

Darmstadt ontmoetten. Daar werden ideeën uitgewisseld tussen Boulez, Berio, Stockhausen en onze eigen Belgische componist Karel Goeyvaerts. Ze beluisterden elkaars muziek, bespraken elkaars theorieën, en waren er zich sterk van bewust dat ze de westerse muziek een compleet nieuwe richting uitstuurden. Ze waren door-drongen van hun historische betekenis. Wie niet met hen wenste op te stappen was hopeloos verouderd en schreef oninteressante muziek. Met componisten zoals Benjamin Britten of Dimitri Sjostakovitsj werd gelachen.

Hun afgoden waren de Weense componisten Arnold Schönberg, Anton Webern en Alban Berg. Uit het twaalftonenstelsel distilleerden ze een verder doorgedreven serieel systeem.

Vanaf 1960 werkte Nono in de studio voor elektronische muziek in Milaan. De apparaten die nog nooit eerder gehoorde geluiden voortbrachten, leken toen de klankwereld van de toekomst te zijn. Op overmoedige ogenblikken durfde men toen zeggen dat het tijdperk van het muziekinstrument voorbij was. Nu, in 1997, weten we beter, en de elektronische muziek is beter bekend om haar beperkingen dan om haar aantrekkingskracht.

Wat deze generatie aan muziek produceerde, stond zo haaks op de luister-gewoontes van het publiek, dat elk concert met nieuw werk een evenement leek. De nieuwe taal werd trouwens door zeer weinig mensen gesmaakt en deze generatie componisten moest zich met zaaltjes van tweehonderd luisteraars tevreden stellen. Maar dat was avant-garde : de jonge mensen schreven voor een publiek in de toekomst.

Ze kregen geen steun uit het officiële muzikleven, de grote orkesten stonden weigerachtig tegenover hun partituren (te moeilijk en te lelijk) en de operahuizen hielden hen ook buiten de muren. 'Avant-garde componist zijn' had toen iets heroïsch. Het behelsde een opstand tegen de 'Vader', je zou hun activiteiten als 'prometheïsch' kunnen betitelen. Dat ze voor hun compromisloze keuzes moesten lijden namen ze er met vreugde bij, want het toonde dat ze de juiste weg volgden. Ze hielden in gedachten dat Alban Berg, na het verrassend succes van zijn opera *Wozzeck*, zich vragen stelde over de waarde van zijn partituur, precies omdat ze zo toegankelijk leek. Neen, geen succes kennen bewees pas het grote gelijk.

Luigi Nono behoorde tot deze groep componisten en in zijn persoonlijk leven kwam hij het dichtst bij de 'founding father' van de beweging, want hij was gehuwd met de dochter van Schönberg. Maar door deze positie stond hij in een moeilijke verhouding tot zijn politieke overtuiging. Hij wilde tot de arbeider spreken, sterker nog, zijn muziek kon alleen maar waardevol zijn als ze iets bijdroeg tot de

internationale strijd van het proletariaat. Hij kon alleen maar neerkijken op componisten die grote problemen hadden binnen de beperkte kring van hun burgerlijk cenakel. Bij hem ging het om de wereld. De problemen lagen trouwens voor het rapen : het feit van de concentratiekampen moest worden verwerkt, de kolonies maakten zich van het kapitalistische Europa vrij, en tijdens de oorlog in Vietnam was het vanzelfsprekend dat een linkse kunstenaar het Amerikaans imperialisme bestreed.

Nono begreep dat zijn muziek alleen een politieke inhoud kon krijgen als hij er teksten aan toevoegde. Op deze manier is hij één van de voorvechters geworden van het 'muziektheater'.

Deze term kreeg in de jaren zestig een heel aparte betekenis. Vele componisten vonden dat het concreet uitvoeren van de muziek in een zaal een spektakel op zich is. Binnen de conventies van de klassieke muziek is het alsof de muzikanten zich niet op het podium bevinden. Zij produceren een abstracte klank en daarom gaat het. De componisten vonden echter dat het maken van muziek heel spectaculair kan zijn, en zij bedachten allerlei systemen, waarbij het zien een belangrijke rol speelt. Door welke handeling de klank gemaakt wordt, is een onderdeel van de esthetische beleving. In het geval van Luigi Nono speelde daarbij zijn geboortestad Venetië een grote rol.

In de vroeg-barok werden daar koorwerken geschreven voor de San Marco, waarbij de componisten de ruimte van de kerk expliciet een rol lieten spelen. De koren werden rechts en links van het publiek opgesteld. Bij de beluistering speelde de plaats vanwaar het geluid kwam een wezenlijke rol. Het stereofonisch effect werd door de componist bewust aangewend.

Deze opvatting van componisten zoals Willaert (die in Venetië werkte), Gabrieli of Monteverdi, heeft Nono steeds gefascineerd. Nu hij de nieuwe middelen van luidsprekers en mengtafels ter beschikking kreeg, ging hij met het oude principe creatief om en bedacht hij nieuwe mogelijkheden. Hij kwam op deze manier tot een volstrekt persoonlijke manier om met de klank om te gaan. Hij merkte echter dat het publiek het niet leuk vond om in een zaal naar luidsprekers te gaan luisteren. Niets zo doods als een concert van pure elektronische muziek. Hij besliste dat een mengvorm tussen levende uitvoerders en de machine een ideale oplossing was. Deze combinatie was een eerste vorm van dramatiek en was dus muziektheater. Het creëerde in de concertzaal een nieuwe situatie. Nono gebruikte graag veel machines, en die moesten ergens een plaats vinden. Hij zette de zaal op haar kop, en stelde zijn bandopnemers en zijn mengtafel midden in de zaal, tussen het publiek.

Ook deze reorganisatie van de concertzaal kreeg vanzelf iets dramatisch, want het publiek verloor zijn oriëntatie, daar een paar afspraken over plaats en functie in een ruimte radicaal werden overtreden. In zijn zucht om verwarring te stichten zorgde Nono ervoor dat de luidsprekers de oorsprong van de klank verhulden. Het spel tussen het tonen en verhullen van de bron was een wezenlijk onderdeel van het gebeuren.

Voor zijn teksten deed Nono een beroep op gedichten of documenten uit de internationale strijd tegen het kapitalisme. Zo werden de woorden van Castro of Che Guevara gretig gebruikt. Dank zij het element klankband kon Nono ook opnames verwerken van politieke manifestaties. Maar het aanwenden van deze ingrediënten was voor Nono niet genoeg. Zijn optreden moest nog duidelijker politiek zijn. Ik herinner me een concert in het Amsterdamse Concertgebouw, waar na afloop de componist bij de uitgang pamfletten stond uit te delen. De concertbezoekers vonden dit een beetje vreemd en een beetje komisch, maar het is dan ook alleen de burgerij die naar het Concertgebouw gaat en Nono wilde nog explicieter maken dat hij met hen niets wilde te maken hebben. Kunst is geen uitvlucht, een concert geen eiland. Dat alles doet natuurlijk aan mei '68 denken.

Maar hier stoten we op een paradox, want wie zou denken dat dit alles levendige, dramatische of pathetische partituren zou opleveren, heeft het mis. Nono was als componist een lyricus. De teksten werden met rustige melismen gezongen, melismen die de woorden onbegrijpelijk maakten. Nono bleef ook sterk doordrongen van het modernistische idioom, waarbij de klanken van de echte wereld alleen tot de muziek konden worden toegelaten, als ze bewerkt, omgewerkt en onherkenbaar gemaakt werden. Zo komt het dat de luisteraar wel de ruis van de doorsnee elektronische muziek herkent, maar pas in het programmaboekje leest dat dit de vervormde klank van een politieke manifestatie is. De klankdocumenten zijn tot schaduwen gereduceerd, en ze mogen als spoken binnen de artistieke constructies aanwezig zijn.

Strijdbaarheid is op deze manier niet te 'horen'. Komt daarbij dat Nono, volledig in de geest van zijn generatiegenoten, eropuit was om de beleving van de tijd tijdens het concert te veranderen. De avant-garde van na de Tweede Wereldoorlog wilde de hartslag (een regelmatig ritme als hoeksteen van de muziek) volledig uitsluiten. Door deze operatie wordt de muziek ofwel een eindeloze meanderende stroom of een gebeuren zonder ontwikkeling, een stilstand. Daar Nono zich door dit aspect van de nieuwe muziek sterk aangetrokken voelde, verdwenen alle opzweepende elementen uit zijn muziek.

Het resultaat was een vreemd soort partituren. Ze bekenden zich tot de proletarische strijd, maar ze hadden geen enkele dynamiek en brachten geen conflict tot

uitdrukking. Dat leidde tot een dubbele breuk met het publiek : de gewone concertganger voelde zich zeer onwennig en als de arbeiders deze muziek te horen kregen, begrepen ze niet waarover het ging. Hieruit volgt dat kameraad Luigi Nono het als kunstenaar moeilijk had. Daarom werd een deel van zijn artistieke activiteit ingenomen door het uitleggen van zijn muziek. Hij deed dat in de partijafdelingen van de Italiaanse communistische partij of op vergaderingen van de vakbond. Was er in deze kringen een afgrond van onbegrip met de muzikale arbeid te merken, dan werd die toegedekt door een golf van politieke sympathie ('hij is toch een van de onzen').

3.

Rond 1980 kwam er een grote verandering in Nono's leven. Een belangrijk feit was een zware operatie aan de lever. De alcohol eiste zijn tol. Maar nu zijn eigen lichaam van binnen werd aangevallen, viel Nono meer terug op een persoonlijke problematiek. Het strict politieke ging hem minder interesseren en het is op dat ogenblik dat hij Prometheus tot onderwerp kiest. Deze beslissing heeft haar kleine kant want, zo fluisteren de nauwe medewerkers wat geheimzinnig, de componist voelde zich met de Griekse held in de eerste plaats verwant langs het element 'lever'. ('Je zal het nooit door de familie horen zeggen', voegen ze er aan toe, 'want ze vinden dat wat heiligschennend.')

Maar het biografische element is natuurlijk maar een randfenomeen, alleen belangrijk als aanzet.

Nono wilde in dramatische werk zijn experimenten met de techniek verderzetten, en hij vond daarbij de geschikte medewerkers in Zwitserland bij de Experimentalstudio der Heinrich Strobel Stiftung des Südwestfunks in Freiburg. De klankingenieurs leverden hem nieuwe mogelijkheden van klankmanipulatie en elke nieuwe ontdekking incorporeerde Nono in zijn werk. Een eerste versie van het werk werd in 1984 uitgevoerd in Venetië, een jaar later werd de definitieve versie in Milaan gecreëerd. De uitvoering is zo sterk gebonden aan de Zwitserse klanktechniek, dat men vandaag voor elke uitvoering een beroep doet op de Experimentalstudio, en zijn huidige leider André Simon. Dat was het geval in Amsterdam voor het Holland Festival in 1992 en voor de opvoering van de Munt in Brussel in 1997.

De idee van muziek in de ruimte werkte Nono tot nog een grotere complexiteit uit. Het publiek zou nu omringd worden door de uitvoerders. Hij schreef voor een bijzonder uitgebreide bezetting : orkestgroepen, een kwartet, een groep solisten, verschillende koren. De opstelling van al deze uitvoerders wordt nauwkeurig in de partituur aangegeven. Hun plaats maakt organisch deel uit van het gebeuren. Het stelt natuurlijk grote problemen voor de coördinatie, wat verklaart waarom er twee

dirigenten nodig zijn.

Naast al deze levende uitvoerders heeft Nono de uitgebreide mengtafel van de Heinrich-Strobel-studio nodig, want alle voortgebrachte klanken worden door microfoons gecaptureerd en aan de mengtafel bewerkt. Van daaruit wordt de klank naar een batterij luidsprekers gestuurd en één van de leukste spelletjes is dat de luidspreker de natuurlijke klank overstemt, en het laat voorkomen alsof de klank uit een volledig andere richting komt. Voor de luisteraar heeft het concert dan ook iets van een zoekplaatje.

Nono verafschuwt dus duidelijk de rechte lijn die in dit geval luisteraar en uitvoerder zou verbinden. Het is een houding die op alle vlakken van zijn werk doorwerkt.

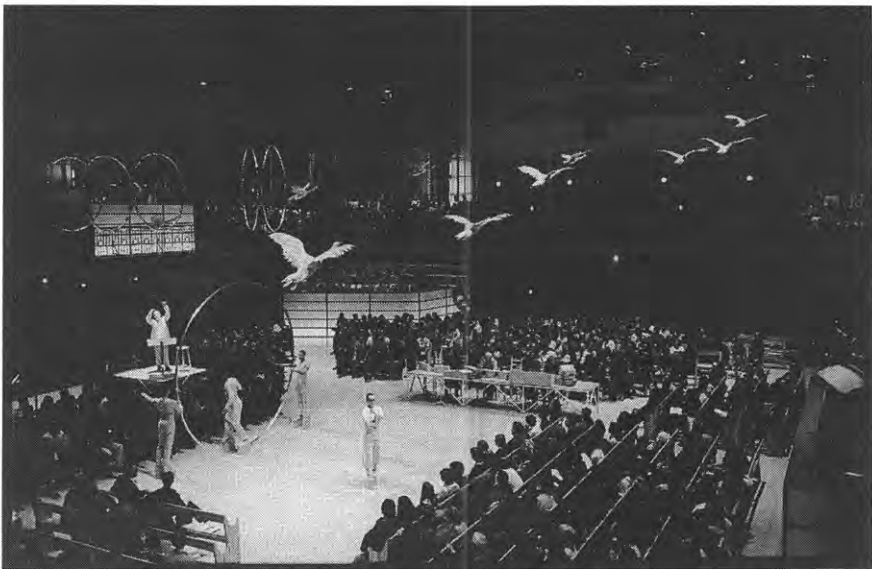
We kunnen dit nog verder illustreren door in te gaan op de tekst van deze *Prometeo*. Nono heeft enkele delen uit de tragedie van Aeschylus genomen. Hij bleef echter zijn liefde voor de collage trouw, wat betekent dat hij ook andere bronnen verwerkte. Hij deed een beroep op de Italiaanse filosoof Massimo Cacciari. Deze maakte een tekstweefsel, waarbij paragrafen of regels van een hele rits auteurs min of meer letterlijk terug te vinden zijn. Naast Aeschylus deed hij een beroep op Euripides, Goethe, Herodotus, Hesiodos, Hölderlin, Sappho, Schönberg, Sophokles en Walter Benjamin. Dit weefsel is chaotisch, maar als men het essay van Cacciari in het programmaboek van de Munt leest, dan is dit net zo, zodat Cacciari te catalogeren valt onder de filosofen die lijden aan woorden-diarree, iets wat meer voorkomt in Latijnse gebieden. Een draad is er in het libretto dus bijzonder moeilijk te vinden. Het merkwaardige is echter dat de held Prometheus naar het einde toe zich erg veel naar de goden richt, zo sterk zelfs dat Laurent Feneyrou in zijn commentaar meent dat een kernzin uit Schönbergs *Moses und Aaron* de onderliggende bron is van de laatste woorden. Ze luiden als volgt: "Eén met God", wat een vreemde conclusie is voor onze geëngageerde componist uit de jaren zeventig.

Ondanks de tekstuele chaos lijkt het er op dat Nono een argument ontwikkelt, zodat zijn muziek ook een intellectuele inhoud heeft. Maar ook hier stoot de luisteraar met enige irritatie op een paradox. Van al de (met zorg?) uitgekozen teksten kan hij niets, maar dan ook letterlijk niets begrijpen. Sterker nog, met het tekstboekje in de hand kan men tijdens het lange werk misschien twee woorden opvangen. Al de rest verdrinkt in langgerekte klanken. Het woord, zo moeten we aannemen, voedt de muzikale verbeelding van de componist, maar wanneer men luistert, kan men alleen constateren dat deze woorden overbodig zijn.

Wat blijft er voor de luisteraar dan over? Een ervaring, zuiver auditief en

ruimtelijk. De luisteraar wordt in een klankdecor gedompeld, waar slechts één sfeer heerst. Het gaat om een meditatieve toestand, waar de stiltes en de hele zachte klanken overheersen. Ook hier, nog meer dan in andere werken van Nono, beleeft men de stilstand. Nono blijft trouw aan zijn benadering van de tijd, want al kan de partituur beschreven worden als een overdaad aan gebeurtenissen, tegelijkertijd kan men op het vlak van de luisterervaring zeggen dat er zich uiterst weinig voordoet. Het is een opeenvolging van mooie klanken, zonder agressiviteit en ook zonder richting. Wie een muzikaal verhaal wil, komt volledig bedrogen uit. Dat dit in 1997 nog altijd een moeilijk gegeven is, bleek uit de uitvoering in Brussel, waar bijzonder veel luisteraars de zaal verlieten omdat ze niet werden opgenomen in de muziek, en ze niet langer aan de verveling wilden worden blootgesteld.

Nono eist dus duidelijk een andere houding tegenover zijn muziek. Van zijn luisteraar verlangt hij een overgave die naar een rustige meditatie leidt. Aanvaardt men deze stilstand, dan zal men zich bewust worden van bijzonder mooie en fraaie klanken, met een paar vocale hoogtepunten. Het geheel zal zich echter blijven afspelen rond die dunne draad van teveel ongedifferentieerdheid, teveel hetzelfde, te obstinaat andante, of zelfs largo. Het lijkt vaak op een prachtig koord dat te zeer wordt uitgerokken, tot men bijna geen koord meer ziet.



“Prometeo” van Luigi Nono in De Munt (Foto Johan Jacobs)

Maar wat blijft er over van het lijden, de klacht en de strijd van Prometheus? Het antwoord is kort, maar krachtig : niets. De tekst van het libretto kon even goed iets helemaal anders zijn, zeg maar een Boeddhistische bespiegeling of een krantenbericht. Bij Nono wordt dit allemaal platgewalst door zijn verpletterende esthetiek.

4.

Toen Bernard Foccroulle, directeur van de Muntscouwburg, besloot om *Prometeo* in het kader van het Ars Musicafestival te laten uitvoeren, wist hij dat dit muziekstuk niet in de traditionele schouwburg kon worden ondergebracht. Hij week dus uit naar de Hallen van Schaarbeek, wat een ideale ruimte bleek. Hij vroeg aan de Amerikaan Robert Wilson om het werk te regisseren. Waarom hij dat gedaan heeft, is een raadsel, want uit het voorgaande zal wel voldoende gebleken zijn dat er aan theater in de traditionele zin weinig behoefte is. Het muziektheater van Nono tot theater maken, houdt een innerlijke contradictie in. Wellicht heeft Foccroulle gedacht dat het strenge werk van Nono dichter bij het publiek gebracht kan worden als er een visueel complement aan wordt toegevoegd. Door het abstracte karakter van *Prometeo* kwam Foccroulle uit bij regisseur Bob Wilson. Die is, net als Nono, een superestheet. Als hij inspiratie heeft, weet hij met beelden fascinerende momenten te creëren. Daarbij schuwt Wilson de dramatiek en werkt ook hij op het element tijd. Het was, zo moet Foccroulle gedacht hebben, het proberen waard. Bob Wilson heeft de opdracht aanvaard en weer kan ik alleen maar raden naar de motieven. Dat hij de mythe kende zal wel een feit zijn, maar of hij de partituur kende lijkt me zeer betwifelbaar. Wel zal hij op de hoogte geweest zijn van Nono's reputatie, zodat hij het als een eer kon beschouwen dat hij zich mocht meten met een werk dat als exceptioneel staat aangeschreven.

Wilson is in zijn regie duidelijk uitgegaan van de tekst. Naar de muziek heeft hij nauwelijks geluisterd. Hij heeft het libretto gelezen en heeft daar een aantal aanknopingspunten gevonden om acteurs/dansers wat te laten doen. Daarnaast heeft hij een zeer ingewikkelde lichtregie ontworpen om verschillende sferen te creëren.

Hij heeft zijn dansers in een wit pakje gestoken en heeft ze met wat vreemde handelingen de vloer opgestuurd. Dit 'dramatisch' gebeuren speelt zich af in het midden van de zaal, wat al meteen haaks staat op de idee van Nono. Wat hij laat uitbeelden, heeft iets anekdotisch, zoals een jongen die worstelt met een touw (ketens van Prometheus?), of twee dansers die met een jonge boom in de hand verschijnen (levensboom, heeft iemand geopperd en ach, waarom niet?).

Al heel vlug blijkt dat de acties van Wilson hier passen als 'een tang op een

varken', zoals men in Brabant zegt. Zonder inspiratie gaat Wilson rustig door, het drukt toch niet op zijn gage (en die is behoorlijk hoog).

(Een uitweiding : in het Romeinse theater kochten acteurs een stuk van de auteur. Als het bleek dat het geen succes had, moesten de auteurs alles terugbetalen. Als het nu blijkt dat een regisseur, die de producties opstapelt, er werkelijk met zijn pet naar gooit, zou het hem dan niet sieren dat hij even de wet van 'kassa,kassa' terzijde zet, en nederig de centen teruggeeft? Wat zouden we een respect voor zulk een man kunnen opbrengen.)

Wilson raakte natuurlijk vreselijk in een knoop door de speciale opstelling van de muzikanten, want dat verplichtte hem om iets in het midden te doen - een théâtre-en-rond. Zijn kracht als regisseur echter schuilt in het gebruiken van een achterwand. Het is een theaterbenadering waar de twee dimensies de belangrijkste elementen zijn, iets waarmee Wilson nu reeds meer dan twintig jaar virtuoos omgaat. Bij de Nono-opstelling zagen we plots een knoeiende, onhandige regisseur. Dat Wilson werkelijk op *Prometeo* afgeknapt is, blijkt wel uit een aantal gebaren en handelingen die niet zouden misstaan op één of ander schoolfeest.

Hoe overbodig het gedoe van Wilson hier was, blijkt pas als de toeschouwer naar de twee dirigenten kijkt en verder de theatrale acties straal negeert. Weg is dan de visuele irritatie, terwijl het bijzonder fascinerend is om de interactie tussen de twee dirigenten (de beroemde Peter Eötvös en de jonge Kwamé Ryan) gade te slaan, alleen al omdat bij hen élk gebaar zin en noodzaak heeft.

Dat het geheel op theatraal gebied zou mislukken, was te voorzien, omdat het concept 'muziektheater' waarmee Nono opereerde vanuit een volledig verschillend standpunt vertrok. Zijn partituur, met de visuele elementen van de opstelling, is op zichzelf én dramatisch én volledig. Een slechte dag dus voor Bob Wilson.

5.

De Munt heeft ter gelegenheid van de opvoering een colloquium aan Prometheus gewijd. Tijdens de interessante lezingen en debatten, werd gepoogd om aan de *Prometeo* een zin te geven. Heel vaak valt men tijdens zulke samenkomsten terug op oude denksjablonen, zo onder meer dat de 'mythe' voor ons belangrijk is. Alsof er geen geschiedenis bestaat die ook afgesloten hoofdstukken nodig heeft. Weze het opgemerkt dat in dezelfde Munt, tijdens de *Prometeo*-maand ook Offenbachs *Orphée aux Enfers* te zien was, in een ronduit schitterende regie van Herbert Wernicke. In deze bittere parodie lijkt Offenbach wel afscheid te nemen van het mythische universum en het aan te wenden waarvoor het nog dienen kan : als een

wilde klucht. Een noodzakelijke les, maar zonder veel gevolg voor de ontwikkeling van onze cultuur.

Terug naar Nono. Met in het achterhoofd zijn politieke overtuiging, krijgt zijn *Prometeo*, gelezen als het portret van de rebel, een bittere smaak. De mensen met wie Nono zich verwant voelde, behoren op dit ogenblik tot de vergeetput van de twintigste eeuw. Welk een indruk maakt het nog om te zeggen dat Che Guevara gans Zuid-Amerika wilde bevrijden en er een marxistische utopie vestigen, zeven jaar nadat de Sovjetunie weer Rusland is geworden en de Muur in Duitsland is afgebroken? In Zaïre zou Nono zeker Lumumba als een held en een martelaar geëerd hebben, maar welke indruk maakt dat nog nu Kabila, een medestrijder van Lumumba, kan rekenen op Amerikaanse (dus imperialistische) steun, en opgevrijd wordt door westerse zakenlieden? Klap op de vuurpijl is dat hij als logo de Lion King van de Disneystudio neemt. (Dit is geen Offenbach, maar nieuws.) Nono heeft evenveel gedroomd als Don Quichotte, zegt de hedendaagse consensus. De revolutionaire solidariteit, die de hoeksteen van Nono's denken was, is bijgezet in de schuur van de romantische, nutteloze dromen. En toch, zo kon men op het colloquium horen, is de mythe van Prometheus nog valabel. Want onze tijd, deze ééentwintigste eeuw waarin we ons reeds bewegen, kent meer wanhoop en richtingloosheid dan ooit. Wie toont ons de weg? U kent het mythische antwoord al: een nieuwe Prometheus, een nieuwe messias.

Ik weiger deze stelling te onderschrijven, want de twintigste eeuw liep over van de messiassen, van hen die het beter wisten en de weg uittekenden. Waar zij ook zijn opgestaan, was hun weg bezaaid met terreur en uitroeiingskampen. Een messias, ik bedank ervoor. Dat is tenminste één nuttige les die de recente geschiedenis mij geleerd heeft.

En Nono dan? In de periode dat hij *Prometeo* schreef, had hij vragen bij zijn engagement van de jaren zestig en zeventig. In het libretto voor *Prometeo* plaatste hij een tekst van Walter Benjamin en iedereen gaat ermee akkoord dat diens woorden voor Nono van kapitaal belang waren. In de bewerking van de tekst van Cacciari luidt het als volgt: "Ons is de zwakke kracht gegeven, maar ze is genoeg om een tijdperk in de lucht te doen vliegen." En de tekst gaat verder met "Luister, luister ernaar."

Van hieruit kan men een andere, meer hedendaagse lezing van *Prometeo* voorstellen. Nono noemde zijn werk 'Tragedia dell' Ascolto'. Het luisteren staat dus centraal. Luisteren naar een minimaal geluid, dat een messiaanse kracht kan hebben. Dat kan heel minimalistisch, zelfs pessimistisch klinken, maar als we zijn werk in

een volledig andere context plaatsen, levert het een nieuw inzicht, dat aansluit bij de verrassendste ontdekkingen van de wetenschap. Tijdens de laatste tien jaar is de chaostheorie de opwindendste ontwikkeling gebleken. Eén van de belangrijke lessen is dat we over de organisatie van de werkelijkheid een volledig verkeerd beeld hebben, zodat we, dankzij de chaostheorie, met een andere soort verwondering naar de ons omringende wereld kijken. Eén van de fascinerendste uitspraken is dat het gefladder van de vlinder, omdat het turbulentie verwekt, uiteindelijk aan de andere kant van de wereld een orkaan kan doen ontstaan. Het is in het kleine en nietige dat de ergste oorzaken schuilen. Nono en Benjamin, mensen van voor de chaostheorie, stelden reeds iets dergelijks vast binnen het politieke leven. Niet het grote gebaar, niet de ronkende woorden, niet de overschatting en de controlezucht, zo typisch voor de paranoia van de machthebbers, bepalen tenslotte de grote ommekeer. Het gaat om die ongeziene, onopgemerkte kleine beweging. De wetenschap is zo nederig om te bekennen dat pas achteraf blijkt welk vleugelgewiek van het grootste belang is, omdat we nog niet weten hoe we de oorzaak kunnen voorspellen. We moeten dus aandachtig zijn, is de boodschap.

Net zo, in deze tekst van Cacciari en deze muziek van Nono : wat het belangrijkste is, is de stilte, of de nauwelijks hoorbare klank. Het laat ook toe te verklaren waarom deze partituur nog een andere paradox te zien (te horen) geeft. Ondanks de enorme middelen die Nono inzet, komen er verrassend weinig decibels aan te pas. Operaliefhebbers zijn in de regel op klankgeweld uit. Maar in deze partituur gaat het om het kleine geluid, wellicht om dat geluid waarvoor we als muzikkliefhebber niet gekomen zijn. Maar, en dat verklaart de ondertitel, dat is juist de tragedie. We luisteren verkeerd, en bij implicatie, leven we verkeerd. Het komt erop aan om geconcentreerd te luisteren naar minimale klankgebeurtenissen. "In de stilte," schrijft Jürg Stenzl, de belangrijke Nono-specialist, "het nauwelijks hoorbare, het nooit gehoorde of het nooit zo gehoorde, in de nieuwheid van het gehoorde schuilt 'de zwakke kracht' die voldoende zal zijn om 'een tijdperk in de lucht te doen vliegen'" (Programmaboekje, Holland Festival 1992). Daar schuilt dan ook de hoop van Nono, zijn nieuwe definitie van politiek engagement, ook al is elke zweem van marxisme hiermee voorgoed van tafel geveegd. Het voordeel van deze interpretatie is dat we uit de denkwereld van de Koude Oorlog zijn gestapt, en dus een verleden achter ons kunnen laten, maar dat de wezenlijke drijfveer van het marxisme - de zekerheid van de utopische toekomst - hiermee niet verdwenen is, alleen een andere vorm heeft gekregen.

Zo zou je kunnen zeggen dat de tragedie, bij de opvoeringen van de Munt, precies het duidelijkst werd telkens als er opnieuw mensen opstapten en de zaal verlieten (soms gold dat voor een derde van het publiek). De stilte kon hen niet bekoren, noch fascineren. Zij misten dus het essentiële. Als ware operaliefhebbers zullen ze zich

spoeden naar het geweld van *Tannhäuser*, of de dramatiek van *Peter Grimes*. Maar daar zal 'het' niet gebeuren, daar zal de 'messiaanse droom' van Nono niet plaatsgrijpen.

Dat het om het luisteren gaat, wordt zo wel overduidelijk. Dat er dan in de Munt toch een visueel kunstenaar aan te pas kwam, die de aandacht van de klank alleen maar kwam afleiden, wijst nog maar eens op het verschrikkelijke misverstand dat aan de basis van deze productie lag.