

FRANCO DONATONI,
een portret

Redactie en samenstelling: Joël Bons,
Niels Cornelissen en Elmer Schönberger

Een Holland Festival/Nieuw Ensemble-uitgave 1986

Franco Donatoni, een portret

Dit boekje is een speciale uitgave ter gelegenheid van de concertserie 'Franco Donatoni, een portret' die het Nieuw Ensemble tijdens het Holland Festival 1986 presenteert. De componist schreef in opdracht van het Holland Festival een nieuw werk en geeft lezingen in de IJsbreker en op verscheidene Conservatoria.

Colofon

Redactie en samenstelling:

Joël Bons, Niels Cornelissen en Elmer Schönberger

met dank aan Jessica de Heer

Italiaanse vertalingen: Willemien Beukenhorst, Tineke van Dijk,

Pietha de Voogd

Zetwerk: W. Groot, Amsterdam

Druk: G.C.A., Amsterdam

© bij de verschillende auteurs

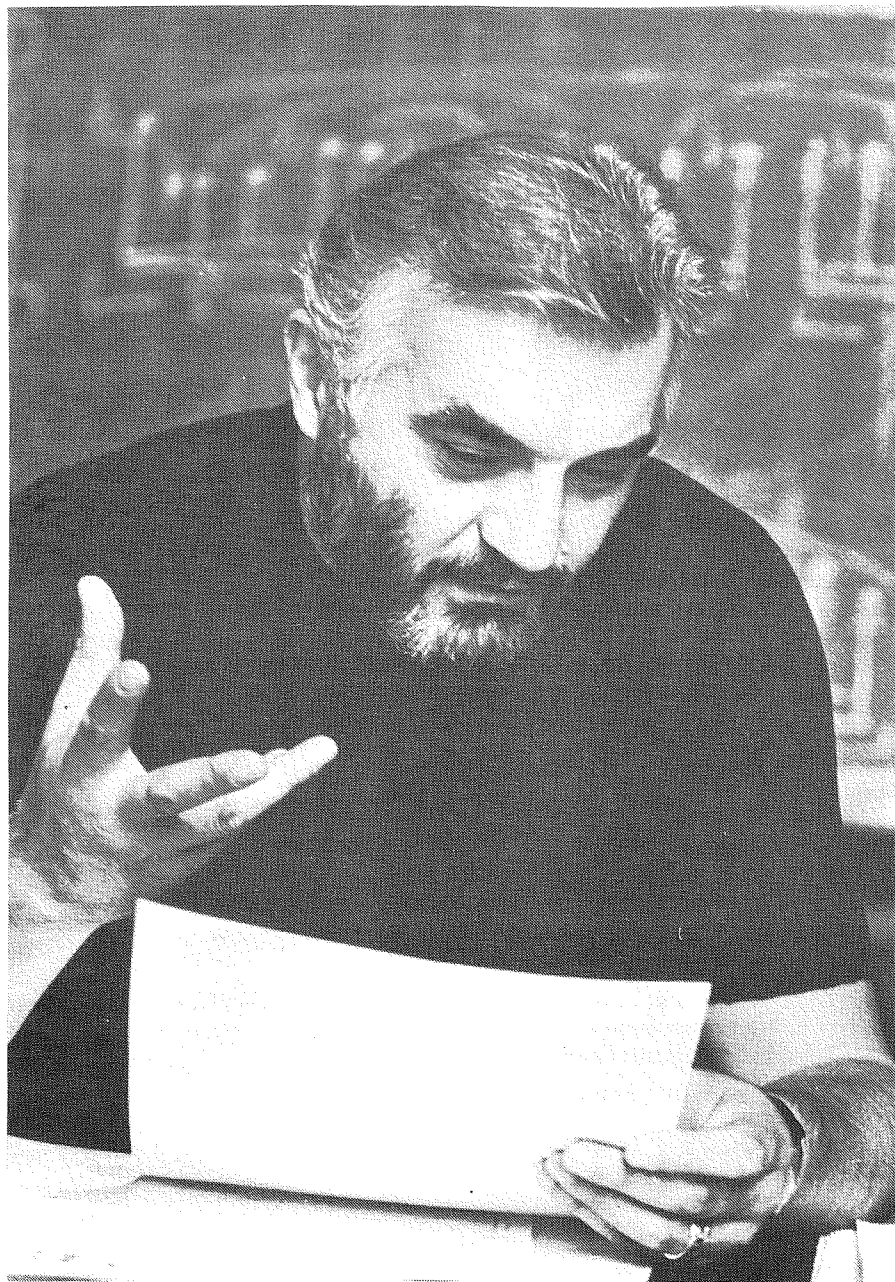
Een Holland Festival/Nieuw Ensemble uitgave 1986

Edizione Suvini Zerboni © *Etwas Ruhiger im Ausdruck*

G. Ricordi & C. Editori S.p.a. Milano © *Spiri, Ronda, Refrain*

Inhoudsopgave

Colofon	2
Introductie	5
Overzicht activiteiten	6
Donatoni als leraar door Joël Bons	7
Toelichting op de uitgevoerde werken door Franco Donatoni	9
Interviews en artikelen	
Geheimzinnige antecedenten interview door Leonardo Pinzauti	11
De weg van de identificatie interview door Angelo Valori	16
Proces en Figuur door Franco Donatoni	22
Teken en Klank door Franco Donatoni	26
Verslag van een serie colleges door François Nicolas	29
De tijd in het componeren interview door Roberto Donatoni	36
Werkenlijst	42
Geselecteerde bibliografie	47



Introductie

Franco Donatoni (Verona, 1927) krijgt internationaal steeds meer erkenning maar zijn werk wordt in Nederland zelden uitgevoerd. Het is een componist die alles, niet in de laatste plaats zijn eigen ideeën, steeds weer ter discussie stelt. In zijn leertijd onderging hij vele invloeden, die in de veelzijdigheid van zijn omvangrijke oeuvre tot uiting komen. Donatoni's deelname aan een viertal Ferienkurse te Darmstadt in de vijftiger jaren waren even belangrijk voor hem als zijn ontmoetingen met de componisten Goffredo Petrassi en Bruno Maderna en de criticus Mario Bortolotto. De componist heeft eens gezegd dat zijn loopbaan in fasen van 7 jaar is onder te verdelen. De huidige periode is misschien wel zijn meest toegankelijke en begon in 1977 met *Spiri*, één van de stukken die tijdens het Holland Festival worden uitgevoerd.

Behalve componist is Donatoni een invloedrijk pedagoog. Hij gaf les aan de Universiteit van Bologna en de Conservatoria van Milaan en Turijn. In vele Europese en Amerikaanse centra voor nieuwe muziek hield hij lezingen. Sinds 1970 leidt hij de veelbezochte zomercursus compositie in Siena en bekleedt hij de belangrijke leerstoel aan de Accademia di Santa Cecilia in Rome.

Zijn denkbeelden, handwerk en compositorische procédés zijn ook buiten Italië bekend en zelfs berucht. Van Donatoni's hand verschenen drie boeken met geschriften over uiteenlopende muzikale en filosofische onderwerpen: *Questo* (1970), een complex boek over 'de moeilijkheid van het componeren'; *Antecedente X*, waarin Donatoni zijn dromen beschrijft die later het uitgangspunt werden voor het muziektheaterwerk *Atem* dat vorig jaar in de Scala van Milaan in première ging en *Il Sigaro di Armando*, gebundelde interviews en artikelen. Vijf van de zes teksten in *Franco Donatoni, een portret* zijn aan de laatstgenoemde publikatie ontleend.

Overzicht activiteiten

Werken uitgevoerd tussen 7 en 16 juni 1986

FILI (1981) voor fluit en piano
ETWAS RUIGER IM AUSDRUCK (1967) voor vijf instrumenten
SPIRI (1977) voor tien instrumenten
ARGOT (1979) voor viool solo
REFRAIN (1986) voor acht instrumenten, opdrachtwerk
Holland Festival voor de bezetting van het Nieuw Ensemble

Nieuw Ensemble, *dirigent*: Ed Spanjaard, *solist*: Georg Mönch, viool

za 7 en zo 8 juni – De IJsbreker, Amsterdam, 21.00 uur
ma 9 juni – Rotterdams Conservatorium, Willem Pijperzaal, 20.15 uur
wo 11 juni – Koninklijk Conservatorium Den Haag, Schönbergzaal, 20.00 uur
ma 16 juni – Muziekcentrum Vredenburg, kleine zaal, Utrecht, 20.15 uur

RONDA (1984) voor viool, altviool, cello en piano

Divertimento Ensemble, *dirigent*: Sandro Gorli

vr 13 juni – De IJsbreker, Amsterdam, 21.00 uur

Lezing-concert

Franco Donatoni in gesprek met musicoloog Harry Halbreich en het publiek naar aanleiding van het opdrachtwerk *Refrain*. Het Nieuw Ensemble voert het werk uit. Georganiseerd in samenwerking met de Stichting Gaudeamus.

Lezingen aan Conservatoria

Den Haag 4 en 5 juni, 14.00-17.00 uur
Utrecht 6 juni, 14.00-17.00 uur
Rotterdam 9 juni, 14.00-17.00 uur

Donatoni als leraar

In het Toscaanse Siena vindt ieder jaar een zomercursus voor muziek plaats. Uit alle hoeken van de wereld stromen jonge musici samen om ideeën uit te wisselen onder leiding van vermaarde leraren. De compositieafdeling wordt sinds 15 jaar geleid door Franco Donatoni. In 1981 reisde ik als onbevange leerling-componist naar Italië om mijn horizon te verbreden. Geruchten over Donatoni's strenge leerschool en 's mans bij tijd en wijle toeslaande gekte deden meteen bij aankomst de ronde. Veel wist ik niet van hem maar de nieuwsgierigheid was op zijn minst gewekt. Het werd een ervaring waar ik nog lang op zou teren en die nu – vijf jaar later – culmineert in een presentatie van Donatoni's werk in Nederland.

Ik 'ontdekte' een muziekcultuur met zijn eigen Louis Andriessen-effect: er zijn in Italië maar weinig jongeren die niet bij Donatoni hebben gestudeerd, men kan spreken van een ware school. In de les richt hij zich op wat je als componist met één bepaald gegeven kunt doen; de keuze van het gegeven is subjectief en individueel. Elke noot die je op papier zet moet je kunnen verantwoorden. Je moet de regels van het spel kennen om het te mogen spelen.

Ik zie nog voor me hoe een Amerikaan, die uitlegde dat zijn stuk *free* gecomponeerd was, door de Maestro op charmante wijze met de grond gelijk werd gemaakt. '*Free*' bestaat niet. *Intuïtie is niet vrij maar een som van allerlei onbewuste invloeden. 'Free' betekent dat je je niet bewust bent van de dwang van de intuïtie.* Een ander componist in spe, die bij het werk puur op zijn gehoor vertrouwde, kreeg te horen dat het oor *the most rotten part of the body* is: *het weigert alles wat het niet kent.*

Het interesseert Donatoni hoe iets gemaakt is, niet hoe het klinkt. Dat zou je niet zeggen als je zijn grillige, kleurrijke muziek hoort. Maar er zitten veel contradicties in Donatoni's denken. In zijn leertijd heeft hij zelf talloze 'crises' doorgemaakt. Het na-oorlogse serialisme heeft hem getekend. De ideeën van Cage brachten hem later totaal in verwarring. Tegenstrijdige invloeden waar Donatoni zijn eigen oplossingen voor in de plaats wist te stellen. Hij ontwikkelde een zeer persoonlijke stijl waarin strenge techniek en intuïtie in evenwicht zijn. Als basis voor een compositie neemt hij meestal een willekeurig *fragment* dat voortdurend wordt 'herlezen'. Tijdens de compositie geeft Donatoni daar op het schoolbord een virtuoze demonstratie van. Je ziet het creatieve proces in werking: speelse vindingrijkheid vanuit een fabelachtig inzicht gecombineerd met groot vakmanschap.

De pseudo-zekerheid die zijn werkwijze verschaft is voor een leerling heel aantrekkelijk: elke noot is te rechtvaardigen en de procédés leiden sowieso

tot een acceptabel resultaat. Het gevaar ligt natuurlijk voor de hand. Teveel trouw aan wat de meester met zoveel verve verkondigt betekent imitatie. In Italië worden *Donatini* gesignaleerd. De vader zelf waarschuwt dat zelfs de meest veralgemeende techniek een persoonlijke is en dat iedereen zijn eigen taal moet vinden omdat er tegenwoordig geen muzikaal Esperanto meer bestaat, zoals dat bij voorbeeld ten tijde van Haydn het geval was. Zelfs een eminent pedagoog als Schönberg, die een dergelijke opvatting huldigde, kon niet voorkomen dat er – naast de werkelijk individuele talenten – een twaalf-toons-academisme ontstond waar hijzelf van gruwde. Maar volgens Donatoni heeft de sluimerende inventiviteit van een jongere een vorm van discipline nodig om te kunnen ontwaken.

Joël Bons

Toelichting op de uitgevoerde werken

Naarmate je een langer leven achter je hebt wordt het steeds moeilijker erover te vertellen: als je al zo veel meningen en daden achter je hebt gelaten is het vervelend om terug te kijken.

Het is al tamelijk lang geleden dat ik *Etwas ruhiger im Ausdruck* (1967) schreef, het werk van iemand die de rampen van de voor de jaren zestig kenmerkende 'negativiteit'¹ had overleefd. Wat moet ik zeggen over die behoefte om te overleven als componist, of desnoods als 'bewerker' van andermans materiaal, totaal onbetrokken, gespeend van inventiviteit? Enige jaren later deed de onontbeerlijke inventiviteit zich weer gelden in *Spiri* (1977); mijn werkwijze was een niet-destructieve manier van denken geworden waarin het pseudo-toeval, gebaseerd op tien jaar ervaring met de automatismen² in het compositieproces, was geïntegreerd. Juist in die tijd komt de 'figuur'³ duidelijk en bewust te voorschijn, min of meer doordat ik een keer onvoorzichtig met mijn materiaal was omgesprongen. Dat is nu haast tien jaar geleden, maar elke dag weer probeer ik die figuur te ontdekken die in elk materiaal verborgen lijkt te zijn: het is niets anders dan de projectie van datgene wat binnenin mij moeizaam vorm probeert te krijgen.

Argot (1979) behoort tot een reeks stukken voor solo-instrument, een soort training in lineair denken: hoeveel verschillende situaties kunnen er ontstaan uit één enkele lijn die een geheel genereert waarin die lijn zelf verborgen blijft? Ook in *Fili* (1981) wordt het gebaar benadrukt en de gebeurtenis vereenvoudigd: de automatismen van de procédés zijn nu geïntegreerd in de inventie, waardoor zij een voor de vorm noodzakelijke functie hebben gekregen. *Ronda* (1984) heeft misschien iets roekeloos, doordat het materiaal zo onbesuisd toegeeft aan pulsatie, iets waarvoor ik altijd al een zwak heb gehad: isochronie, inderdaad, ontdaan van oude mistigheden, maar ook aritmisch en ametrisch. Zo komen wij ten slotte bij *Refrain* (1986), geschreven in opdracht van het Holland Festival en opgedragen aan het Nieuw Ensemble. Waarom *Refrain*? Uit een bleek en verhuuld 'koraal' ontstaan op onregelmatige afstanden – cyclisch – situaties waar het koraal steeds gevarieerd doorheen loopt. Die situaties komen vooral uit het componeren zelf, het schrijven voort. De rest zal naar ik hoop duidelijk uitkomen in de klank, ook voor degenen die zich niet met noten-schrijven bezighouden.

Franco Donatoni, april 1986

1. zie pag. 21

2. idem

3. idem

70

♩ = 88

208

Ort. Cl. B. Vla. Cb. Mand. Chit. Arpa. Mar.

Handwritten notes: *Handwritten musical score for orchestra, including parts for Oboe, Clarinet B, Viola, Cello, Mandolin, Chitarra, Arpa, and Maracas. The score is written on multiple staves with various musical notations and dynamics.*

de laatste maten van Refrain

Handwritten signature: Giovanni Donatoni

Handwritten note: *Handwritten note: 15 a. g. 1986*

Geheimzinnige antecedenten

Rome 1970

(...) We hadden elkaar vóór ons eerste 'professionele' gesprek verscheidene keren gezien. Plaats van samenkomst een bekend café aan de Piazza del Popolo in Rome. Donatoni had al een paar weken zijn baard laten staan en zijn gezicht had heel goed dat van een negentiende-eeuwse componist kunnen zijn: Tsjaikovski bij voorbeeld of zelfs Verdi, als hij wat langere lokken had gehad. Maar zodra hij gulzig smikkelend van een flinke portie chocolade-ijs over zichzelf begon te vertellen, was de negentiende eeuw ver te zoeken. Donatoni had het over 'materiaal', 'rest van het materiaal' en 'fragmenten', over 'catalogisering', 'het kopieerwerk' en 'zuiver visuele keuzen', over 'eruit lichten' en 'weghalen', over 'blindelings versieren' en zo meer. Het was een relaas over hoe hij aan d'Amico¹ de ontstaansgeschiedenis van *Souvenir* had uitgelegd.

D'Amico geloofde het niet; hij werd zelfs kwaad toen ik hem vertelde hoe ik *Souvenir* met materiaal van Stockhausen had gecomponeerd... Ik verzamelde ongeveer driehonderd fragmenten en schreef die over op een groot aantal vellen, zodanig dat elk deel terugkeerde tot een maximum van dertien herhalingen voor het kortste deel. Daarna knipte ik de partituur in honderd-twintig genummerde stukjes die ik bewerkte met evenzoveel verschillende transformatiemethodes. Vervolgens maakte ik twee stapels briefjes: rechts die waarop de maten stonden aangegeven, links die waarop de duur van het fragment van de nog te kopiëren tweede versie (van één tot dertien kwarten) stond aangegeven. Bij voorbeeld: maat 31, elf kwarten: kopiëren; maat 29, dertien kwarten: kopiëren; maat 58, zeven kwarten: kopiëren... Op dit materiaal paste ik het principe toe van het blindelings aanbrengen van versieringen. Ik haalde bij voorbeeld om en om één maat weg of nam alleen de pianissimo-noten over of gebruikte alleen die met een bepaalde dynamiek. Mijn lol bestond dus uit het kopiëren en nog eens kopiëren. Zo kwam ik ten slotte tot het definitieve stuk, waarvan d'Amico niet wilde geloven dat het zo was ontstaan...'

Donatoni leek, al ijs etende, veel plezier te hebben in het vertellen over zijn componeeravonturen.

'Ga jij je nou ook niet afvragen of het wel waar is en kom niet met dat oude verhaal aanzetten van de smid die het materiaal toch minstens moet smelten om er iets van te kunnen maken, en ga me ook niet vertellen dat er volle en lege vazen zijn, dat je onderscheid moet maken tussen het vat en wat er in het vat zit... Heb ik soms geen vaas?'

Laten we aannemen dat het is zoals jij zegt. Je maakt dus met behulp van het toeval 'visuele' keuzen, werkt met strookjes papier en al die dingen meer, maar toch: wat interesseert jou als musicus nou precies?

'Je moet het zo zien: de materie en de daad zijn twee kwalitatief onderscheiden dingen, twee kwalitatief verschillende gegevenheden die zich samen zouden moeten voegen, maar niet tot zo'n synthese komen. En ook niet kunnen komen. Voor mij is het werk *as*: jullie critici bekijken het maar zoals jullie willen, dat is jullie zaak. De scheiding vindt plaats tijdens het werken; wat mij interesseert is het vluchtige, dat wat niet blijvend is.'

Maar als je naar een uitvoering van Puppenspiel luistert, wat vind je er dan van? Ontroert het je, zegt het je wat, protesteer je als ze niet spelen wat je hebt geschreven?

'Ik heb er helemaal geen behoefte aan het te horen en ze kunnen het uitvoeren zoals ze willen. Het is niet meer van mij; het was "van mij" toen ik het maakte, omdat het mijn manier was om een relatie tussen mij en een bepaald materiaal tot stand te brengen. Nu zijn de anderen aan de beurt om er in te zien wat ze willen. Ik heb bij voorbeeld gehoord dat Abbado en Gazzelloni een opzienbarende uitvoering van *Puppenspiel* in Edinburgh hebben gegeven, maar ik ben er niet heen geweest. Wat moest ik daar? Ik ga alleen naar premières. Niet omdat ik graag wil horen wat ik heb gemaakt, maar alleen opdat ze dan niet kunnen zeggen dat ik een snob ben... Bovendien vind ik dat de uitvoerenden met rust gelaten moeten worden. Toen Ravel kwaad werd op Toscanini omdat hij vond dat de *Bolero* niet meer "van hem" was, had hij dan ook ongelijk: eenmaal geschreven was het niet meer van Ravel.'

Vertel me eens: hoe onderscheid je nu een stuk van Schönberg van een stuk van meneer X? Zeg je dan het eerste vind ik interessant, mooi, ontroerend misschien en het tweede niet?

'Dat is simpel: het hangt ervan af in welke mate Schönberg of meneer X affiniteit bij mij weten op te roepen. Let wel, ik heb het niet over mooi of niet mooi. Schoonheid doet niet ter zake. Misschien komt er ook wel iets zinnelijks aan te pas, en dat is de grootste verleiding, want door het zinnelijke zijn we geneigd toe te geven aan onze zwakheden. Terwijl we om onszelf te leren kennen juist tegen onze zwakheden in moeten gaan. Kijk, elke mening dient om de mening van een ander te overschreeuwen en heeft dus iets geweldadigs. Maar als ik alleen ben hoef ik niemand te overschreeuwen, want in feite is het alleen het materiaal waar je aandacht naar uit moet gaan, dat je moet observeren om het te leren kennen. Als we het materiaal kennen, leren we onze menselijke maat... Mijn zoon vertelde me eens een droom – hij zag aan de ene kant een mooie, grote, prettige straat en aan de andere kant een

omhooglopend, klein, nauw straatje dat hem niet aanstond, maar hij koos ten slotte toch dat kleine straatje – ik zei dat hij de goede keus had gemaakt: we moeten tegen onze gewoonten ingaan, tegen dat wat we prettig vinden. Ook als we niets te weten komen over wat ons omringt, hebben we tenminste nog de mogelijkheid om te weten te komen dat alles voor verandering vatbaar is, ons zelf vergetend doordat we veranderen.'

Nou moet je me niet kwalijk nemen – zeg ik gekscherend – maar heb je dat chocolade-ijsje gekozen omdat je het niet lekker vindt?

'Als je wilt eet ik er nog een met noten achteraan! Maar in dit geval gaat het niet om het leren kennen. Ik weet best dat chocolade-ijs zo is en niet anders. Als ik zeg dat we tegen onze gewoonten in moeten gaan is dat niet uit zuiver negativisme, maar omdat er geen enkele mogelijkheid is om datgene wat ons omringt te kennen. Terwijl de hele westerse kunst juist altijd een Genesis wil zijn, een metafoor van de scheppingsdaad. Maar ik schep niets, begrijp je? Ik doe niets anders dan procédés verzinnen om dingen te transformeren. Dat is alles. Het spreekt dus vanzelf dat het niet mijn zorg is of ik me "uitdruk" of niet...'

Het kan zijn – werp ik tegen – dat jij iets uitdrukt zonder het te willen, door in die 'transformatieprocédés' te geloven die vervolgens voor wie ze ondergaat iets anders worden... Je ontkent kennelijk het bestaan van objectieve waarden in de geschiedenis van de kunst (Schönberg is gelijk aan X, al naar gelang de 'graad van affiniteit' met degene die de compositie beluistert). Wat zou je dan antwoorden als iemand je vroeg wat jouw poëtica is en op welke manier deze volgens jou in het culturele (of alleen al artistieke, politieke) denken van de na-oorlogse jaren past?

'Op die vraag zou ik antwoorden dat ik de neiging heb om als het ware in een spiraal naar het onbepaalde toe te werken. Het denken op zichzelf is trouwens onbepaald, maar onze behoefte om iets te maken komt in zekere zin uit geheimzinnige "antecedenten" voort. Kortom, ik zeg niet "ik denk", maar "ik word gedacht".'

Als iemand je erop zou wijzen dat jouw muziek alles bij elkaar genomen is beïnvloed – niet alleen dialectisch, maar ook op technisch vlak – door musici met wie je niet eens een bijzondere geestverwantschap vertoont, wat zou je dan zeggen?

'Ik zou herhalen wat ik net al zei: wij worden "gedaan"...

Dan stel ik je nu een vraag die Luigi Nono zou interesseren: hoe denk je je plicht als kunstenaar te kunnen vervullen in een samenleving als de onze waarin 'de beschaving van het beeld' vereist dat elke mededeling ook voor de laagste culturele niveaus onmiddellijk te begrijpen is?

'Ik moet zeggen dat deze vraag me absoluut niet interesseert. Als de "revolutie" komt zien we wel; voor mij zijn profeten wier profetieën niet uitkomen knoeiers, dus wil ik me niet uitgeven voor profeet. Anderzijds vind ik wel degelijk dat de kunst met een grote K, de op esthetisch niveau autonome kunst, dood en begraven is. Maar is dat iets nieuws, iets afschrikwekkends? Voor de westerse beschaving van gisteren misschien wel, maar voor die van vandaag helemaal niet: kunst en kunstwerk zijn woorden die door de "fakkeldragers" zijn besmet, maar in werkelijkheid zijn ze door de nieuwe technieken al lang van functie veranderd. Enfin, het is niet aan mij definities te geven... wie wil weten wat "de ambachtelijke functie" inhoudt, laat zijn handen zelf maar wapperen in plaats van zich in andermans handwerk te vermeien.'

En als iemand je zou vragen wat je van 'de kleinzonen van Webern' vindt, zoals Bartolotto² ze noemt, voel jij je één van hen?

'Ik ken geen kleinzonen van Webern. Ik heb trouwens opa zelf niet eens gekend! Wat mijzelf betreft moet ik zeggen: naarmate je beter leert spelen, wil je moeilijker spelletjes doen. Het is dus zeer onwaarschijnlijk dat ik in C groot ga schrijven (...) Hoewel, wie weet... Een belangrijke ervaring voor mij was bij voorbeeld het maken van het piano-uitreksel van Dallapiccola's *Ulisse*, een indrukwekkend coherent werk. Die man spendeert, alleen om zichzelf trouw te blijven, een hele dag aan de plaatsing van één noot, ook al merkt niemand of die noot de goede is of niet... Maar nogmaals: kom me niet vragen "wat ik uitdruk". Ik druk niets uit: wat dacht je dat dit glas hier voor mijn neus uitdrukt? Jij bent het die zo nodig wil dat dit glas al naar gelang zijn vorm het een of het ander betekent.'

Welke componisten schat jij op dit moment het hoogst, wie vind je het belangrijkste?

'Om te beginnen Stockhausen. Wat een ramp in Venetië!³ Zijn bewonderaars waren nergens meer te vinden, en wat gedroeg de kritiek zich schandelijk! En dan degenen die hem wel met eerbied bejegenden, en die het over "zuilen van geluid" hadden... Wat een onzin! Hij is de grootste musicus van deze tijd, al heeft hij nu misschien een inzinking. Maar ik houd van uitersten. Ik volg dus ook Feldman op de voet en ik bewonder Bussotti, omdat hij iets volkomen anders doet dan ik ooit zou kunnen doen... Hoe dan ook, jullie kunnen ervan overtuigd zijn dat het echtpaar Teken en Klank definitief uit elkaar is; het weten is puur handelen, met esthetiek – de oude tenminste – kan ik geen kant op. Je moet verder gaan: kunst is puur praktijk... de rest zoeken jullie maar uit.'

Het gesprek is ten einde: Donatoni wist zich het zweet van het voorhoofd (het was een bloedhete Romeinse dag) alsof hij een lange wandeling heeft gemaakt. We praten nog

wat na op de Piazza del Popolo en ik maak hem attent op een paar mooie meisjes die langskomen. 'Kan jij nou zeggen dat je die ene leuker vindt dan die andere?'

'Natuurlijk kan ik je zeggen welke ik het leukste vind, maar dat verandert niks aan haar; ze is zo; wie weet wat ze van mij vindt. Heus, geloof me nou: wij doen niet zelf, we worden "gedaan"!'

Interview door Leonardo Pinzanti.

1. Fedele d'Amico – Italiaans criticus.

2. Mario Bartolotto – Italiaans criticus.

3. Stockhausen maakte in die tijd zogenaamde *Intuitive Musik*. Donatoni doelt op een concert tijdens de Biennale van Venetië in 1969.

De weg van de identificatie

(...) 'Ik heb eerst, versneld, een handelsopleiding gevolgd. Daarna begon mijn muziekstudie aan de Conservatoria van Verona, Bolzano en Milaan. In 1951 deed ik in Bologna eindexamen waarna ik nog twee jaar doorstudeerde bij Pizzetti aan de Accademia di Santa Cecilia in Rome. Uit die tijd dateert het voor mij zo belangrijke contact met Petrassi: niet alleen muzikaal – we zagen elkaar slechts af en toe, dus ik kan mezelf niet echt een leerling van hem noemen – maar vooral ook op menselijk gebied. Ik liet me nog leiden door Bartók, maar Petrassi heeft echt een stempel op mijn leven gedrukt. In 1953 ontmoette ik Maderna die toen ook in Verona zat. Deze ontmoeting bracht een ware ommekeer in mijn ontwikkeling teweeg.

Ik moest naar Darmstadt¹, de weg opnieuw afleggen vanaf Webern en Schönberg. Wat ik in die periode schreef was direct door deze componisten beïnvloed: dodecafonische pogingen “op z'n Italiaans”. In '56 kreeg ik een inzinking die werd doorbroken doordat ik de gelegenheid kreeg (en aangreep, ik was toen nog niet zo streng) om een ballet voor de Scala te schrijven (*La Lampara*).

In '57 is mijn leertijd pas echt begonnen. Ik was al dertig en componeerde stukken voor piano (*Tre Improvvisazioni*) die eigenlijk een beetje waren afgekeken van de *Tweede Sonate* van Boulez. In Darmstadt – waar ik in 1954, '56, '58 en '61 was – onderging ik verschillende invloeden: in mijn eerste *Strijkkwartet* uit '58 klinken Berio en Nono door, terwijl in *Movimento* en *For Grilly* sporen zijn te vinden van de Stockhausen uit de tijd van *Kontra-Punkte* en *Zeitmasse*, stukken die ik in Baden-Baden had gehoord en waar ik werkelijk volkomen van ondersteboven was.

Na mijn eerste orkestwerk *Strophes*, dat nog wat houterig was, belanden we in 1961 bij *Puppenspiel I*. Ik begon mijn eigen taal te gebruiken maar had het alfabet nog niet eens onder de knie toen Cage op de proppen kwam en alles op losse schroeven zette.

Ik was 35 en de “Zwarte Periode” was in alle hevigheid losgebarsten. Deze begon met *Per orchestra* waarin zonder meer sprake is van muzikale en psychische dissociatie. Het is het begin van mijn ongedetermineerde periode², die vier jaar zou duren en al mijn mogelijkheden uitputte. Ik werd gewoon tot zwijgen gebracht. Totale onmacht. Het vijfde jaar, 1966, was er een van stilte: ik heb mijn tijd besteed aan het maken van een piano-uittreksel van Dallapiccola's *Ulisse* en zo mijn stilzwijgen gerechtvaardigd.

Ondertussen had ik een poging ondernomen om weer tot een soort ambachtelijkheid te komen die in de tijd van de *indeterminatie* volkomen verloren was gegaan. In *Puppenspiel* van vijf jaar terug ontdekte ik bewuste

automatismen³ die echter alle kunstmatig moesten worden herzien, omdat ik me niet meer met het materiaal kon identificeren; het subjectieve aspect van het componeren was verdwenen. Dit werd later *Puppenspiel 2*, voor fluit/piccolo en orkest.

Maar opnieuw maakte ik een grove fout, namelijk door uit te gaan van pseudo-materiaal, dat van C majeur bij voorbeeld. Dat was een abstracte opvatting van het materiaal, terwijl ik juist tot concreet, gearticuleerd materiaal moest zien te komen. Gedefinieerd, in één woord.

De eerste poging in deze richting was *Souvenir* in '67, waarin ik fragmenten uit *Gruppen* van Stockhausen gebruikte die moesten worden getransformeerd, uitgewerkt en aan mimetische operaties onderworpen zodat ze zich konden vermenigvuldigen⁴. Dat was nog steeds een serieel aspect, in de zin van bewerken van gevormd materiaal; geen theoretisch materiaal, maar reeds gecomponeerde materie. Een ander stuk uit die periode is *Etwas ruhiger im Ausdruck*⁵.

Alle eerder opgedane ervaringen vatte ik samen in *Doubles Secondo*, een nieuwe zetting van het stuk voor klavecimbel uit '61, nu voor orkest, om het materiaal in het groot te kunnen uitwerken. Maar opnieuw stortte ik in. Het leek wel een speling van het lot: om de zeven jaar zo'n zwarte periode. Ik schreef een stuk dat nergens toe diende, *To Earle* met Earle Brown in gedachte, maar eigenlijk was het gewoon een herhaling van de oude *indeterminaties* die ik inmiddels al achter me had gelaten.

Daarop volgde de grootste mislukking van mijn leven. Zestien maanden lang zestien uur per dag gewerkt, de meest masochistische en boetvaardige kant van mezelf die ik ooit heb gekend: *To Earle Two*, precies het tegenovergestelde van het eerste stuk. *To Earle* was een klein partituurtje met een groot klankresultaat; *To Earle Two* was een gigantische, ingewikkelde partituur die geen enkel effect had. Een grote chaos van geluid, waarin alles wat vorm had door de chaos werd verzwolgen, een bewuste chaos die volgens automatische methodes werkte. De radicaalste uitschakeling van de eigen wil, ik krijg het nog benauwd als ik eraan denk. Ze hebben het vorig jaar uitgevoerd, ik dacht dat ik het bestierf.

In '72 volgt *Lied* voor kamerorkest, met daarin opnieuw combinatorische en automatische procédés, die echter wel tenderen naar meer vrijheid. Daar was ik me toen niet van bewust, maar *Voci* is bijvoorbeeld al wat flexibeler en lossere vergeleken met die op zelfverwonding gerichte strenge automatismen. Een belangrijke ervaring in die jaren was *Duo per Bruno*, dat ik schreef om Maderna te gedenken. In dat stuk ontworstel ik me definitief aan die automatismen, maar er was ook al iets anders aan de gang. Als ik het nu terug hoor, vooral het tweede deel, lijkt het een uitbarsting van heftige dramatische ondertonen die heel duidelijk uit een onbewuste geestestoestand voortkwamen. Ook omdat ik in die tijd veelvuldig geplaagd werd door depressies en manieën, al naar gelang ik wel of geen pillen slikte, hetgeen natuurlijk zijn weerslag had op wat ik schreef. Vreemd genoeg is het

73

Fl. Clar. Bb. Bass. Oboe Violin Viola Cello Double Bass Percussion

137

Spiri

eerste deel van *Duo per Bruno*, geschreven in een periode van kunstmatig welzijn, nogal koud en mechanisch; het bereidt iets voor. Het tweede deel, geschreven tussen pillen en psychiatrische inrichtingen door, is de concretisering van die onbewuste geestestoestand.

In die periode meende ik echt het dieptepunt te hebben bereikt: ik besloot niet meer te schrijven, kocht een mooie ouderwetse zwarte fiets, had geen studio meer, maar in plaats daarvan kramp in mijn rechterhand zodat ik niet meer kon schrijven. Ik deed correctiewerk voor mijn uitgever Suvini Zerboni, van negen tot vijf, fietste (het was al februari en niet meer zo koud) en dacht met het componeren te hebben gekapt. Dit leventje ging een paar maanden zo door. Ik moest echter nog een afspraak nakomen met de Accademia Chigiana⁶ die me opdracht had gegeven voor de zomer een stuk te schrijven. Ik wist niet goed of ik het moest doen of niet. Mijn vrouw haalde me over het te doen. Ze zei dat ik nu toch geen musicus meer was en dus niets meer aan mezelf verplicht was, niet meer de verantwoordelijkheden van een componist hoefde te dragen maar dat ik wel mijn afspraak moest nakomen. Ik besloot het stuk te schrijven zoals het in me opkwam. Hoewel ik het absoluut niet kan analyseren werd ik met dat stuk – *Ash* – herboren. Ik kan aan het begin nog wel iets bewusts bespeuren, maar verderop moet ik elke verklaring schuldig blijven. De compositorische handelingen waren allemaal nog wel van het automatische type, serieel, maar volledig gebonden aan de ervaring van het moment, dus met steeds wisselende codes⁷. Het succesvolste stuk uit die periode is denk ik *Spiri* (voor tien instrumenten) uit 1971⁸.

Welke functie had voor een ambachtelijk componist als u de periode van de 'indeterminatie', toen het ambachtelijke volkomen in onbruik raakte?

'De functie die elk verlies heeft: een val. Sterker nog, de absolute teloorgang van de musicus. Ik herinner me een uitvoering in '65. Het was geen slechte uitvoering, het was het stuk dat niet bestond. Bij al de verantwoordelijkheden die de zogeheten "aleatorische" componist op zich dient te nemen hoort ook dat hij zelf helemaal geen componist is. Er is geen compromis mogelijk. De componist offert zich op aan de compositie.

Aangezien werk en componist verbonden zijn (zolang het tegendeel niet is bewezen geldt het applaus niet het werk maar de componist) sterft het één tegelijk met de ander. Er is werkelijk een scheiding: ik ben niet het werk maar de maker van het werk, want ik voer de werkzaamheden uit. Ik identificeer me dus niet meer met wat al gemaakt is, maar met wat ik aan het maken ben. Wel moet ik me bewust zijn van wat ik maak, zodat de handelingen automatisch kunnen worden. Het gaat om de code waaraan je gehoor moet geven. Eerst werd dit principe op bijna onverantwoorde wijze toegepast: absolute gehoorzaamheid aan de code waarbij de eigen wil werd uitgeschakeld om afstand te bewaren. Met andere woorden een sceptische

techniek. Later is alles gaandeweg flexibeler geworden; principe werd instinct. Niet dat de procédés nu heel anders zijn, maar de figuren¹⁰ van het onderbewuste beginnen uit de diepte naar boven te komen. Geen analytische, maar pre-analytische processen die stukje bij beetje de ware figuren van het Ik naar de oppervlakte brengen.

Ik heb altijd het vermoeden gehad dat er een nauw verband bestaat tussen introjectie en projectie, dus tussen het geschrevene en de schrijver. Nu ben ik er absoluut van overtuigd. Iemand is wat hij doet: als hij acht uur per dag aan een tafel zit, is dat zijn geest, zijn dat zijn handelingen. Daarbuiten kan hij net zo gewoon leven als alle andere mensen op deze wereld, maar waar hij echt alleen iets *maakt*, is zittend voor dat vel papier. De handelingen die hij verricht zijn heel belangrijk, want ze zijn zijn leven en het is onmogelijk dat ze geen invloed uitoefenen op wat hij schrijft. Dit dubbele proces van projectie van jezelf en introjectie van de ander heeft onvermijdelijk effect op het werk en dientengevolge op de eigen psychische en persoonlijke toestand. Vervolgens beland je bij een dokter die al je problemen meent te kunnen oplossen met macrobiotisch eten en met dit spulletje hier.' (Hij neemt een paar druppels van een medicijn.)

Op de vraag waar schrijven nog toe diende en hoe de hedendaagse muziek nog viel te verzoenen met het 'gevoel' antwoordde u eens 'met welk gevoel zou ik moeten schrijven? Het gevoel is "dood".' Hoe zijn die woorden te rijmen met uw esthetische standpunt?

'Er bestaan allerlei misverstanden want onze taal is niet precies: het gevoel heeft niets met de ziel van doen. Het is gewoon burgerlijk geromantiseer dat "de zielen mooi maakt" en een abstracte notie van het Ik impliceert die niets met het Ik te maken heeft.

Dat soort gevoel is dood, die subjectiviteit is dood. Het psychologische Ik is natuurlijk geenszins dood, dat is altijd in ons binnenste aan het werk. Maar in subjectiviteit kun je tegenwoordig niet meer geloven: het Subject (met een hoofdletter S) bestaat niet meer. Er is een onbewuste kracht in ons werkzaam die onze zintuigen stuurt. Als ik een werk schrijf, ben ik via de zintuigen een middelaar¹¹ voor deze onderbewuste natuur.

Ook Mila¹² wees in '51 op de "onbewustheid van de expressie": wat is onbewust? Dat wat niet 'gewild' is, wat nog niet rationeel is. Daarom is het *bewust tot uitdrukking gebrachte gevoel* dood. Het "op het gemoed werken" op die manier heeft geen bestaansrecht meer want er is geen relatie met het gevoel, noch met het gemoed; de relatie is met het materiaal.

Wat nu van belang is, is niet het schrijven omdat je iets wilt meedelen over het bestaan, de ideologie of de revolutie... Schrijven is zelfdiscipline, een vinden van jezelf als ontwikkeling van jezelf. Denk maar aan wat Webern zei: "Er is geen enkele vooruitgang zonder introspectie." Hij bedoelde waarschijnlijk hetzelfde. Deze opvatting vindt men in het hele twintigste-eeuwse denken terug.'

Dit is een verkorte en bewerkte versie van het interview 'Il cammino dell'identificazione' door Angelo Valori, 1982.

Noten:

1. *De Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt was de belangrijkste ontmoetingsplaats van de na-oorlogse avant-garde.
2. *Ongedetermineerde muziek (indeterminatie)* – bepaalde elementen van de compositie worden niet door de componist in de partituur vastgelegd; de uitvoerenden kunnen daarbij uit meerdere mogelijkheden kiezen. In 1958 door John Cage in Darmstadt geïntroduceerd (zie ook noot 9).
3. Componist Aldo Clementi, een generatiegenoot van Donatoni, beschreef de jaren eind '50, begin '60 later als volgt: (...) 'Het meest kenmerkend voor de componist uit die jaren is dat hij de materialen en systemen die hij gebruikt, probeert te objectiveren; de componist brengt zijn werken *automatisch* tot stand, hij bepaalt hun lot nog voordat zij geboren zijn. De componist lijkt er een soort masochistisch genoegen in te scheppen juist *niet* de auteur van de werken te zijn. Hij lijkt zich te koesteren in deze onnatuurlijke en zelfverwondende situatie. De 'directe' manier van componeren, fundamenteel voor alle Muziek van vroeger datum, vervult hem met weezin. Hij is gefascineerd door de wreedheid van het onvoorspelbare, waarbij hij er zich terdege van bewust is – en niet alleen als vakman – dat als (bij toeval of door ter plekke opgestelde wetten, arbitrair en toch gecompliceerd en subtiel) hij A naast B plaatst, over C heengeprojecteerd en gepareerd door D, zich afzettend tegen E en afgeslacht door F, er *in elk geval* een opwindend, verrassend, duivels monster uit voortkomt. Veel van dit soort muziek lijkt op papier bedriegelijk rechtschapen en gelikt doelmatig, maar hemelse muziek is het alleen voor de ogen!'
4. Zie ook *Geheimzinnige antecedenten*, pagina 11
5. *Etwas ruhiger* wordt tijdens het Holland Festival uitgevoerd, zie ook *Verslag van een serie colleges*, pagina 29
6. De *Accademia Chigiana* in Siena waar in de maanden juli en augustus elk jaar de vermaarde zomercursussen worden gegeven. Donatoni volgde hier in 1971 Petrassi op als compositiedocent, een positie die hij momenteel nog steeds bekleedt. Tal van jongeren kwamen de afgelopen 25 jaar via deze cursus in contact met Donatoni.
7. Onder *codes* worden verstaan 'compositie-spelregels', volgens welke compositorische handelingen worden verricht.
8. *Spiri* wordt tijdens het Holland Festival uitgevoerd, zie ook *Verslag van een serie colleges*, pagina 32
9. *Aleatoriek* – het gebruik maken van toevalselementen zoals bijvoorbeeld het gooien van dobbelstenen of, zoals Cage deed, het raadplegen van de *I Ching*.
10. *Figuren* opgevat in de ruimste zin van het woord: alle 'signalen' uit het onderbewuste die gestalten kunnen krijgen in een compositie.
11. Frappant is dat een tegenpool van Donatoni als Giacinto Scelsi zichzelf ook als een intermediair beschouwt.
12. *Massimo Mila* wordt gezien als een van de belangrijkste Italiaanse critici en musicologen.

Ik weet vrijwel zeker dat ik het eens kan zijn met degenen die zeggen dat men anderen niet kan leren componeren, voor zover dit betrekking heeft op de creatieve daad in zijn algemeenheid. Natuurlijk is verbeeldingskracht niet via een opleiding te verwerven. Dat neemt niet weg dat de sluimerende inventiviteit van een jongere soms een vorm van discipline nodig heeft om te kunnen ontwaken. Onder discipline dient men hier te verstaan het zich vrijwillig aan banden leggen teneinde de keuzemogelijkheden te beperken. Hierbij is zelfdiscipline – die hier niet moet worden opgevat als dwang – een eerste vereiste voor het bepalen van een werkwijze.

Ik weet door mijn ervaring met het geven van compositieles ook zeker dat de didactische taak ophoudt waar het eigenlijke componeren begint en geconcentreerd is op de primaire fase van het compositieproces, die van het bewerken van muzikaal materiaal.

Door mijn persoonlijkheid, die ik niet hoeft te rechtvaardigen, behoor ik tot een denkwereld waarin – hoewel creativiteit niet a priori wordt ontkend – de problematiek van de uitdrukkingsmiddelen steeds opnieuw aan de orde wordt gesteld; zonder uitdrukkingsmiddelen zouden we voortdurend met afasie worden bedreigd, en iemand die deze problematiek uit de weg gaat wordt dan ook als wereldvreemd beschouwd. In die denkwereld kan een werk uitsluitend getuigen van zijn eigen bestaan: de problematiek lost door het schrijven op in het geschrevene, zonder hierdoor te worden ontkracht.

Het zal duidelijk zijn dat die problematiek daarom niet overgeslagen of verzwegen kan worden in de onderwijssituatie, want ik weet ook vrijwel zeker dat componeren en onderwijzen – hoe verschillend ook – tot dezelfde categorie behoren, ze zijn niet heterogeen maar staan juist naast elkaar en beïnvloeden elkaar wederzijds. Zo gezien begint de opleiding van de jonge componist bij de verworvenheden van de oudere componist: door jonge krachten oude, eenmalige ervaringen toe te vertrouwen wordt de verbale communicatie *overdracht*.

Ik zei al dat discipline noodzakelijk is om zich bewust te worden van hetgeen men met het materiaal kan doen: die discipline biedt de latente inventiviteit wellicht de gelegenheid de stap te doen van de virtuele vormen van de verbeelding naar concrete tekens die er, hoe bescheiden ook, het beperkte maar reële bestaan van vastleggen. Je zou kunnen zeggen dat men uit de schoot van de verbeelding de geboorte kan opwekken met behulp van die pijnloze discipline, die in feite gewoon een soort preanalyse van de werkwijze is. Maar terwijl de analyse een onderzoek is naar de gebruikte midde-

len waarin men zoal niet een normatieve waarde, dan toch zeker een noodzakelijk verband met het geanalyseerde werk herkent, is de preanalyse niet meer dan een nog te verifiëren hypothese, die zoals elke hypothese slechts een tijdelijke functie heeft: een hulpmiddel om de mogelijkheden te beperken en de uiteindelijke keus te rechtvaardigen, maar overigens zonder autonome waarde. De preanalyse draagt in principe een experimenteel karakter en is een onderzoekswijze die het navolgen van een of ander voorbeeld uitsluit.

Binnen het kader van bovengenoemde discipline kan men de – eenvoudige of zelfs elementaire – middelen die in een willekeurig compositieproces worden gebruikt gaan bestuderen, doorzien, formeel als methode beschrijven, hun afzonderlijke functies onderscheiden. Aangezien elk compositieproces een keten is van verbanden die gaandeweg worden gelegd, is het bedenken van het proces de voorwaarde die de functie en het directe resultaat bepaalt. De functie moet hier worden gezien als een dynamische kracht die gegevens vastlegt waarvan de articulatie ongeveer gelijk is. Samen vormen deze datgene wat ik *figuur* noem. Met figuur – in de ruimste zin van het woord – bedoel ik elk willekeurig element waarvan men het type kan herkennen aan de articulatie, en dat niet een op zichzelf staand organisme met een thematische en subjectieve connotatie is maar een bijzonderheid, herkenbaar aan de karakteristieken die eigen zijn aan zijn veralgemeende connotatie. Je zou ook kunnen zeggen dat de figuur geen individualiteit heeft maar alleen bestaat in een werkelijke of veronderstelde statische toestand. De veralgemening van de figuur – uitgaande van het onveranderlijke type en de veranderlijke bijzonderheid – is wat ik de *gebeurtenis* noem, statisch in zijn eenheid en dynamisch in zijn veelheid.

Uit het voorgaande zou men de indruk kunnen krijgen dat de figuur vanzelf te voorschijn komt uit een aantal codificerende handelingen en daarom doel en resultaat is van de eerste fase van het compositieproces. En bovendien, dat die eerste fase een abstract combinatorische spel is dat niets te maken heeft met de genoteerde en klinkende werkelijkheid van de figuur. Bij het componeren zelf lijkt het me echter juist heel verkeerd om proces en figuur los te koppelen, alsook om te denken dat ze altijd samen opgaan. In de eerste plaats moet men de bij dit soort zaken onontbeerlijke soepelheid van geest opbrengen om te beseffen dat de individuele situatie in de leerfase voor iedereen anders is, en dan zal men al gauw inzien dat de twee termen chronologisch omkeerbaar zijn: de intuïtieve verschijning van de figuur – ook al is het beeld nog zo wazig of onnauwkeurig – kan voorafgaan aan het bewustzijn van het proces dat moet plaatsvinden om een scherp beeld te krijgen. In de tweede plaats is de schematische voorstelling van de twee termen naar mijn idee weliswaar a posteriori een nuttig instrument maar desondanks een theoretische fictie. Met andere woorden: ik denk dat dat schema geen enkele rol speelt op het moment van concipiëren, hoogstens als aanvulling op ambachtelijk niveau in het stadium van vereniging.

Overigens is de wisselwerking tussen het rationele en het intuïtieve zodanig dat beide erdoor veranderen: het proces wordt 'uitgetest' door de figuur, maar de figuur wordt evenzeer uitgetest door het proces. Beide – soms niet van elkaar te onderscheiden door die wisselwerking – worden getest op hun deugdelijkheid, stellen elkaar voor verrassingen, vinden elkaar in het onvoorziene, sturen aan op onvermoede uitkomsten, wat maakt dat de gebeurtenis 'experimenteel' kan blijven, of liever gezegd: dat het de eigen en unieke identiteit kan toetsen in de praktische eenheid van proces en figuur.

Ik geloof dat het uit didactisch oogpunt verkeerd is bij het geven van compositieles de figuur als uitgangspunt te nemen, omdat figuren identiteiten zijn die vorm krijgen vanuit de individuele voorstellingen. Ik geloof eveneens dat het helemaal niet goed is een of ander proces *voor te schrijven*, tenzij het om een puur technische oefening gaat in de aanvangsfase van de leertijd. Persoonlijk probeer ik zoveel mogelijk de processen te beschrijven en een duidelijk beeld te geven van de figuren in hun algemeenheid, waarbij ik probeer te voorkomen dat een besproken idee als 'model' kan worden opgevat. Het stimuleren van proces/figuur heeft opvallender autodidactisch resultaat naarmate de hulp van de vergetelheid groter is bij het ontmantelen of uitroeien van aangeboren neigingen tot herhaling: als er geen herinnering aan het bijzondere meer is, heeft de inventiviteit bij de 'test' alleen nog houvast aan het algemene.

Processen en figuren zijn individuele uitingen, en een schoolse benadering lijkt mij om die reden absoluut ongeschikt. Ik wil geen enkele wet erkennen, alleen het steeds veranderende spel van de regels. Regel is alles wat het mogelijk maakt een spel te spelen; zich niet aan de regel houden wil zeggen dat men zich vergist of vals speelt, niet dat men zich aan het spel onttrekt: men onttrekt zich aan het spel als men door het veranderen van de regel een ander spel gaat spelen. Het spel bestaat niet: het moet telkens opnieuw worden uitgevonden. Ik kan anderen de spelen niet leren, ik kan hen alleen leren ze te verzinnen, en daarbij moet ik elk middel – zelfs bedrog – aangrijpen om te voorkomen dat de spelen die ikzelf verzin worden gespeeld. Men kan anderen niet leren geen zekerheden te hebben, maar men heeft goed gezelschap aan iemand die er geen heeft. Alleen degene die het zonder valse zekerheden kan stellen, speelt; de regels zijn schijn, evenals de vormen die zij oproepen, van regels verlangt men niet dat ze echt zijn. Zodra de vormen verschijnen worden ze verkocht, de processen worden slechts uitgevonden, ze zijn nutteloos omdat ze vergeten worden. De discipline dient om de processen te vergeten en de figuren te laten voor wat ze zijn: discipline dient om verder te kunnen gaan.

Het zal iedereen naar ik hoop duidelijk zijn dat mijn uiteenzetting niet de weerslag is van persoonlijke opvattingen of van iets wat zich uitsluitend op intellectueel niveau afspeelt, maar dat het de didactische vertaling is van be-

spiegelingen over mijn ambachtelijke ervaringen en over mijn leven in de muziekpraktijk, dat weliswaar langzaam maar toch voortdurend verandert.

De overdracht waarover ik in het begin heb gesproken betekent een verenging van het werkterrein: een dergelijke methode, waarin men persoonlijk vakmanschap zoveel mogelijk in algemene termen overbrengt zonder dat dit ooit een systeem kan worden, is direct te herkennen aan de individuele beperktheid en het ontbreken van elke vorm van eclecticisme. Natuurlijk denk ik hierbij uitsluitend aan de praktische kant van de zaak.

Aangezien er tegenwoordig op zoveel verschillende manieren wordt gecomponeerd – waardoor elke poging tot analyse onvermijdelijk uitmondt in beschrijvingen of tautologieën – lijkt mij een uitgesproken voorkeur, die immers naast andere meningen kan bestaan, veel acceptabeler dan de mistige algemeenheden waarin iemand jammerlijk verdwaalt als hij probeert in het hedendaagse muzikleven de rode draad te vinden die zou moeten leiden naar de homogeniteit van een gemeenschappelijk gegeven.

Een school die identificatie met de persoon accepteert omdat identificatie met meer algemene principes niet mogelijk is, accepteert ook het bestaan naast andere stromingen en richt zich op het onmisbare vakmanschap; dat dit zichzelf steeds weer van binnenuit moet vernieuwen kan overigens in geen geval worden ontkend door de voorbijgaande hegemonie van de heersende mode.

Franco Donatoni, 1981

Teken en klank

Bij mijn werkzaamheden als componist heeft de relatie tussen teken en klank mij van begin af aan geïntregeerd. Maar mijn denken hierover was nooit theoretisch, het sloot altijd direct aan bij de praktijk van het componeren.

Ik kan die relatie niet anders zien dan als een wederzijdse precisering, dat wil zeggen: als ik aan het teken denk, denk ik aan het teken van de klank; als ik aan de klank denk, denk ik aan de klank van het teken. Mocht ik aan een teken zonder een bepaalde klankassociatie denken, dan is dat teken een autonoom gegeven dat de ontelbare, willekeurige associaties die de individuele wil kan voortbrengen vrij spel geeft; maar komt er een klank in mijn hoofd op die niet samengaat met een al bekende of voorstelbare grafische associatie, dan is die klank puur natuur voor mij, en daarom uitsluitend kenbaar als directe ervaring die zich onttrekt aan de ratio.

Zoals liefde voortkomt uit seks, en liefde en seks niet heterogeen zijn, zo komt de menselijke klank voort uit zijn teken; zoals de wil zich kan doen gelden in de sfeer van het seksuele maar niet in die van de – volkomen onwillekeurige – liefde, zo is het het grafische werk van de componist dat de tekens bepaalt, tekens die slechts een *mogelijkheid* tot het oproepen van klank zijn (met klank bedoel ik elk akoestisch fenomeen dat kunstmatig is en dus een eigen connotatie heeft).

De tekens worden in een grafisch vlak gerangschikt volgens een formele en – zoals al het menselijke – veranderlijke logica, aan de hand van codes die de specifieke aard en vorm van de klank bepalen; de klank van de zo ontstane vorm is daarentegen een schepping die slechts in de tijd kan bestaan en als zodanig als natuurlijke klank kan worden opgevat.

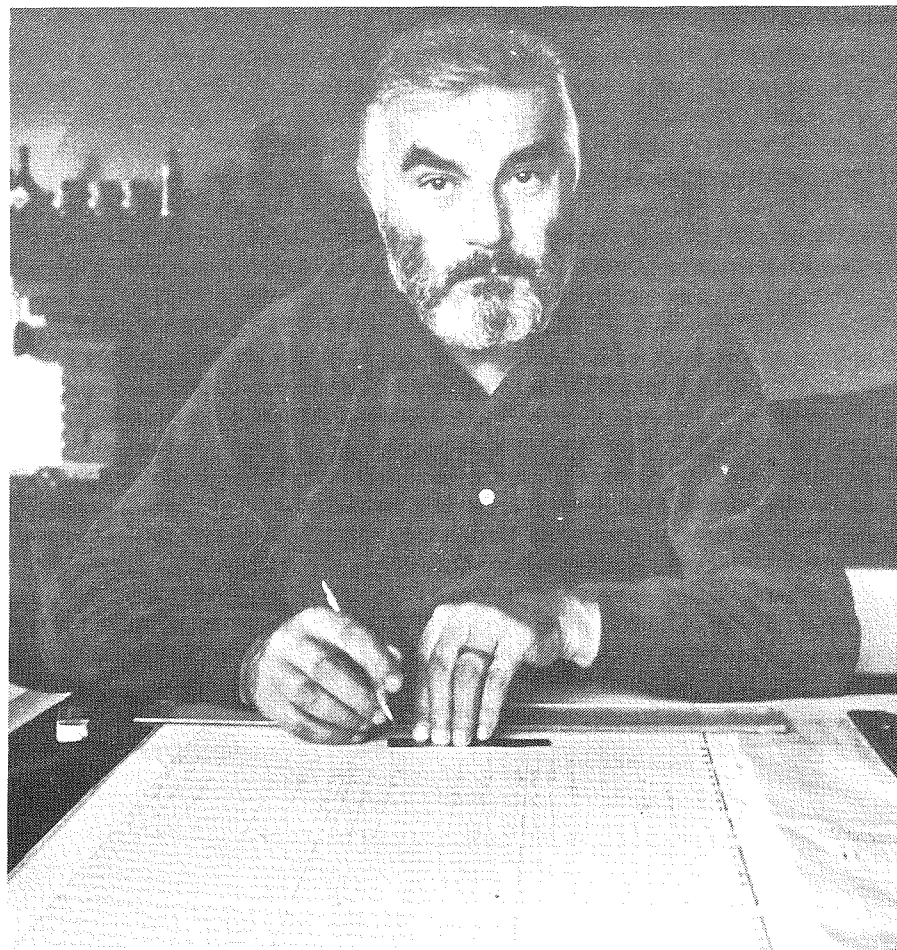
Het teken is vast, de klank is vluchtig; het teken is de bouwstof voor de compositie, de klank is de belichaming van het gecomponeerde; het teken verschijnt in een ruimte die verwijst naar de aan elk gebeuren eigen chronologie; de klank verschijnt in de meetbare tijd maar draagt de ruimtelijkheid in zich van een eeuwig heden dat zich – binnen de cirkelgang van ateleologische procedures – manifesteert als een tijdloos *continuüm*.

Als het teken zelfstandig en op geen enkele manier gebonden is, dan is het in feite vreemd aan de klank, maar toch is deze zo onbeschaamd de autonomie van het teken voorwaardelijk te laten zijn; zo is seks als onafhankelijke entiteit geen ontkenning van de liefde, maar veeleer een voorwaarde voor het ontvangen van de liefde die slechts een onbekende latentie is.

Het teken is voor mij dus de variabele en logisch onafhankelijke functie van de klank: ik componeer door al schrijvend tekens te ordenen. Op over-

eenkomst met de klank kan ik alleen maar hopen, zoals seks niet meer is dan een mogelijkheid om liefde te ontvangen. Waar de Klank zich manifesteert zonder de tekens van de mens, brengt het Teken geen menselijke klanken; de afwezigheid van het menselijke benadrukt, categorisch en zonder precisering, de essentiële eenheid: het Teken *is* Klank en de Klank *is* Teken. Bij het componeren is deze problematische coincidentie niet te omzeilen, aangezien men door de duale complementariteit in een onveranderlijk paradoxale staat van verwachting zou blijven verkeren.

Franco Donatoni, Parijs, 12 april 1978



Verslag van een serie colleges

Dit is een samenvatting van de lezingen over eigen werk die Franco Donatoni tussen 26 en 29 november 1985 aan het Conservatorium van Parijs gaf. Het betreft een transcriptie van aantekeningen gemaakt door François Nicolas; dat verklaart het aforistische, associatieve karakter van de tekst.

26 november 1985

Etwas ruhiger im Ausdruck stamt uit mijn 'negatieve' periode. Er bestaan negatieve filosofieën maar er bestaat geen negatieve poëzie, want ontkenning van vorm sluit existentie uit. Poëtica impliceert 'bouwen' en kan dus niet negatief zijn. De idee van een negatieve poëtica was een dwaling uit die vervloekte jaren zestig. Maar ik wil de schuld niet op de geschiedenis schuiven: het was mijn eigen fout.

In *Etwas ruhiger* worden wel intervallen gebruikt, maar die zijn dood. Een dood interval is een interval dat geen relatie kan aangaan en geen functie meer heeft. Het is niet meer dan een overblijfsel uit het verleden zonder eigen karakter, een kwantiteit zonder kwaliteit.

In *Etwas ruhiger* ga ik uit van een fragment van Schönbergs opus 23. Dit fragment wordt getransponeerd, maar deze transposities hebben geen functie, ze leveren slechts een hoop noten op.

Het stuk is gebaseerd op herhaling, alsof het strafwerk betrof. Een parameter, de dynamiek, heb ik uitgeschakeld omdat het de voornaamste parameter is om emoties op te wekken. Dit heeft te maken met het niet willen componeren van de jaren zestig, men gaf de voorkeur aan *transformeren* boven *componeren*. Het hing samen met de idee van oneindige transformatie, hetgeen lijnrecht inging tegen de opvatting die waarde toekent aan het 'schep- pen', of zelfs aan de vernietiging. Vernietiging kan ook positief zijn; het negativisme bood zelfs deze mogelijkheid niet.

De grote intellectuele verwarring die door Cage ontstond, maakte dat men op een niet-professionele manier met kennis omsprong. In die tijd zag ik geen verschil tussen *mechanisme* en *automatisme*. Nu maak ik dat onderscheid wel: een mechanisme veronderstelt een bewuste ingreep van buitenaf, maar is, eenmaal in werking, niet meer controleerbaar; het automatisme daarentegen correspondeert met een proces dat altijd van binnenuit gecon- troleerd kan worden door een bewuste wil die op elk moment kan ingrijpen en dus altijd het geheel van de omstandigheden bepaalt.

90

pp

ppp

pp punta arco pont.

ppp legno tast.

7

ppp

91

ppp

ppp

ppp legno pont.

pppp legno pont.

5

pppp

S. 6711 Z.

Schrijven is een middel om te denken. Ik kan niet denken zonder te schrijven. Schrijven is iets wat je elke dag moet doen en waar je elke dag aan moet denken.

Veel dingen staan bij mij in het teken van het onvermogen. Er bestaat een kloof tussen wat ik wil doen en wat me uiteindelijk lukt. Momenten van onvermogen, resultaat, nieuw onvermogen, wisselen elkaar af. Deze afwisseling helpt me echter niet verder: mijn onvermogen wordt niet minder.

27 november 1985

Hoe zijn de componisten de negatieve periode van de jaren zestig te boven gekomen? Hoe kun je op dit moment het nieuwe begin van de jaren zeventig verklaren? Ikzelf ben eruit gekomen via het *automatisme*. Elk compositieproces kent volgens mij een zeker automatisme; in de *Variationen op. 31* van Schönberg bij voorbeeld houden alle transposities verband met de kleine terters die in de gebruikte reeks voorkomt.

De termen proces, combinatorische functie en automatisme moeten duidelijk worden onderscheiden. Dit kunnen we bij voorbeeld aan de hand van een prelude van Bach illustreren: er is een basisfiguur waaraan van begin tot eind wordt vastgehouden. Alle modificaties van die figuur zijn afhankelijk van de harmonische structuur, die van buitenaf de figuur controleert. In dit geval is het *proces* het harmonische verloop van het geheel. De *combinatorische functie* is het vermogen van de figuur om zich aan te passen aan die structuur zonder dat zij haar oorspronkelijke fysionomie verliest. Waar plaatsen we nu het *automatisme*? Dat is moeilijker te bepalen. Sinds de 'Zen-periode' van Cage duidt de term automatisme in feite op een compositie-oefening die erop gericht is het 'ik' van de componist naar de achtergrond te dringen. De laatste (niet meer psychologische maar filosofische) echo van dit 'ik' werd vernietigd door het structuralisme, die laatste poging in de jaren vijftig om een universele taal te creëren. Dit verlies van individualiteit brengt de componist van nu in een situatie van eenzaam onderzoek, dat alleen daardoor weer individueel is. Het is momenteel niet meer mogelijk een systematiek tot stand te brengen. Taal is voor mij dan ook niet iets duurzaam maar slechts de syntaxis van een bepaald moment, die het volgende moment weer kan worden aangevochten.

Ik werk met spelregels die strikt persoonlijk zijn en op zichzelf geen taal vormen.

Het automatisme is geen taal, zelfs geen techniek: het is een manier van zijn, een houding die het accent niet zozeer op het uiteindelijke doel als wel op de handeling legt. Dit verschil in connotatie wordt in het Duits uitgedrukt met de woorden *Gestalt* (statisch) en *Gestaltung* (dynamisch). Het dynamische brengt iets voort dat statisch is, maar dat de mogelijkheid tot

verandering behoudt; daarin zit 'm het verschil tussen *gebaar* en *figuur*; het heeft te maken met onze houding tegenover een object. Wanneer we het object zien als gebaar, dan nemen we het voor wat het is en niet voor wat het zou kunnen zijn. Zien we het daarentegen als figuur, dan houden we er rekening mee dat het iets anders kan worden, dat het een nieuw gebaar kan voortbrengen. Dat nieuwe gebaar is niet per definitie 'beter' dan het eerste, het is alleen anders. De *vorm* komt hier niet voort uit doelgerichtheid of een bureaucratisch streven, maar veeleer uit een behoefte aan een werk dat het resultaat is van een proces. *Inventiviteit* is het vermogen een object in andere gedaanten te kunnen zien, niet als een droombeeld maar als iets dat in staat is een tweede gebaar te produceren, anders dan het eerste. Pas wanneer iemand dat vermogen tot verandering weet te gebruiken is hij geen psychoot maar componist.

Tegen het eind van de jaren zestig wilde ik mijn krachten beproeven op verschillend, gevormd materiaal, ontleend aan andere composities. Dat was een verkeerd uitgangspunt. Ik verbeeldde me destijds dat het materiaal zelf iets anders voort kan brengen; sterker nog, ik dacht dat de vorm in het materiaal besloten zou kunnen liggen. Zo heb ik in *Duo pour Bruno* (1974-75) twee materialen gebruikt: het ene dynamisch – een oud volkslied –, het andere statisch – gebaren.

Ik probeerde micro-vorm en macro-vorm op elkaar af te stemmen, want ik had de illusie dat de macro-vorm een weergave in veelvoud van de micro-vorm was. De macroscopie, dat was de menigvuldigheid, de massa.

De overeenkomst tussen micro en macro, die in de hedendaagse muziek wordt gezocht, was sinds de Middeleeuwen verloren gegaan en ik dacht haar met een rationeel middel te kunnen opsporen; zo kwam ik ertoe met getallen te gaan werken. Stockhausen spreekt in dit verband liever over microkosmos en macrokosmos.

Het *thema* onderscheidt zich van de figuur doordat het een globale, subjectieve eenheid is die de identiteit van zijn samenstellende delen overstijgt. Een thema kan slechts in herkenbare, zelfstandige delen worden ontleed.

De *figuur* heeft veel meer het karakter van een arabisch: men herkent haar zonder dat de componenten een duidelijke identiteit hebben. De arabisch kan zich niet ontwikkelen. Haar toekomst is, net als die van de figuur, teleologisch bepaald.

De figuur is zowel horizontaal als verticaal, zij is tweedimensionaal. Daarin onderscheidt zij zich van de *melodie* die, zoals Adorno zegt in verband met Mahler, 'vertelt'.

Is de figuur te ontleed in kleinere elementen? Ja, bij voorbeeld in kleine gebaren. In het geval van een proces is het uitgangspunt een figuur, maar het eindpunt is altijd een gebaar.

Het verschil tussen thema en figuur kan op een andere manier worden verduidelijkt: je herkent een thema als een 'eenheid' omdat je de elementen herkent, terwijl de figuur a priori een eenheid is en zich dus niet presenteert

als een samengesteld geheel.

Overigens leef ik niet met een starre, gesloten terminologie; ik pas haar naar behoefte aan.

De figuur toont overeenkomsten met de arabesk, die eveneens voortdurend kan veranderen, maar dan zonder een geschiedenis te hebben. Haar chronologie geeft een opeenvolging aan maar geen geschiedenis; de begrippen oorzaak en gevolg spelen hierin geen rol.

Een arabesk kan veranderen door filtrering of verveelvoudiging.

28 november 1985

Ik heb weinig vertrouwen in de mogelijkheid tot ontwikkeling. Want wat is ontwikkeling? Het idee van een terugval of een vooruitgang. Welnu, in de muziek zijn er gegevens die zich niet kunnen ontwikkelen maar zich uitsluitend kunnen voortplanten. Een object bij voorbeeld ontwikkelt zich niet, het verandert alleen terwijl het toch hetzelfde blijft. Ik vergelijk het nu met organisch leven, niet met menselijk leven.

In het Italiaans bestaat er geen equivalent voor het Duitse woord *Durchführung*. De Italiaanse muziek heeft het idee van de doorwerking nooit gekend, en daarom heeft in Italië het symfonische componeren ook nooit een hoge vlucht genomen.

Een arabesk is een thema dat zich niet ontwikkelt, een thema met eigenschappen die niet individueel maar statistisch, topologisch zijn bepaald. De componenten van de arabesk kunnen daarom alleen vermeerderd of verminderd worden, terwijl een thema kwalitatief maar niet kwantitatief kan worden ontwikkeld.

Van mijn stukken is *Spiri* het plezierigst om naar te luisteren. Toevallig ben ik vergeten de opname mee te nemen!

Ik heb gebruik gemaakt van letters die in mijn naam voorkomen: F, A, C, D. Het begin brengt een soort monothematiek, gevarieerde herhalingen van hetzelfde fragment in hobo en viool. In die tijd maakte ik eerst nog schetsen, tegenwoordig doe ik dat niet meer. Ik ben beïnvloed door een boek van Adorno waarin hij wijst op het fragmentarische van de werkelijkheid en van de gedachte. Duizend fragmenten vormen nog geen totaliteit. Ik houd me niet bezig met het geheel (wat misschien een metafysisch begrip is) want ik werk met zichtbare vormen en niet met metafysische. Het geheel boven het detail stellen is iets wat ik me absoluut niet zou kunnen voorstellen. De macrovorm behoort voor mij tot het rijk van de kwaliteit, terwijl ik het fragment, de microvorm, tot het rijk van de kwantiteit reken.

In *Spiri* heeft het automatisme de functie duidelijk te maken hoe het materiaal wordt getransformeerd. Omdat ik geen greep heb op al te ingewikkelde codes, neem ik mijn toevlucht tot een soort 'combinatorisch poly-

automatisme' waarbij verschillende, relatief eenvoudige codes op elkaar worden gestapeld. Het is een contrapunt van codes.

Er zit iets van herhaling in dit stuk, iets dat zich niet ontwikkelt en dat je een idée-fixe zou kunnen noemen. Ik zou kunnen zeggen 'de figuur, c'est moi', eerder dan 'de stijl, c'est moi'. Zo was de figuur, als ik een slechte tijd doormaakte, niet best, afwezig als het ware. Je componeert ten slotte om jezelf bij elkaar te rapen, samen te stellen. De dubbelzinnigheid van *Spiri* (die misschien verklaart waarom ik de opname ben vergeten) is gelegen in het succes van het stuk bij het publiek, waarbij – doordat de gegevens worden herhaald en geoctaveerd – een gevoelige snaar wordt geraakt, zonder dat dat mijn bedoeling was. Ik speel in dit stuk met de dubbelzinnigheid van de inventie en het bezit: ik verover iets dat eigenlijk een ander toebehoort, of ook: in het proces lijkt ik te verliezen, maar op een andere plek blij ik overeind te zijn gebleven.

Dikwijls vergeet ik de codes die ik gebruik; dat is jammer, maar ik heb ze nu eenmaal niet op schrift staan. De code is rationeel, de rest is monsterlijk en ontsnapt aan de analyse.

Mijn dualiteit is geen conflict of dialectiek: het is veeleer een kwestie van complementariteit dan van tegengesteldheid.

Ik wil niet iets geslotens maken maar alleen een provisorische horizon schetsen. Daar moet ik me in kunnen vinden.

Ik ben schepper, noch bewerker; ik probeer de *inventie* te vinden, meer niet.

Het is mogelijk dingen die zich onder de oppervlakte bevinden naar boven te halen. Dat geeft me genoeg vertrouwen en voldoening om door te gaan met wat ik doe. Het geeft me een reden om op dit moment componist te zijn.

29 november 1985

In de tot nu toe behandelde stukken zijn we op verschillende contradicties gestuit. In *Etwas ruhiger* zagen we dat de vermenigvuldiging van een enkele noot in tegenspraak was met het zoeken naar relaties die niet binnen een enkele noot zijn te vinden. In *Duo pour Bruno* kwam een ongecontroleerd verschijnsel aan de oppervlakte waardoor een contradictie ontstond tussen het bewustzijn en het onderbewuste. In *Spiri* ging het om het automatisme, de techniek van de eindeloze herhaling, waartegenover de wens stond de inventiviteit te stimuleren met behulp van datzelfde, dwingende automatisme.

Toen ik in 1981 aan *Tema* begon ben ik vijf dagen lang gevangen geweest in volledige steriliteit; die vijf dagen leken een eeuwigheid, waar ik pas uitgekomen ben nadat ik had besloten in psychoanalyse te gaan. Ik ging aan de slag met het materiaal waarmee mijn laatste stuk (*Le ruisseau sur l'escalier*) was geëindigd, maar zonder te denken aan het proces waaruit het was voortgekomen. Het was de eerste keer dat ik van tevoren geen enkele schets maakte – ik was er gewoon niet toe in staat – wat voor mij een volkomen nieuwe ervaring was. Noodgedwongen dacht ik pas achteraf na. Toen ik klein was zei mijn moeder altijd: 'Denk na voordat je wat zegt.' Door de psychoanalyse ben ik gaan inzien dat het ook andersom kan, eerst praten, dan nadenken over dat gesproken materiaal en wat er door de versprekingen aan de oppervlakte is gekomen...

Net als in *Spiri* wordt het materiaal in *Tema* meer dan één keer gebruikt; de herhaling hangt echter niet meer samen met een automatisme maar wordt naar goeddunken toegepast. De aandacht wordt langzaam maar zeker steeds directer op de toon a gericht.

Mijn vormen bestaan altijd uit panelen. Dat kan ik niet veranderen, ik zit zelf zo in elkaar, ik ben discontinu, ik ben een paneel. Het gebruik van panelen komt in de Balinese muziek voor, maar ook in de motetten van de Renaissance, in de madrigalen van Monteverdi...

Mijn manier van zijn is niet dialectisch maar juist alternerend, pulserend, zodanig dat uit de herhaling van 1 en 2 nooit een derde term ontstaat.

Over tijd heeft Stravinsky gezegd: 'Ik organiseer de tijd niet want ik leef in de tijd.' Morton Feldman zegt iets dergelijks: 'Ik organiseer de tijd niet, ik lijst de tijd in.' Ikzelf zou willen zeggen: 'Ik organiseer de tijd niet, de tijd organiseert mij.'

De enige tijd die ik ken is al georganiseerd: kloktijd. Maar in de muziek hebben we vooral te maken met duur, tijdsbeleving, en dat is een kwalitatief, psychologisch verschijnsel. Op de tijd heb ik geen invloed, wel op de duur. Maar soms verlaat de duivel me en schrijf ik partituren die tot vervelens toe doorgaan.

In *Ronda* heb ik geprobeerd de duur van de panelen te beperken waardoor er ruimte is voor meer fantasie en verbeelding. Bovendien is de afwisseling vrijwel continu, een hachelijke zaak omdat met iets wat continu is niet te praten valt: discussie is alleen mogelijk met het discontinue, zoals Zeno al heeft bewezen. Dat sluit aan bij de voorliefde die ik sinds mijn studietijd heb voor een nevenschikkende werkwijze; ik sta daardoor dicht bij Bartók en Janáček dan bij de Duitse traditie.

Ik zou proteïsch willen zijn, maar dat lukt me niet. Ik ben eenduidig.

Zoals je in de jaren vijftig een gidsland had (de Sovjetunie), zo had je Darmstadt waar iedereen naar toe ging om precies te weten te komen wat mensen als Boulez en Stockhausen in het afgelopen jaar hadden gedaan. Tegenwoordig is er geen kompas meer waarop je kunt varen, niemand

maakt zich meer druk om het gemeenschappelijke. Je kunt zelfs niet zeggen dat er momenteel een taalcrisis is, want er is helemaal geen taal meer zoals die in mijn tijd nog wel bestond.

Het schrijven van muziek is geen puur materiële aangelegenheid, niet alleen werk in uitvoering. Het is vooral een manier van denken, de concrete ervaring van formeel denken. Ik geloof dat we formele en verbale kennis moeten onderscheiden, net als formeel en discursief denken. Daarom beantwoordt vorm niet aan de logica van het conceptuele redeneren.

96

Ronda

De tijd in het componeren

Architectuur bepaalt en ordent een ruimte: kan men zeggen dat het componeren van muziek hetzelfde doet met tijd?

Ook het componeren van muziek heeft altijd ruimte afgebakend. We moeten erkennen dat de ruimte in het hedendaagse componeren (de diastematische ruimte van de chromatische toonladder) in zoverre conventioneel bepaald is, dat de verdeling ervan altijd verband houdt met afstanden, of dat nu halvetoonsafstanden zijn, of even conventionele afstanden als éénderde, éénvierde, éénzesde toon, of zelfs verdelingen in frequenties; het gaat echter altijd om een afspraak, gebaseerd op de herkenbaarheid van een of ander interval dat de discontinuïteit in de ruimte bepaalt. Welnu, de verdeling, de omschrijving en de ordening van de ruimte zijn conventioneel in die zin, dat zij alle reeds historisch bepaald zijn. Ze zijn gebaseerd op afstanden die gegeven zijn, of te produceren op bestaande instrumenten, die overigens niets met de instrumenten in de elektronische muziek van doen hebben. Nu heeft men wel gezegd dat ruimte niet bestaat: tijd bestaat. Alles wat bij het componeren bepaald wordt is de tijd. Natuurlijk hebben we het niet over ordening van de tijd als kloktijd, noch over ordening van een tijdsverloop in verband met een gegeven hoeveelheid tijd (dus ook kloktijd); als we over gebeurtenissen in de tijd spreken, bedoelen we tijd als duur, dus geen bestaande maar een innerlijke tijd. Dan is datgene wat er in de tijd plaatsvindt niet meer een objectief herkenbaar iets, maar gerelateerd aan een waarneming van tijd die zich aan de luisteraar als duur voordoet. We hebben het over de luisteraar, maar als het over componeren gaat moeten we wel bedenken dat de werkelijke tijd van het componeren niet gelijk is aan de tijd van het luisteren maar natuurlijk oneindig veel langer. Bij voorbeeld: zes maanden werk voor elf minuten luisteren. Het gaat hier niet alleen om de werkelijke tijd maar ook om een innerlijke duur, in die zin dat de componist zich veel en veel langer met de geschreven gebeurtenissen heeft beziggehouden dan de luisteraar. We moeten eenvoudig de 'gedachte duur' van de gebeurtenis onderscheiden van de werkelijk beleefde duur bij het luisteren, maar wat je tijdens het componeren ervaart is niet de duur van het luisteren noch is het een werkelijk beleefde duur die gebonden is aan het optreden van de klank. De klank bij het componeren is een imaginaire klank, hij is niet 'echt' in de natuurkundige betekenis van het woord. Het innerlijke geluid van componeren is verbonden met het schrijven. De gebeurtenissen van het schrijven vinden in een totaal andere duur plaats. Het gaat nu niet om een reeds voltooid object, maar om het moment waarop dat object moet

ontstaan, en wel door middel van het schrijven. Dus, de ordening, de kwalificering van de tijd komt tot stand door middel van de handeling van het schrijven in een imaginaire duur; een duur van de verbeelding, een duur van innerlijke gebeurtenissen, waarvan de componist op geen enkele manier de waarde kan uitdrukken.

Een ruimte die kan worden ingericht met meubels, is reeds bepaald en begrensd; de inrichting maakt van die ruimte een organisch en voltooid geheel waarin de onderdelen harmoniëren met het totaal. Welke verhouding bestaat er in de muziek tussen de voltooid compositie in zijn totaliteit en de afzonderlijke onderdelen ervan?

Deze verhouding is erg moeilijk te definiëren, omdat je van de veronderstelling zou moeten uitgaan dat het voltooid zijn van een object synoniem is met de totaliteit ervan. Over het begrip *fragment* is uitvoerig getheoretiseerd, het is van essentieel belang in het hedendaagse muzikale denken: alles ontstaat als fragment, leeft voort als fragment, groeit als fragment, verandert als fragment, ondergaat organische en formele veranderingen als fragment; de fragmenten voegen zich bij elkaar, stapelen zich op, vermenigvuldigen zich, maken plaats voor andere fragmenten of andere grotere of kleinere groepjes van fragmenten. Maar het blijft om fragmenten gaan. De som van de fragmenten is geen totaliteit en componeren in de zin van het scheppen van een totaliteit (de totaliteit als compositie) bestaat niet. Wel hebben er in het verleden vastgestelde vormen bestaan waarvan het skelet en het schema in zeker opzicht konden worden geïdentificeerd met een vormideaal. Tegenwoordig is dat niet meer zo. De Franse filosoof Gilles Deleuze geeft een aanspouwelijk beeld van de tegenwoordige situatie: dat van de wortelstok, dat wil zeggen, de wortel die zich vertakt niet volgens een vooraf bepaald patroon – zoals karakteristiek is voor de stam – maar die als wortel in de aarde groeit, al naar gelang de vochtigheid en de geologische gesteldheid van de grond, al naar gelang de ontelbare factoren die de groei van de wortel bepalen: de aanwezigheid van een steen en andere factoren die de groei afhankelijk maken van de bijzondere omstandigheden van het ogenblik. Het fragment is zo vluchtig en vergankelijk van aard dat alle fragmenten samen geen totaliteit kunnen vormen. In die zin is een werk niets anders dan de optelsom van fragmenten, die veranderen, groeien, afslanken, kleiner worden, verdwijnen en weer tot leven komen. Het is een organisch proces dat geen van te voren vastgestelde vorm heeft volgens een gegeven opvatting over vorm. De bestaansvormen van de muziek behoren tot een fantasiedierenwereld waarin monsterachtig en niet-monsterachtig niet bestaan, maar waarin alles monsterachtig en niet-monsterachtig is, omdat het gaat om organische groei naar levende vormen. Die vormen komen tot stand als componeerprocessen van organische aard. Het voltooid werk is niet werkelijk voltooid; eigenlijk groeit het ongebreideld voort en elk onderbroken fragment (elk afzonderlijk werk) maakt deel uit van een oneindig veel groter

panorama, dat het gehele oeuvre van de componist behelst, de totaliteit van zijn werk. In die zin valt de totaliteit samen met de tijd die de componist nodig heeft gehad om al zijn werken te componeren, oftewel met zijn eigenlijke bestaan. De projectie van het eigen bestaan vormt één totaliteit. We weten natuurlijk wel dat dat helemaal geen totaliteit is, het is slechts een afbakening in de tijd van alle denkbare gebeurtenissen die de muzikale figuren, de partituur en het schrift tot leven brengen. Die kan men absoluut niet als totaliteit beschouwen.

De keuze van het materiaal wordt bepaald door het vermogen ervan een opgelegde vorm aan te nemen en te behouden; hoe vindt de keuze van materiaal plaats bij muziek?

Dat het materiaal in staat is vorm aan te nemen en te behouden, kan je pas zeggen als het gaat om een projectie van de zijde van de componist. Materiaal behoudt, bepaalt, ontvangt niets. Ik beschouw componeren niet als iets opleggen, maar als samenstellen. Bij componeren worden verbanden gelegd; het brengt dingen in een bepaald verband bij elkaar, stelt (pone = poneert) het één met het ander samen (con = met), maar legt niets op (impose). De keuze wordt niet bepaald doordat het ene materiaal de voorkeur geniet boven het andere. Vroeger was dat zo (tonaal of atonaal materiaal, structureel materiaal enz.), tegenwoordig is materiaal niet op historische gronden bevoorrecht. De geschiedenis is wel eens gedefinieerd als een winkel vol materialen. Alles wat in de geschiedenis bestaat, de verschijningsvormen (en dus de verschijning van de vormen) biedt zich alleen maar aan als materiaal, niet als object met een eigen syntaxis. Het is slechts aanbod van materiaal, syntactische structuren bestaan niet, de toren van Babel is voltooid en dus worden alle syntactische structuren voortdurend opnieuw bedacht, niet bewust als syntaxis maar met de gemeenschappelijke eigenschappen van alle syntactische structuren: dat wil zeggen ordening, orde, verband, verhouding, afspraak, regel. De keuze van het materiaal is niet 'gedateerd', kan niet op een uitsluitend mentale wijze tot stand komen. Die keuze ontstaat uit een in harmonie zijn met het materiaal. Je zou kunnen zeggen dat hedendaags muzikaal materiaal de neutraliteit van de materialen zelf veronderstelt, om als uitgangspunt dienst te doen. Het werkelijke materiaal van de muziek, dat zijn de processen waarmee de componist het materiaal bewerkt, om zo een toestand te creëren die anders is dan de oorspronkelijke toestand, een gevorderde toestand die een vorm behelst, een vergankelijke toestand. Deze doet zich voor als een vorm, die is ontstaan uit processen die noodzakelijk waren voor het vormen van die vorm, maar biedt zich nu aan als nieuw materiaal voor evenzovele verdere processen die weer de veranderingen van die vorm zullen bepalen. Aan het eind van een proces bestaat de vorm, aan het begin van een proces bestaat er een materiaal. Componeren is de organische metamorfose van iets bestaands zonder dat de oorspronkelijke aard van het

materiaal daar een rol in speelt. De componist neemt willekeurig welk materiaal om daarin eenvoudigweg de mogelijkheid tot verandering te kunnen opsporen. In die zin is het materiaal niet anders dan het 'jij' in de psychologie, ik bedoel geen tegenstelling tot, maar een aanvulling op het 'ik'. Het 'ik' bestaat en het 'jij' bestaat, de aard van het componeren wordt bepaald door de houding ten opzichte van het 'jij'.

Het getal, als maat en verhouding, is de basis van de ruimtelijke ordening; welke functie heeft het getal in muziek?

Men kan zeggen dat behalve het conventionele gebruik dat van getallen wordt gemaakt om intervallen uit te drukken, ook onderverdelingen van de tijd in getallen worden uitgedrukt (denk ook aan de onderverdeling in groepjes kwarten, halven, achtsten enz.); afgezien van de technische terminologie van de muziek, die afstanden aanduidt in ruimte en tijd (die derhalve tot kwantiteiten zijn te herleiden), kun je zeggen dat het getal een analoge functie uitoefent, die niets te maken heeft met het optreden van de eigenlijke gebeurtenis in tijd en ruimte (het werkelijke voorval). Het getal stuurt de vormen, het schikt zich, ordent zich in verhoudingen, optellingen, verschillen, vermenigvuldigingen; het suggereert omkeringen, verminderingen en het brengt tegenstellingen, symetrieën en diepere betekenissen aan het licht. Wanneer we willekeurig welke bestaande vorm belichten in haar getalsmatige hoedanigheid (op het analoge vlak van de kwantiteit, dat wil zeggen in zijn kwaliteit), worden we niet verwezen naar hoe die vorm vermoedelijk in werkelijkheid verschijnt, zoals wij haar gewoonlijk waarnemen door middel van het luisteren. Het getal, in deze analoge betekenis, is verbonden met het schrift en vertoont geen waarneembare effecten. Het object op zichzelf is waarneembaar als klank. Het schrift op zichzelf is waarneembaar als samenstel van pseudo-logische handelingen: pseudo-logisch omdat ze de vorm betreffen, verbonden zijn aan het getal als kwantiteit. De door het getal geboden kwantiteitsaanduiding is onvermijdelijk, niet omdat het getal een eigen zelfstandig optreden heeft, maar omdat het door middel van het schrift optreedt. In de symboliek van het muziekschrift is de analoge relatie van het getal niet te definiëren in kwalitatieve termen, juist omdat de analogie een kwalitatieve sprong met zich mee brengt, waardoor alle begrippen verbonden met het getal (die van kwantitatieve aard zijn) veranderen in begrippen met een kwalitatief karakter, die waarneembaar (aanwezig) zijn als werkende factoren. De hoedanigheid van het getal is in geen enkel geval herkenbaar in de klinkende werkelijkheid, op het moment dat de muziek daadwerkelijk weerklinkt. Dat overigens bepaalde verhoudingen, zoals de reeks van Fibonacci, de gulden snede en andere, een soort 'garantie voor verhouding' kunnen geven, een schema, dat de generalisatie van het systeem van verhoudingen zelf voorstelt of een ordening van de mogelijke verhoudingen, dat alles is net zo conventioneel als elk ander principe of dogma,

inherent aan een gedachtengang. Eigenlijk is de analoge situatie een manier van zijn, een bestaanswijze, een geestelijke houding ten opzichte van de dingen. Het is een associatieve intuïtie van wat bestaat, het is niet iets dat je kunt definiëren door herkenning van het ding als zodanig, maar het verwijst naar een ervaring die je symbolisch zou kunnen noemen. Bedoeld wordt alleen de eigenlijke ervaring, niet de mogelijkheid om in die ervaring een symbool te herkennen. Blanchot (Frans estheticus/filosof, red.) heeft reeds signaleerd dat het symbool niet bestaat; er bestaat symbolische activiteit. Op het moment dat het symbool als zodanig wordt herkend, ontstaat een andere verhouding tot de dingen, veeleer een symboliserende. Die behoefte om te symboliseren deelt zich aan de dingen mee: die dingen verliezen dan hun innerlijke symboliek en het naar buiten getreden symbool gaat schuil achter het nu geheel zichtbaar geworden ding zelf. Eigenlijk is het symbool alleen actief als het symbolische en het niet-symbolische nog niet van elkaar zijn onderscheiden. Alleen dan is het op geen enkele manier mogelijk ze te splitsen door middel van analyse. Bij een dergelijke directe gebeurtenis heeft de synthetische, synchronische ervaring geen analytisch, mentaal en rationeel karakter. Zij maakt de grens zichtbaar, daar waar de twee uiteinden van de spiraal elkaar raken. Een dergelijke ervaring wordt *gevoeld* voordat ze verloren kan gaan door te worden *uitgesproken*.

De inrichting verandert een ruimte in een omgeving die aangepast is aan het lichaam, de ziel en de geest van de mens, wat betreft functionaliteit, stijl en harmonie. In hoeverre is muziek aangepast aan de mens?

Men zou erover kunnen twisten of de inrichting een ruimte omvormt tot een omgeving naar menselijke maat, gezien het feit dat het meubel heel dikwijls niet aan het menselijk lichaam wordt aangepast – denk hierbij even aan de mens als rechtopstaande tweevoeter – maar veeleer wordt ontworpen als zelfstandig object, waaraan ook een afgetakeld, verzwakt, verloederd en verwaarloosd lichaam zich maar moet aanpassen. In dat geval is het meubel helemaal niet werkelijk geschikt voor het menselijk lichaam. Je hoeft maar te kijken naar de zachte divans, de ligstoelen, de luie fauteuils, allemaal erop gericht dat het lichaam lui en slaperig is en er onbewust toe wordt uitgenodigd een foetushouding aan te nemen. De wervelkolom wordt nooit gezien als iets dat van nature rechtop staat, maar als een door ontelbare cyclonen gekromde boom, als een stam die zich buigt in de herfst, die een beetje ‘treurend’ als een oude wilg uit moet rusten, zich niet bewust van de eigen oorspronkelijke groei. Natuurlijk is overgave *van* het lichaam niet hetzelfde als overgave *aan* het lichaam. In het eerste geval bepaalt het meubel een manier van zijn, niet alleen van het lichaam maar van de gehele persoon. Bij de moderne inrichting wordt er te vaak gedacht aan het passieve gemak van het lichaam en bijna nooit aan de ziel of aan de geest van de mens; er wordt alleen rekening gehouden met de abstracte factor gemak, dat wil zeg-

gen slecht gebruik van het lichaam. Niet de sierlijkheid en de harmonie van het lichaam worden meer gevolgd. De vormgeving van objecten vindt plaats volgens een stijl die geen stijl meer is maar commerciële afspraak, gedictéerd door de industrie. Dat betekent: de vorm van het object is gescheiden van zijn functie, de handel wordt boven de eisen van het gebruik gesteld. Het gebruik is iets zelfstandigs geworden, en levert zijn bijdrage aan het vormen van het ‘esthetische’ object, dat niets functioneels meer heeft in relatie tot het oorspronkelijke gebruik dat het lichaam ervan maakt. Je kunt niet zeggen dat muziek aan de mens aangepast zou kunnen zijn, niet als industrieel produkt maar als datgene wat de mens in zichzelf kan ontdekken, zolang de muziek slaafs bewonderd wordt als object en niet als de oogst van de onderzoeken van de mens naar de processen van het componeren. Onderzoekingen, zeggen we: een onverstoortbaar, onophoudelijk, dagelijks onderzoek naar de werking die de geest uitoefent op elk mogelijk materiaal. Je zou kunnen zeggen dat muziek, net als inrichting, alleen dan aan de mens is aangepast of kan worden, wanneer ze ophoudt een object vóór de mens te zijn; wanneer men haar aanwendt voor de menselijke ontwikkeling. Het soort uitrusten dat inrichting voor de mens mogelijk maakt, is geen veronachtzaming van jezelf maar een bewustwording van jezelf. De aandacht die gegeven wordt aan een stuk muziek dat niet zonder aandacht beluisterd kan worden – niet vanwege het ‘goede begrip’, maar omdat je aandacht moet hebben voor wat er gebeurt, aanwezig moet zijn, getuige bent – maakt het mogelijk iets als aangepast aan de mens te beschouwen. De mens zoals hij kan worden, niet zoals hij is: niets anders dan de ervaring van een mens, aangeboden aan de mensen.

Interview door Roberto Donatoni (1982)

Werkenlijst Franco Donatoni

1950

- QUARTETTO I voor strijkkwartet

1951

- CONCERTO voor orkest
- RECITATIVO E ALLEGRO voor viool en piano
- IL LIBRO DEI SETTE SIGILLI voor solostemmen, koor en orkest

1952

- CONCERTINO voor strijkers, koper en pauken
- CONCERTO voor fagot en strijkers
- SONATA voor altviool

1953

- SINFONIA voor strijkorkest
- SONATA voor harp
- CINQUE PEZZI voor twee piano's

1954

- OUVERTURE voor orkest
- DIVERTIMENTO voor viool en orkest

1955

- COMPOSIZIONE IN 4 MOVIMENTI voor piano solo

1956

- MUSICA voor kamerorkest

1957

- LA LAMPARA ballet voor orkest
- TRE IMPROVVISAZIONI voor piano solo

1958

- QUARTETTO II voor strijkkwartet

1959

- SERENATA voor sopraan en kamerorkest
- MOVIMENTO voor klavecimbel, piano en 9 instrumenten
- STROPHES voor orkest

1960

- FOR GRILLY improvisatie voor 7 solisten
- SEZIONI voor groot orkest

1961

- QUARTETTO III voor tape
- DOUBLES voor klavecimbel solo
- PUPPENSPIEL voor orkest

1962

- PER ORCHESTRA voor groot orkest

1963

- QUARTETTO IV 'ZRCADLO' voor strijkkwartet

1964

- ASAR voor 10 strijkers
- BLACK AND WHITE voor 37 strijkers
- BABAI voor klavecimbel solo

1965

- DIVERTIMENTO II voor strijkorkest

1966

- PUPPENSPIEL II voor fluit/piccolo en orkest

1967

- ETWAS RUHIGER IM AUSDRUCK voor fluit, klarinet, piano, viool en cello
- SOUVENIR (KAMMERSYMPHONIE OPUS 18) voor 15 instrumenten

1968

- BLACK AND WHITE NO. 2 voor toetsinstrumenten

1969

- ORTS (SOUVENIR NO. 2) voor 14 instrumenten en spreekstem ad libitum
- SOLO voor 10 strijkers
- ESTRATTO voor piano solo

1970

- DOUBLES II voor groot orkest
- SECONDO ESTRATTO voor harp, piano en klavecimbel
- TO EARLE voor kamerorkest

1971

- TO EARLE TWO voor twee orkesten en twee dirigenten

1972

- LIED voor 13 instrumenten

1973

- VOCI (ORCHESTERÜBUNG) voor groot orkest
- JEUX POUR DEUX voor klavecimbel en orgel

1974

- ESPRESSIVO voor hobo en groot orkest
- QUARTO ESTRATTO voor 8 instrumenten

1975

- TERZO ESTRATTO voor piano en 8 instrumenten
- DUO PER BRUNO voor groot orkest
- LUMEN voor 6 instrumenten
- DUETTO voor klavecimbel

1976

- ASH voor 8 instrumenten
- DIARIO 76 voor 4 trompetten en 4 trombones
- TOY voor 2 violen, altviool en klavecimbel
- MUSETTE PER LOTHAR voor musette

1977

- PORTRAIT voor klavecimbel en orkest
- ALI twee stukken voor altviool
- ALGO twee stukken voor gitaar
- SPIRI voor 10 instrumenten

1978

- DE PRES voor sopraan, 2 piccolo's en 3 violen
- ED INSIEME BUSSARONO voor stem en piano

1979

- ARIE voor stem en orkest
- ARGOT twee stukken voor viool
- ABOUT... voor viool, altviool en gitaar
- MARCHES twee stukken voor harp
- NIDI twee stukken voor piccolo

1980

- THE HEART'S EYE voor strijkkwartet
- CLAIR twee stukken voor klarinet
- LE RUISSEAU SUR L'ESCALIER voor cello en 19 spelers
- L'ULTIMA SERA voor stem en 5 instrumenten

1981

- SMALL voor piccolo, klarinet en harp
- FILI voor fluit en piano
- TEMA voor 12 instrumenten

1982

- FERIA voor 5 fluiten, 5 trompetten en orgel
- IN CAUDA voor koor en orkest
- LAME twee stukken voor cello

1983

- SHE voor 3 sopranen en 6 instrumenten
- LEM twee stukken voor contrabas
- ALA twee stukken voor cello en contrabas
- SINFONIA OP. 63 'ANTON WEBERN' voor blazers, strijkers en harp
- RIMA twee stukken voor piano solo
- ALAMARI voor cello, contrabas en piano
- ABYSS voor stem, basfluit en 10 instrumenten
- FRANCOISE VARIATIONEN voor piano

1984

- DIARIO 83 voor 4 trompetten, 4 trombones (Diario 76) en orkest
- RONDA voor viool, altviool, cello en piano
- DARKNESS voor 6 slagwerkers
- OMBRA twee stukken voor contrabasklarinet
- ATEM, DUE TEMPI E UN INTERMEZZO muziektheater

1985

- STILL voor soprano leggiero en 6 instrumenten
- CADEAU voor 11 instrumenten (voor de 60ste verjaardag van Pierre Boulez)
- OMAR twee stukken voor vibrafoon
- SESTETTO voor 2 violen, 2 altviolen en 2 celli

1986

- ECO voor kamerorkest
- REFRAIN voor 8 instrumenten (opdracht Holland Festival '86)

Geselecteerde bibliografie

- ARLEDLER, Giovanni, 'Donatoni e la sua scuola', *Civiltà Cattolica*, december 1972
- BARONI, Mario, 'Das Porträt Franco Donatoni', *Melos*, november/december 1973
- BORTOLOTTI, Mario, 'New Music in Italy', *Contemporary Music in Europe*, ed. P.H. Lang/N. Broder, New York, 1965
- BORTOLOTTI, Mario, 'Un paradiso interruptus: a Franco Donatoni', *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar editore, Milaan, 1966
- BORTOLOTTI, Mario, 'Le idee di Franco Donatoni', *Fase Seconda-Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi Editore, Turijn, 1969
- BORTOLOTTI, Mario, 'Sur les lagunes, Idee vecchie e musiche (quasi) nuove', *Lo Spettatore musicale*, oktober 1972
- BUSSOTTI, Sylvano, 'IL Gran Premio', *Discoteca*, januari 1967
- CASTALDI, Paolo, 'Drei Stücke', *Lo Spettatore musicale*, mei/juni 1970
- CLEMENTI, Aldo/PENNISI, Francesco, 'Su Questo', *Lo Spettatore musicale*, december 1970
- GENTILUCCI, Armando, 'Incontro con Franco Donatoni', *Musica Università*, juni 1967
- GENTILUCCI, Armando, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milaan, 1969
- LANZA, Gioacchino, 'I due volti dell'alea', *Nuova Rivista Musica Italiana*, november/december 1969
- LANZA, Gioacchino, 'Intervista con Franco Donatoni', *Lo Spettatore musicale*, IV, 1969
- MARCO, Tomas, 'Per Orchestra de Franco Donatoni', *Sonda*, oktober 1968
- MARKIEWICZ, Leon, 'Sprawa Donatoniego', *Ruch Muzyczny*, oktober, 1963
- PINZAUTI, L., 'A colloquio con Franco Donatoni', *NRMI*, iv, 1970
- 'Scheda 9: Franco Donatoni', *Collage*, no. 8, p. 27, Palermo, 1968
- SMITH BRINDLE, Reginald, 'The Lunatic Fringe', *The Musical Times*, juli 1956

- STEFANI, G./FERRERO, P., 'Su questo di Franco Donatoni', *Lo Spettatore musicale*, oktober/november 1970
- SZERSNOVICZ, Patrick, 'Approche de Franco Donatoni', *Art Press*, no. 16, februari 1975
- SZERSNOVICZ, Patrick, 'Catalogue of works', *Musique en jeu*, no. 20, 1975
- ZACCARO, G., 'Donatoni, pro e contra', *Lo Spettatore musicale*, iii/8-9, 1968

Van Franco Donatoni verschijnen de volgende boeken:

- QUESTO, uitg. Adelphi, Milaan, 1970
- ANTECEDENTE X, uitg. Adelphi, Milaan, 1980
- IL SIGARO DI ARMANDO, SCRITTI 1964-1982, Spirali Edizioni, Milaan, 1982