusammenwirken gleichberechtigter Stimmen – ein Umstand, der übrigens auch im Untertitel der Kompositionen („für mehrere ‘Wanderer’ mit Gidon Kremer“) angedeutet ist.

Die außergewöhnliche Werkkonzeption von *La lontananza nostalgica utopica futura* nahm ihren Ausgangspunkt in einer Aufnahme von Spieltechniken Gidon Kremers, die im Februar 1988 im Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des SWF (heute SWR) in Freiburg realisiert wurde. Im Verlauf mehrerer Tage experimentierte Nono hier mit Kremers spieltechnischen Fähigkeiten sowie mit den klanglichen Möglichkeiten der Violine und dokumentierte diese Arbeit ausführlich auf Tonband. Danach wählte er bestimmte Klangsplitter aus der Fülle aufgenommenen Materials aus, unterzog sie zum Teil einer elektronischen Nachbearbeitung und fügte sie schließlich zu komplexen thematischen Einheiten zusammen.

Das Ergebnis dieser Studioarbeit ist ein Zuspieldband mit einer Gesamtdauer von rund 61 Minuten, das sich aus insgesamt acht paarweise angeordneten Spuren zusammensetzt und im wesentlichen drei Arten von Klangbruchstücken beherbergt: erstens enthält es klanglich verfremdete Zitate aus der Violinliteratur und zitatenähnliche violintechnische Topoi, die sich bestimmten Arten virtuoser Musik zuordnen lassen; zweitens gibt es Fragmente, die

eine intensive experimentelle Auseinandersetzung mit dem Violinklang und den Bedingungen seiner Erzeugung dokumentieren; und drittens hat Nono auch den Arbeitsprozeß selbst und damit den Weg der Suche nach neuen Klangmöglichkeiten zu einem festen Bestandteil des Zuspieldbandes gemacht, indem er – in Form eines tagebuchartigen Dokuments der Werkentstehung – viele Sprachäußerungen und Dialogfragmente integrierte.

Diese Vielschichtigkeit hat ihr unmittelbares Gegenstück in der Struktur des Notentextes: Dominiert von lang auszuhaltenden, differenziert ausgearbeiteten und meist im Pianobereich lokalisierten Klängen, die durch flirrende Flageolettpassagen oder gelegentliche eruptive Ausbrüche gestört werden, enthält die pausendurchsetzte Violinstimme eine Vielzahl von klanglichen Raffinessen. Es dürfte insbesondere dieser Umstand sein, dem sich die Widmung der Komposition an den „caminante esemplare“ („beispielhaften Wanderer“) Salvatore Sciarrino verdankt. Doch sind es nicht nur die geheimnisvollen Klangwelten Sciarrinos, insbesondere die seiner Flötenkomposition *All'aura in una lontananza* (1977), auf die Nonos Musik anspielen.

Im Notentext verstecken sich daneben viele weitere Bezüge, die allerdings im Laufe des Kompositionsprozesses unkenntlich gemacht wurden. So ist etwa die Verbindung zur *scala enigmatica*, also zu jener Tonleiter, die Giuseppe Verdi im *Ave Maria* (1895) seiner *Quattro pezzi sacri* verwendete und die Nono seit seinem Streichquartett *Fragmente - Stille, An Diotima* (1979/80) zur Ableitung von Tonhöhen- und

Intervallstrukturen benutzt hat, so weit unter den verschiedenen Schichten des Arbeitsprozesses versteckt, daß sie analytisch kaum mehr belegbar sind. Aus dieser Skala leitet Nono die Grundstrukturen der Violinstimme ab, indem er verschiedene Transpositionen miteinander kombiniert und hieraus die intervallischen Bausteine für das weitere Komponieren gewinnt.

Mit ihrer Hilfe formt er zunächst musikalische Gestalten, die er zu einheitlichen Texturen zusammenfaßt. Aus diesen unterschiedlichen Gruppen von Material, die sich jeweils durch spezifische Klangcharaktere und Spieltechniken auszeichnen, fügt Nono anschließend den Notentext zusammen. Dabei kontrastiert er stark differierende Klangwirkungen miteinander und unterbricht längere zusammenhängende Passagen gezielt durch Pausen oder durch meist akkordische sforzato-Aktionen. Diese als Störungen fungierenden Ausbrüche repräsentieren eine vom übrigen Material der Komposition unabhängige Schicht, die Nono aus seiner über dreißig Jahre früher entstandenen Komposition *Varianti. Musica per violino solo, archi e legni* (1957) ableitet – auch dies ein Zusammenhang, der im Verlauf der Arbeit bis zur Unkenntlichkeit verschleiert wird.

Über mehrere Arbeitsstadien hinweg entstand auf diese Weise jene Aufführungsfassung, die erstmals am 3. September 1988 in Berlin und einen Monat später am 2. Oktober 1988 in Mailand unter dem Titel *La lontananza nostalgica-futura* aufgeführt wurde. Nach den beiden gemeinsam mit Gidon Kremer gestalteten Konzerten arbeitete Nono jedoch die Komposition noch einmal vollständig um und revidierte dabei den gesamten Notentext

tiefgreifend. Die neue Fassung wurde dann 1989 unter dem ergänzten Werktitel *La lontananza nostalgica utopica futura* veröffentlicht.

Es ist insbesondere die Aufführungssituation des Werkes, die zu einer Verschmelzung der verschiedenen musikalischen Elemente von Tonband und Notentext und damit zu einer Gleichzeitigkeit ständiger musikalischer Bezüge führt. Zwischen beiden Werkkomponenten – dem frei wählbaren Einblenden von bis zu acht Tonbandspuren und dem Spiel des wandernden Violinisten – entsteht ein polyphones Interagieren, das Nono als produktive Leistung beider Interpreten versteht. Hieraus ergibt sich eine komplexe Interpretation der im Untertitel benannten Bezeichnung „Madrigal für mehrere ‚Wanderer‘ mit Gidon Kremer“. Der Begriff „Madrigal“, der auf die wichtigste Gattung der späten italienischen Renaissance-Polyphonie anspielt, ist einerseits als Zusammenwirken einer Vielzahl von Stimmen aufzufassen; andererseits bezieht er sich aber auch auf die permanente Wechselwirkung der verschiedenen Schichten von *La lontananza nostalgica utopica futura*.

Unter ihnen vertreten das Zitatmaterial des Zupspielbandes und die tagebuchartigen Klangebruchstücke der Werkentstehung, aber auch die verdeckten Bezüge des Notentextes eine historisch zurückliegende, nicht unmittelbar auf die Komposition bezogene „nostalgische“ Vergangenheit – allerdings eine nur mehr in Fragmenten vorhandene Vergangenheit, die nun zum Rohmaterial geworden ist und während der aktuellen Aufführung permanent umgruppiert wird, so daß die einzelnen Splitter in neue Konstellationen zueinander treten. Sie lassen sich allerdings nicht

im Sinne eines Entwicklungsprozesses miteinander verbinden, sondern sind eher als Sammlung musikalischer Momente anzusehen, deren Zusammenhang erst geknüpft werden muß.

Im Grunde vereint das vielschichtige Konzept von *La lontananza nostalgica utopica futura* authentisches Komponieren mit einer Auswahl von Elementen aus der eigenen Werkgeschichte sowie aus dem Vorrat kollektiv verfügbarer Kulturgeschichte und artikuliert damit den Anspruch auf die Verwirklichung einer geschichtlichen Utopie, die auf der Zusammenschau dieser scheinbar divergierenden Bruchstücke beruht. Die Musik appelliert hierbei an das Erleben des Zuhörers und stellt sich als Fokus möglicher Erinnerungsbilder dar („nostalgica“), deren Beschwörung den Blick auf Zukünftiges ermöglichen kann („futura“). Indem sie dem Hörer eine Reihe von Assoziationsmustern bietet, die sich auf verschiedene Arten des historisch Gewesenen beziehen, deckt sie das Unerledigte im Vergangenen auf und macht es zum Potential einer Zukunft, die als Utopie vor uns liegt („utopica“) und von Interpreten wie Hörern für jede Aufführung neu erschlossen werden muß.

Nicht nur das Umherwandern im Aufführungsraum, sondern auch der vorgeschriebene Beginn und das Ende der Komposition führen dazu, daß der Musik außerdem eine Art Handlung überlagert ist: Der Geiger betritt die Bühne erst, nachdem das Tonband bereits eingesetzt hat; am Ende verläßt er den Aufführungsraum, während der zuletzt gespielte Ton noch von der Live-Elektronik festgehalten und im Raum bewegt wird. Nonos Komposition könnte daher durchaus auch als metaphorische Darstellung des menschlichen

Lebens angesehen werden: Das Material des Zuspieldandes stünde dann für jenen Anteil von Geschichte, dem sich der Mensch – verkörpert durch den Geiger – im Verlauf seiner Lebenszeit stellen, den er neu entdecken und in sein Denken und Handeln sinnvoll einbeziehen muß, während er seinen verschlungenen Weg sucht – ein Prozeß, den die titelgebende „nostalgisch-utopisch-zukünftige Ferne“ poetisierend zusammenfaßt.

Nono bezieht sich hier auf jene Vorstellung des ziellosen Umherstreifens ohne Weg, die er – basierend auf einem Spruch, den er während einer Spanienreise auf einer Klostermauer in Toledo entdeckte – in den achtziger Jahren zum Motto seines Komponierens ebenso wie zur Metapher für sein Selbstverständnis als Künstler gemacht hat: „Caminante no hay caminos hay que caminar“ („Wanderer, es gibt keine Wege, es gibt nur das Gehen“). Komponieren wird nach dieser Auffassung zu einem immer wieder neuen Aufbruch in die unbekannt Weite existierender Möglichkeiten - und damit auch zu einer ständigen Erkundung musikalischer Grenzbereiche.

Sein Verständnis von einer utopischen Funktion der Kunst hat Nono kaum jemals so deutlich artikuliert wie in *La lontananza nostalgica utopica futura*: das Fragmentarische und Ungenutzte der Vergangenheit vermag durch vermittelnde Kreativität des Künstlers erneut an Relevanz zu gewinnen und dabei eine weiterführende Perspektive zu eröffnen. Daß der Komponist in den letzten Jahren seines Lebens unter anderem sein eigenes Werk zum Gegenstand einer solchen Auseinandersetzung mit Vergangemem gemacht hat, verdeutlicht die Konsequenz dieses Denkansatzes. Für Nono war

das Projekt mit *La lontananza nostalgica utopica futura* auch keineswegs beendet, sondern führte – über den Weg einer erneuten Bearbeitung des Notentext-Materials – zu der Komposition „*Hay que caminar*“ *soñando* für zwei Violinen (1989) sowie zum Plan eines zweiten Streichquartetts, zu dem allerdings nur wenige Skizzen im Nachlaß existieren.

Komponieren wird hier als Prozeß verstanden, dessen Mittelpunkt die Wiederverwendung bereits genutzter kompositorischer Substanz bildet; an die Stelle abgeschlossener Werkkonzeptionen tritt die verstärkte Bemühung um eine neue Sicht auf Altes und damit das Bestreben, eine historische Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Diese Haltung schließt die Neubewertung von bereits Komponiertem ein und hat zur Folge, daß ältere und jüngere Werke neu gelesen und dabei einer Veränderung unterzogen werden. Nonos Materialwiederholungen signalisieren daher letztlich ein Aufbrechen und Aufweichen der Grenzen zwischen den abgeschlossenen Kompositionen. Daraus resultierte ein neues Werkbild, dessen Schwerpunkt in der facettenhaften Präsentation verschiedener Aspekte eines Grundmaterials liegt. So wurde die intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen schließlich zu einem wesentlichen Teil von Nonos Werkästhetik.

Stefan Drees **A statement on** **La lontananza nostalgica utopica futura**

In 1988 I made it my business to go to Milan and listen to *La lontananza*. To be honest, I don't recall all that much of the performance. One detail that has stayed with me was Nono at the mixing desk trying to get the audio channels to work even though they were disconnected from the sound recordings. You were left listening to the continuous hissing of the loudspeakers as if they were panting for breath.

Today I associate the memory with Nono's passion for the wind, a passion bordering on obsession in the last years of his life. He felt the need to breathe it all in. One evening when he was sleeping over at my house he threw the windows of the room wide open. By next morning anything that could be broken had already been knocked to the floor by the wildly swirling curtains.

At first I wasn't sure what had happened; initially I thought that the artist had thrown everything on to the floor in a fit of melancholic rage.

After Nono's death I was asked by the Venice Biennial Music festival to work with Gidon Kremer on directing the sound for *Lontananza*.

I accepted more out of friendship and gratitude than anything else; apart from the dedication he had written, Nono's choice of title was a complimentary reference to one of my old works from 1977, *All'aure in una lontananza*. Until then the term *lontananza* (distance) had only existed as a concept in Baroque poetry. I borrowed the idea from that source.

For its part *La lontananza nostalgica utopica futura* is an original title, a unique aesthetic metaphor even, despite the fact that it actually refers to a close circle of authors who were dear to Nono. In terms of a conceptual translation: the past reflected in the present (*nostalgica*) brings about a creative utopia (*utopica*), the desire for what is known becomes a vehicle for what will be possible (*futura*) through the medium of distance.

When the work was performed in Venice I was able to listen to the tape with all the attention it demands.

I was struck by the way two levels of the work stood out from the rest. This was quite unusual for Nono, a diary of brief entries lighting up periods of silence.

An opening door, a passing train, a falling pencil, the hesitant voice of the composer, key words fraught with meaning, maelstroms of sound (created by percussion instruments, or music stands being dragged along the ground?), a flourish of the violin, the closing door. Relatedness, non-relatedness: given that we have been deprived of action, what remains are empty traces and things perceived with yet extinguished senses. *Lontananza* (distance) also implies *distacco* (detachment).

The discovery of the diary raised a number of issues regarding the aesthetic approach to be taken during production including the following consideration: if we were to perform such material, wouldn't this be to the detriment of the other levels of the work, of the sea of sound created by the violin recordings?

But as if he had already half-anticipated our dilemma, the writer himself stipulates in no

uncertain terms the choices we are expected to make. Indeed we find that among the instructions he left behind to perform the piece, where he heralds a mysterious – but unfortunately undelivered – synopsis of the tapes, he has written "...the 8 tapes (never play all together, instead: 1 solo, a 2 - a 3 - a 4 - a 5 - a 6 - a 7)."

By this time I had come to realise that interpreting *La lontananza* was a problem I needed to resolve – even though this meant I would be disregarding prestigious performances and recordings of the work.

In reality all of the answers are to be found in the solo part. The musical notes are interwoven with a string of words that when unravelled profoundly changes both the way the sounds are produced and articulated as well as the general atmosphere of the piece itself. Finally the music is able to escape from the smoothness of the violin routine to produce a rougher, more ambiguous and more natural instrumental sound.

It was no accident that I wanted the present recording to feature a different set of acoustics for each position of the soloist. When shifting from one position to another, he pauses for a while in a distinctive sound setting before moving on again along an acoustically neutral path (using indirect microphone techniques).

Nono was late in discovering sound as an all-inclusive experience of perception. This conception of sound should underpin any treatment of his works: there is no need to return to the cold objectivity of the 1950's. When, for example, will we hear a rendition of *Cori di Didone* based as much on the overall sound as it is on the individual

notes? An intuitive and delightful treatment of the orchestration would see a fresh approach to the singing: here, the poetic discourse could be reassembled, with the choir playing the part of the vowels and the percussion performing the role of the consonants.

This lack of interpretative courage could well prove fatal for contemporary music. Why are we so willing to be satisfied by a mere succession of notes lacking in emotion, lacking in sense?

Melise Mellinger has worked alongside me and

finally managed to turn my thoughts on *Lontananza* into reality. Thanks to her, the distant mirage of Nono's work has been transformed into an object of wonder and amazement.

The recording work took place in a miraculous atmosphere of tacit affinity, as we had known and rehearsed with each other for years. By the end we had produced five versions, each differing only slightly from the other and all recorded in a single take. Of these just one was chosen which we would like to present to you here.

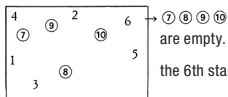
Translation: translingua

PERFORMANCE INDICATIONS

The sound is variable for microintervals of less than 1/16 (of a tone):
 searching for itself
 or searching for the sound
 varying it every time.

The 6 parts (1.2.3.4.5.6.) of "La lontananza" should be placed on 6 music stands on the stage (and in the audience as well), irregularly and asymmetrically, *never near each other*, but in such a way as to permit free although *never direct* passage between them, the player searching them out. They can also be "complicated" with 2 or 4 empty music stands in order to make the passage way more varied and imaginative, the players even suddenly getting lost or coming to a halt.

For instance:



the 6th stand should be placed near the stage exit, as indicated in part no.6.

The soloist enters as soon as the 8 tapes have begun, sits down near music stand 1 and begins after 3' - 4' - at the end he leaves, taking away the sound that continues on the tape on an empty stage.

The score - indications of the 8 tapes (never all together, but one only or -a 2-a 3-a 4-a 5-a 6-a 7-) - will be delivered with the tapes.

It is *not in any circumstances* a concerto for solo and accompaniment.

But imaginatively feeling autonomous relationship among the 9 parts (8 tapes + soloist). The connections between them are autonomous, even to total silence, often tending to $\Pi\Pi \rightarrow \text{silence}$ -

extract from the score

Stefan Drees

La lontananza nostalgica utopica futura

At first you hear very quiet sounds and noises from the magnetic tape. They are like some indefinable humming and buzzing which only gradually acquires intensity and contours. The confusing diversity of individual fragments grows to become an intricate pattern projected into the hall by a series of loudspeakers. Only when this varying backdrop of sound fragments has established itself, the instrumentalist enters the stage, moves to one of the set up music stands and begins with his performance.

The beginning of Luigi Nono's composition *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più „caminantes” con Gidon Kremer* for violin and eight-track tape (1988/89) can be described in these terms. In this scenario, the recorder, whose sounds seem like „déja vu” events, is a constant into which the violinist must integrate his lecturing voice. With this mixture of live interpretation and magnetic tapes Nono takes up a combination he has repeatedly but variedly made use of ever since the 60s in works such as *La fabbrica illuminata* for soprano voice and magnetic tapes (1964) or ... *sofferte onde serene* ... for piano and magnetic tapes (1976).

While in the early compositions the form and length of performance are defined, *La lontananza nostalgica utopica futura* is distinguished by a flexible concept in which the actual form of the composition only begins to take shape through the interaction of both interpreters - violinist and sound director. During its performance this piece

is somehow put together within a given time frame using existing material. As in no other late composition, the theatrical elements play a major role in directing the focus at the metaphor of wandering – a concept that often appears in Nono's work during the 80s. They are an established part of the musical process and, depending on the manner in which they are performed, affect the length of the respective interpretation and thus also the form of the piece.

In his score instructions, the composer calls for six to ten music stands to be distributed in the performance hall: six of them are furnished with the respective sheet music of the different parts (leggio 1 to 6) in a prescribed order, while the remaining music stands are empty. During the performance, each time the violinist has finished performing one part of the lecture, he must „wander” to the respective next stand; He may get lost or halt anywhere during his „quest” in order to diversify his network of routes. This is how he links separate places of performance into one network consisting of places of sound.

The sound director reacts to the violinist's performance by selecting material from the collection on the tape and controlling the selection via the speakers; Similarly, the violinist can make a pause and interpret the phases between the six individual parts, depending on the type of resounding tape material, by the way he walks around the hall. During the performance this creates a living relationship between the sound fragments preserved on the tape and the live sheet music. It is therefore no surprise that Nono explicitly underscored the fact that this

directed togetherness is no „concert“ for solo and accompaniment, but the acting together of equal voices – a circumstance, by the way, the subtitle of the compositions alludes to („for several „wanderers“ with Gidon Kremer“).

This exceptional conception of *La lontananza nostalgica utopica futura* originated in a recording of Gidon Kremer's techniques made in February 1988 in the experimental studio of the Heinrich Strobel foundation of the SWF (today SWR) in Freiburg. Here, in the course of several days, Nono experimented with Kremer's play and the sounds a violin is able to produce and recorded the details of this work on tape. Then he selected certain sound fragments from the wealth of taped material, partly processed them electronically, and put them together to form complex thematic units.

This studio work produced a tape with a total length of about 61 minutes comprising a total of eight track pairs and basically including three types of sound fragments: firstly, it reveals alienated sound quotations from violin literature and quotation-like technical topoi which can be classified into certain types of virtuous music; secondly, there are fragments which document the intensive experimental work with the sound of a violin and the conditions of its production; and thirdly, Nono made the working process itself and thus the search for new sound possibilities an fixed part of the tape by - as a diary-like document of the piece creation - integrating numerous spoken statements and dialog fragments.

This complexity has a direct counterpart in the structure of the score: dominated by long holding, varied elaborated sounds mostly of piano origin,

which are disturbed by the whirring flageolet passages or occasionally eruptive break-outs, the violin voice interspersed with pauses reveals a variety of sound refinements. This circumstance may well be the reason why this composition is dedicated to the "caminante" *esemplare* („exemplary 'wanderer'“) Salvatore Sciarrino. Nono, however, is not alluding only to Sciarrino's mysterious sound worlds – especially his flute composition *All'aura in una lontananza* (1977).

The score also conceals other references that have become unrecognisable in the compositional process. The link to *scala enigmatica* and to the scale used by Giuseppe Verdi in the *Ave Maria* (1895) of his *Quattro pezzi sacri*, which Nono has been using since his string quartet *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/80) to decrease pitch level and interval structures, is concealed under the various layers of the work process so that it can hardly be distinguished through analysis. Nono derives the basic structures of the violin from this scale by combining different transpositions and harvesting the interval components for further composition.

With their help he begins to create musical forms which he then combines to create a uniform texture. Based on these diverse groups of material, each distinguished by specific sound characters and techniques, Nono then assembles the score. In doing so, he contrasts strongly differing sound effects and intentionally interrupts longer coherent passages with pauses or chord *sforzato* figures. These break-outs which serve as disturbing elements represent a layer that is inseparable from the remaining material of the composition which

Nono derives from the compositions he created in the course of thirty years *Varianti. Musica per violino solo, archi e legni* (1957) – another reference has become unrecognisable in the course of his work.

Over several work phases this resulted in a performing version that was first rendered on September 3, 1988 in Berlin and a month later on October 2, 1988 in Milan under the title *La lontananza nostalgica-futura*. Following the two concerts jointly staged with Gidon Kremer, Nono revised the composition completely and changed the entire score radically. The new version was then published in 1989 under the extended title *La lontananza nostalgica utopica futura*.

It is above all the performance situation of the piece that blends the various musical elements of magnetic tapes and score, resulting in a simultaneity of continuous musical references. Polyphonic interaction between the two components – the freely selectable blending in of up to eight tape tracks and the game with the wandering violinist – is created which Nono perceives as the productive performance of both interpreters. From this, a complex interpretation of the subtitle „Madrigal for several ‘wanderers’ with Gidon Kremer” evolves. The term “madrigal”, which refers to polyphony, the most significant form of music in the late Italian Renaissance, is to be understood as the interaction of numerous voices, on the one hand; but also relates to the permanent correlation of the various layers of *La lontananza nostalgica utopica futura*, on the other hand.

Among these, the quotations of the recordings and the diary-like sound fragments of the piece, but

also the concealed reference to scores represent a historical, „nostalgic“ past which does not necessarily allude directly to the composition – a past, however, that exists in fragments only, which has become raw material and is permanently regrouped in contemporary performance so that the individual shards form new constellations. They can not be combined in a development process, however, but rather as a collection of musical moments, whose links are still to be established.

The many-layered concept of *La lontananza nostalgica utopica futura* basically unites authentic composition with a selection of elements from the composer's own history of musical work and from the supply of collectively available cultural history and thus articulates a claim to the realisation of an historical utopia based on the synopsis of these seemingly diverging fragments. The music herewith voices an appeal to the experience of the listener and serves as focus of possible memories („nostalgica“) whose invocation permits one to see the future („futura“). By offering the listener a series of association patterns, relating to various kinds of historical have-beens, it reveals what has remained unfinished in the past and transforms it to a future potential which lies ahead of us as utopia („utopica“) and must be rediscovered anew by the interpreters and listeners each time they are performed.

Not only the wandering around in the performance hall, but also the prescribed beginning and end of the composition cause a kind of action to be superimposed onto the music: the violinist enters the stage after the tape has already started, at the end he leaves the performance hall while the final

sound is retained by the live electronics and moved around in the hall. Nono's composition could thus definitely be considered a metaphoric illustration of human life: the material of the magnetic tapes would then be that part of history, which mankind – represented by the violinist – must stand up to, which he must rediscover and incorporate into his thoughts and his action while he is exploring his tortuous way – a process summarized poetically by the title „nostalgic-utopian-future distance”.

Here, Nono is alluding to the idea of aimlessly wandering about without a path, which – based on a saying he discovered on the monestary walls in Toledo during his Spain trip – became his composition motto in the eighties and served as metaphor for his self-understanding as an artist.: „Caminante no hay caminos hay que caminar” („Wanderer, there is no way, there is only walking”). According to this understanding, composing becomes a never ending break-out into the unknown expanse of existing possibilities – and thus also a continuous prospecting/exploration of musical fringe areas.

Nono never articulated his understanding of art's utopian function as clearly as in *La lontananza nostalgica utopica futura*: The fragmentary and unused of the past can regain relevance through the artist's mediating creativity and can open a

perspective indicative of how to continue. The fact that the composer also subjected his own work to such a controversy with the past in the final years of his life emphasizes the consistency of such an approach. For Nono the project was in no way complete with *La lontananza nostalgica utopica futura*, but lead – via a revision of the note text material – to the composition *“Hay que caminar” soñando* for two violins (1989) and to plans for a second string quartet, of which, however, only a few sketches remained in his bequest.

Here, composing is considered a process, whose focus is the reapplication of already used compositional substance; completed work concepts are replaced by the intensified attempt to gain new insight into the old and thus the quest of creating historical continuity between the past and the present. This attitude also calls for the re-evaluation of already composed material and leads to the rereading and changing of older and newer works. In the end, Nono's material repetition thus signalises a rupture and a watering-down of boundaries between completed compositions. This results in a new work image, the focus of which lies in the richly faceted presentation of various aspects of the basic material. This way, the intensive work with his own creations finally became an essential part of Nono's work aesthetics.

Translation: Christoffer Lindner

Stefan Drees

La lontananza nostalgica utopica futura

La bande pré-enregistrée fait d'abord entendre des sons et des bruits presque inaudibles qui font penser à un bruissement ou à un bourdonnement indéfini avant de peu à peu gagner en intensité et de prendre forme. Les fragments sonores indistincts s'organisent ensuite en un entrelacement qui est projeté dans la salle au moyen de plusieurs hauts-parleurs. Une fois cet environnement sonore installé, le soliste entre en scène, se rend à l'un des pupitres et commence à jouer.

C'est à peu près ainsi que l'on pourrait décrire le début de la composition *La lontananza nostalgica utopica futura*. *Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* pour violon et bande huit pistes (1988/89) de Luigi Nono. Au cours de ce scénario

pré-établi, les événements sonores de la bande magnétique produisent un effet de déjà-vu (ou de "déjà-entendu"), une constante sonore dans laquelle la partie de violon s'insère. Cette idée d'une rencontre entre soliste et bande magnétique a été utilisée par Luigi Nono à partir des années soixante, notamment dans des œuvres comme *La fabbrica illuminata* pour soprano et bande (1964) et *...sofferte onde serene...* pour piano et bande (1976), où elle a été réalisée de façon différente.

Alors que l'allure générale et la durée d'exécution des œuvres antérieures sont préalablement fixées, *La lontananza nostalgica utopica futura* fait appel à un concept plus flexible dans lequel la véritable forme de la composition est intimement liée à l'interaction entre les deux interprètes, le violoniste et le régisseur de la projection sonore. L'œuvre se construit à proprement parler au fur et à mesure

FINE 5

CAMMINARE VAGANDO INCERTO
VERSO IL 6° SOSTO VI = N. 6

Leggio V

de l'exposition du matériel sonore pré-existant à partir d'un cadre temporel. Dans aucune autre des œuvres tardives de Nono, des éléments qui se doivent au théâtre, comme ici la métaphore du voyage – un concept qui reviendra souvent dans les œuvres de Nono composées au cours des années quatre-vingt – n'occupent une place aussi fondamentale. Ce concept qui fait partie intégrante du déroulement musical de la pièce souvent, par son interprétation, sur la durée de la pièce et, par conséquent, sur son aspect même.

Dans les indications de la partition, le compositeur spécifie que six à dix pupitres sont répartis dans la salle, dont six sont munis des parts de la partition, à succession fixée, tandis que les autres pupitres demeurent vides. Pendant l'exécution, le soliste doit "voyager" d'un pupitre à l'autre. Il peut même se tromper se chemin ou rester immobile, le tout consistant à enrichir son "périple". Des lieux éloignés l'un de l'autre se retrouvent ainsi liés en un véritable réseau de sources sonores.

Le régisseur de la projection sonore réagit au jeu du violoniste en choisissant le matériel provenant du fonds de la bande qu'il gère à sa guise lors de l'exécution. Le violoniste gère de la même manière les pauses et les phases des six fragments de la partition lors de ses déplacements d'un pupitre à l'autre en réagissant aux sonorités projetées. L'interprétation de l'œuvre est ainsi le fruit d'une véritable interaction entre le matériel sonore de la bande pré-enregistrée et le jeu de l'interprète. On ne sera donc pas étonné que Nono spécifie explicitement que cette interaction ne doit pas consister en un concerto pour soliste avec accompagnement de bande magnétique mais

plutôt en un concours de voix égales, un aspect qui est d'ailleurs précisé par le sous-titre de la composition ("pour plusieurs "voyageurs" avec Gidon Kremer").

L'élaboration inhabituelle de *La lontananza nostalgica utopica futura* a été amorcée par l'enregistrement du jeu violonistique de Gidon Kremer en février 1988 à Fribourg au studio expérimental de la Fondation Stobel de la Südwestfunk (aujourd'hui SWR). Pendant plusieurs jours, Nono a enregistré sur bande les différentes techniques de jeu ainsi que les différentes sonorités du violon de Kremer. Il a ensuite trié le matériel sonore et a sélectionné certains fragments qu'il a ensuite transformés électroniquement et finalement montés en différentes parties autonomes complexes.

Le résultat de ce travail de studio est une bande pré-enregistrée d'une durée d'environ soixante-et-une minutes et composée de huit pistes réparties par paires. On peut distinguer trois catégories de sons sur cette bande: premièrement, des citations coupées de leur contexte et provenant de l'ensemble de la littérature pour violon ainsi que de la topologie violonistique qui renvoie à son tour à différents traits de virtuosité; deuxièmement, des fragments utilisant la sonorité du violon et les modes de fabrication du son traités électroniquement; enfin, pour la troisième catégorie, Nono a utilisé le processus même de son travail, donc la recherche de nouvelles sonorités, comme partie intégrante de la bande pré-enregistrée, un peu à la manière d'un journal de bord de la naissance de l'œuvre où des paroles ainsi que des fragments de dialogues se font entendre.

La multiplicité du matériel sonore de la bande a un pendant immédiat dans la structure de la partition écrite: la partie de violon, ponctuée de plusieurs silences, renferme quantité de subtilités sonores et est dominée par des points d'orgue et des sonorités contrastées, le plus souvent dans la nuance piano, interrompus par des passages aux sonorités d'armonique ou occasionnellement par des irrptions brutales. La dédicace de l'œuvre au "caminante esemplare" (le "voyageur par excellence") Salvatore Sciarrino montre également ce que Nono doit à ce créateur d'univers sonores mystérieux, et en particulier à la composition pour flûte *All'aura in una lontananza* (1977) à laquelle Nono fait allusion.

On retrouve dans la partition plusieurs autres allusions qui, au cours de l'élaboration de la composition, ont été rendues méconnaissables. C'est le cas de la *scala enigmatica*, la "gamme énigmatique", utilisée par Giuseppe Verdi dans l'*Ave Maria* (1895) de ses *Quattro pezzi sacri* et par Nono depuis la composition de son quatuor à cordes *Fragmente - Stille, An Diotima* (1979-80) et qu'il soumet à un travail de dérivation sur les hauteurs et la structure intervallique. Ces allusions sont tellement enfouies dans la partition sous les différentes couches apportées successivement lors de l'élaboration de l'œuvre qu'elles sont, du strict point de vue analytique, pratiquement indéchiffrables. À partir de cette "gamme énigmatique", Nono obtient la structure de base pour la partie de violon dans laquelle il combine les différentes transpositions obtenues et obtient la structure intervallique utilisée lors de la composition subséquente de l'œuvre.

Nono utilise ces structures qu'il façonne en entités sonores qu'il rassemble dans des textures musicales homogènes. Ensuite, à partir de ces regroupements de matériel sonore, chacun se différenciant de l'autre par des spécificités sonores ou des techniques de jeu différentes, Nono construit sa partition. Il oppose des effets fortement contrastés et interrompt en des endroits précis des passages continus par des pauses ou par des irrptions sonores, le plus souvent sous forme d'accords. Ces ruptures dans le discours ont une fonction perturbatrice et constituent une couche indépendante qui dérive elle-même d'une œuvre antérieure de plus de trente ans, Varianti. *Musica per violino solo, archi e legni* (1957) qui a été transformée au point d'en être méconnaissable.

Deux autres étapes subséquentes dans la conception de l'œuvre ont eu lieu lors de l'exécution du 3 septembre 1988 à Berlin et celle, un mois plus tard, du 2 octobre, à Milan sous le titre de *La lontananza nostalgica futura*. Après les deux exécutions réalisées par Gidon Kremer et Luigi Nono lui-même à la projection sonore, celui-ci a finalement procédé à une révision complète de sa composition et à un remaniement en profondeur de la partition écrite. Cette nouvelle version a été publiée en 1989 sous le titre plus long de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

C'est le contexte même de l'exécution de cette œuvre qui mène à une fusion des différents éléments musicaux de la bande avec la partition écrite provoquant ainsi une simultanéité dans la perception des différentes composantes musicales. Les deux composantes de l'œuvre -la combinaison aléatoire pouvant aller jusqu'à huit pistes et le jeu

du violoniste “voyageur”- donnent naissance à une interaction polyphonique entre les deux interprètes, ce que Nono perçoit comme éminemment créatif. Une interprétation complexe nous est également donnée par le sous-titre: “Madrigal pour plusieurs “voyageurs” avec Gidon Kremer”. Le terme de madrigal fait ici allusion au plus important genre musical de la Renaissance polyphonique italienne et réfère ainsi d’un côté à l’effet provoqué par la combinaison de plusieurs voix et, d’un autre côté, à l’interaction permanente entre les différentes couches de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

Ces couches font non seulement entendre le matériel allusif de la bande pré-enregistrée ainsi que les interventions du type “journal de bord”, mais aussi les rapports cachés de la partition écrite qui renvoie elle-même à un passé historique, “nostalgique” qui, lui, ne provient pas de la partition. À vrai dire, ce passé apparaît sous forme de fragments ici traités comme matière brute et qui, pendant l’exécution, sont constamment regroupés, faisant de chaque fragment la composante d’une nouvelle constellation. Ces fragments ne se réunissent pas à des fins de développement, mais doivent plutôt être perçus comme partie de moments musicaux dont l’effet est lié à leur association.

Au fond, *La lontananza nostalgica utopica futura* propose une fusion entre une composition “authentique” telle qu’on la retrouve dans la multiplicité des couches et d’éléments provenant tant du cheminement personnel de Nono que du fonds collectif de l’histoire culturelle. Ainsi s’articule la revendication à la réalisation d’une

utopie provoquée par l’exposition de fragments en apparence divergents. La musique fait ici appel à l’expérience personnelle de l’auditeur et se présente comme un foyer de souvenirs (“nostalgica”) dont l’évocation permet un regard vers le futur (“futura”). Elle suscite chez l’auditeur une série de modèles associatifs qui réfèrent à l’histoire ancienne, révèlent l’inachevé dans le passé et créent une potentialité dans le futur se tenant devant nous (“utopica”) et qui, tant pour l’auditeur que pour l’interprète, doivent être mis de l’avant à chaque exécution.

La musique même devient une sorte d’action dramatique, non seulement par le déplacement du musicien dans la salle, mais également par le début et la fin de l’œuvre tel que le stipule le compositeur: le violoniste entre en scène une fois que la bande a commencé et quitte la salle pendant le dernier son émis par la bande, un point d’orgue qui “se déplace” d’un haut-parleur à l’autre. *La lontananza nostalgica utopica futura* peut également être vue comme une représentation métaphorique de la vie humaine: le matériel contenu sur la bande pré-enregistrée représentant les événements de l’histoire, alors que le violoniste personifie l’humain qui, tout en explorant sa voie tortueuse, doit d’abord découvrir, puis insérer sa pensée et ses gestes dans un tout cohérent, un processus résumé de manière poétique par le titre: “nostalgique-utopique-future lointaine”.

Nono reprend ici le thème de l’errance qui marque son œuvre des années quatre-vingt. C’est pendant un voyage du compositeur en Espagne qu’il lira sur le mur d’un cloître à Tolède ce qui deviendra la métaphore de sa conception de l’art: “Caminante

no hay caminos hay que caminar” (“Voyageur, il n’y a pas de chemin, il n’y a que le cheminement”). Selon ce concept, l’acte de composer pour Nono correspond toujours à un départ vers un monde lointain de possibilités et, par conséquent, vers une nouvelle exploration des limites musicales.

Nono n’a jamais si bien exprimé la fonction utopique de l’art que dans *La lontananza nostalgica utopica futura*: à partir d’un passé fragmenté et inutilisé, sa créativité a suscité une nouvelle pertinence et ouvert une nouvelle perspective. Cette préoccupation se constate également par le fait qu’au cours des dernières années de sa vie, Luigi Nono a fait de sa propre œuvre l’objet de sa réflexion sur le passé. Pour Nono, cette nouvelle conception de la partition écrite, amorcée avec *La lontananza nostalgica utopica futura* était loin d’être achevée puisqu’elle a abouti à la composition “*Hay que caminar*” soñando pour deux violons (1989) ainsi qu’à l’ébauche d’un second quatuor à cordes

dont il ne subsiste que quelques esquisses.

L’acte de composer est vu ici comme un processus dont le pivot est la ré-utilisation d’une substance composée pré-existante. Le renouvellement de la vision du passé dans laquelle s’établit un effort de continuité entre le passé et le présent remplace désormais la conception monolithique et isolée de l’œuvre. Cette attitude implique une ré-évaluation de ce qui a déjà été composé et a comme conséquence de forcer une nouvelle lecture des œuvres tant anciennes que récentes et donc de provoquer des modifications. Enfin, le “recyclage” de matériel musical pré-existant par Nono, annonce un brouillage, voire une abolition des frontières entre les œuvres achevées. Il en résulte une nouvelle conception dont la base repose sur la présentation sous tous les angles des différents aspects d’un matériel de base. Ainsi, l’étude intensive de sa propre œuvre devient un élément essentiel de l’esthétique créatrice de Luigi Nono.

Traduction: Jean-Pascal Vachon

Luigi Nono

Geboren am 29. Januar 1924 in Venedig, wo er am 8. Mai 1990 auch starb. Nach einem Strafrechtsdoktorat in Padua nahm er Kompositionsstudien bei Bruno Maderna und Hermann Scherchen auf. Er unterrichtete in Darmstadt von 1954 bis 1960. Die Werke dieser Zeit nehmen unmittelbar bezug auf die politische und gesellschaftliche Gegenwart. Künstlerischer Direktor der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg i. Br.

Was born in Venice on 29 January 1924 and died there on 8 May 1990. After receiving a doctorate in criminal law from the University of Padua, Nono resumed his study of composition with Bruno Maderna and Hermann Scherchen. From 1954

to 1960 Nono taught in Darmstadt. His works of this time were closely tied to contemporary political issues. Nono was artistic director of the experimental studio of the Heinrich-Strobel-Foundation in Freiburg.

Est né le 29 janvier 1924 à Venise, où il mourut le 8 mai 1990. Après avoir fait une thèse de droit pénal à Padoue, il reprit ses études de composition avec Bruno Maderna et Hermann Scherchen. Nono enseigna à Darmstadt de 1954 à 1960. Les œuvres de cette période font immédiatement référence à notre époque politique. Fut le directeur artistique du studio expérimental de la fondation Heinrich Strobel de Fribourg-en-Brisgau.



Melise Mellinger

Geboren in Temesvar/Rumänien, seit 1977 in Deutschland. Studium an der Musikhochschule Freiburg bei Wolfgang Marschner, Konzertprüfung 1984. Danach Studium in Amsterdam bei Herman Krebbers. 1986 Kammermusikabschluß. Meisterkurse u.a. bei Paolo Borciani und Nathan Milstein. 1982 Kranichsteiner Stipendienpreis in Darmstadt. Gründungsmitglied des ensemble recherche.

Born in Temesvar/Rumania and lives since 1977 in Germany. Student of Wolfgang Marschner at the Musikhochschule Freiburg where she graduated 1984. Studies in Amsterdam with Herman Krebbers. In 1986 she takes her exams in chamber music. Mastercourses with Paolo Borciani, Nathan Milstein and others. In 1982 she wins the Kranichsteiner scholarship at Darmstadt. Melise Mellinger has been one of the founding members of the ensemble recherche.

Née à Temesvar/Roumanie, Melise Mellinger vit en Allemagne depuis 1977. Etudia avec Wolfgang Marschner à la Musikhochschule Freiburg où elle passa ses examens en 1984. Des études avec Herman Krebbers à Amsterdam. En 1986 diplôme de music de chambre. Master Classes avec Paolo Borciani, Nathan Milstein et des autres artistes. En 1982 elle remporta le prix de bourse de Kranichstein ("Kranichsteiner Stipendienpreis") à Darmstadt. Melise Mellinger est une des fondateurs de l'ensemble recherche.

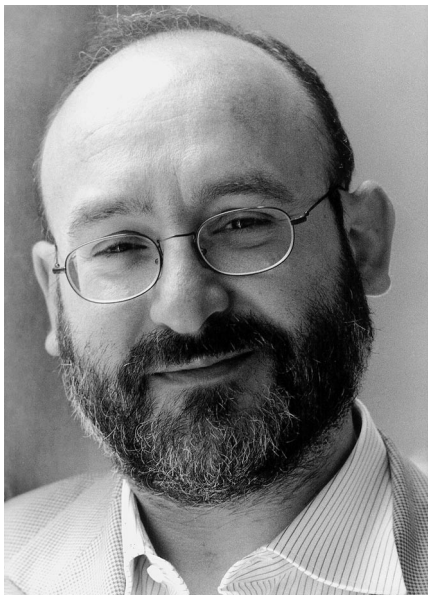


Foto: © Vivianne Purdom

Salvatore Sciarrino

Wurde 1947 in Palermo geboren. Seine Kompositionen werden weltweit aufgeführt. (siehe auch KAIROS CD 0012022KAI; weitere Produktionen mit Werken von S. Sciarrino in Vorbereitung).

Was born 1947 in Palermo. Performances of his compositions all over the world. (Cf. KAIROS CD 0012022KAI; further productions will be released soon).

Né en 1947 à Palerme. Ses oeuvres sont jouées dans le monde entier. (Voir KAIROS CD 0012022KAI; productions suivantes en préparation).

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter www.kairos-music.com / All artist biographies at www.kairos-music.com / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : www.kairos-music.com

OLGA NEUWIRTH
Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO · Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012002KAI

GÉRARD GRISEY
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox
Asko Ensemble
WDR Sinfonieorchester Köln
Stefan Asbury
0012422KAI

HELMUT LACHENMANN
Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

HANS ZENDER
Schuberts „Winterreise“
Eine komponierte Interpretation

Christoph Prégardien
Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012002KAI

BEAT FURRER
Aria
Solo
Gaspra

Petra Hoffmann
Lucas Fels
ensemble recherche
0012322KAI

KAIJA SAARIAHO
Cendres · Noa Noa
Mirrors · Spins and Spells
Monkey Fingers, Velvet Hand
Petals · Mirrors
Lacanisme de l'aile
Six Japanese Gardens

Andreas Boettger
Wolpe Trio
0012412KAI

In Nomine
The Witten In Nomine
Broken Consort Book

ensemble recherche
0012442KAI

CLEMENS GADENSTÄTTER
Comic Sense

Florian Müller
Klangforum Wien
Mark Foster
0012452KAI

HELMUT LACHENMANN
Allegro sostenuto
Serynade

Yukiko Sugawara
Shizuyo Oka
Lucas Fels
0012212KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2000 KAIROS Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS