



Nowy biogram: Luigi Nono!

Obok Bouleza i Stockhausena podpora europejskiej awangardy muzycznej

Europejska muzyczna awangarda, jaka narodziła się po II wojnie światowej, kojarzy się najczęściej z Międzynarodowymi Wakacyjnymi Kursami Nowej Muzyki w Darmstadtzie (organizowanymi od roku 1946 do dziś) oraz z trójką młodych kompozytorów, którzy w latach 50. ubiegłego wieku zyskali sobie status niemal przywódców ukazujących nowe perspektywy. Byli nimi Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen i urodzony w Wenecji Luigi Nono (1924-1990). Specyfikę artystycznej osobowości włoskiego twórcy w dużym stopniu określił niezwykle charakter miejsca, w którym się urodził i w którym mieszkał przez całe życie. Tradycje muzyczne miasta, muzyka rozbrzmiewająca w weneckich kościołach, rękopisy partytur dawnych mistrzów znajdujące się w zbiorach biblioteki Marciano, rozmowy z autorytetem w dziedzinie dawnej muzyki włoskiej (wenecka polichóralność, Monteverdi), jakim był kompozytor Gian Francesco Malipiero, były dla młodego Nona równie ważne, jak poznawanie dzieł Arnolda Schönberga i Antona Weberna – twórców inspirujących poczynania rodzącej się wówczas awangardy.

Artystyczny temperament wyróżniał Nona spośród wielu jego darmsztadzkich kolegów nieufnych (przynajmniej początkowo) wobec przejawów wybujałej ekspresji, kojarzonych z obcą im neoromantyczną tradycją. Dla młodego Włocha zasugerowane przez Weberna i Schönberga nowe propozycje organizacji materiału dźwiękowego były równie ważne, jak przenikająca ich dzieła estetyka ekspresjonizmu. „Opus pierwsze” Nona – *Wariacje kanoniczne na temat serii z op. 41 Arnolda Schönberga* na orkiestrę (1950) – było swego rodzaju deklaracją tej postawy, zarówno w aspekcie technicznym, jak estetycznym. W tym czasie Nono dokonał politycznego wyboru, któremu w zasadniczych rysach pozostał wierny do końca życia – w roku 1952 wstąpił do Włoskiej Partii Komunistycznej i od tej pory znaczna część jego twórczości nosiła znamiona politycznej manifestacji. Wybór ten może budzić zdziwienie, jako że w owym czasie partie komunistyczne, także na Zachodzie, oficjalnie wyznawały doktrynę socrealizmu, zgodnie z którą muzyka atonalna, podobnie jak malarstwo abstrakcyjne, były godnym potępienia przejawem burżuazyjnej degeneracji. Niemal przez całe życie Nono próbował przekonać odpowiednie władze w krajach „obozu socjalistycznego”, że „postępowa” ideologia powinna iść w parze z

technicznie najbardziej zaawansowanymi formami wypowiedzi, jednak bez większego powodzenia – w ZSRR jego muzyka w ogóle nie była wykonywana aż do czasu pewnego poluzowania kulturalnych norm w latach 80. W „bloku wschodnim” utwory Nona grane były przede wszystkim w Polsce (prawie wyłącznie na festiwalach „Warszawska Jesień”), choć kompozytor odwiedzał także ZSRR, Czechosłowację, Kubę i NRD. W Polsce gościł kilkakrotnie i nawiązał tu wiele serdecznych przyjaźni z polskimi kompozytorami, a także mocno przyczynił się do wypromowania ich muzyki na ważnych zagranicznych forach.

Ideologiczna żarliwość wpłynęła na brzmienie muzyki Nona w kierunku pewnego uproszczenia języka muzycznego, czego świadectwem jest zwłaszcza *Epitafium dla Federico Garcii Lorki* (1951-1953), gdzie słychać m.in. elementy folklorystyczne i rytmicznie skandujące chóry. Wkrótce jednak włoski twórca przedstawił utwory, będące owocem zastosowania niezwykle złożonych operacji serialnych względem. Skomponowanie *Il canto sospeso* (1956) na solistów-śpiewaków, chór i orkiestrę do tekstów skazanych na śmierć bojowników antyhitlerowskiego ruchu oporu poprzedziło sporządzenie setek stron szkiców i tabel porządkujących muzyczne parametry i elementy, jak wysokość dźwięku, rytm, tempo, barwa, faktura, a nawet poszczególne sylaby śpiewanych słów. Wydawałoby się, że rezultatem takich procedur będzie sucho brzmiąca „muzyczna arytmetyka”, a jednak dzieło to wzbudziło podziw właśnie oryginalnością i siłą ekspresji.

W kolejnych utworach Nona rozwinięta technika kompozytorska nabrała już cech „dobrze przyswojonej gramatyki” i rygorystyczne procedury zaczęły ustępować metodom bardziej swobodnym, choć niekoniecznie mniej pracowitym. Duże znaczenie zyskała praca bezpośrednio z wykonawcami polegająca na tym, że śpiewacy i instrumentalści improwizowali pod kierunkiem kompozytora, który rezultat następnie nagrywał, systematyzował i opracowywał w formie gotowej już kompozycji. Tak powstawał m.in. utwór *La fabbrica illuminata* (1961) na sopran i projekcję dźwięku z taśmy, na której zarejestrował także odgłosy fabrycznych hałasów (utwór ten miał uświadomić słuchaczom nieludzkie warunki pracy i wysiłek robotników w nowoczesnej fabryce). Wielodniowe i wielogodzinne sesje z wybitnymi artystami (m.in. pianistą Maurizio Pollinim, skrzypkiem Gidonem Kremerem, flecistą Roberto Fabbricianim, a także aktorami) stały się metodą pracy i źródłem materiału dla wielu utworów, jaki Nono stworzył do końca życia.

Lata 60. i 70. to czas, w którym niemal każdy utwór twórcy nosił charakter politycznej agitacji. Celem, jaki sobie stawiał było dotarcie do odbiorców, którzy z muzyką „poważną” (nie mówiąc już o współczesnej!) nie mieli okazji obcować. Wraz z Pollinim i dyrygentem Claudiem Abbado organizował koncerty dla robotników; szczególnie dumny był z faktu, że muzykę jego nadawała nawet radiowa rozgłośnia latynoamerykańskich lewicowych partyzantów. Co ciekawe jednak, adresując swe utwory do niewykształconych odbiorców wcale nie odczuwał potrzeby uproszczenia swego języka muzycznego przez włączenie do niego (jak w sztuce socrealistycznej) elementów popularnej czy ludowej kultury muzycznej. Jego receptą na zrozumiałość przekazu było raczej użycie dźwięków, których emocjonalne znaczenie jest powszechnie zrozumiałe, jak odpowiednia intonacja mowy, artykulacja głosek, krzyk, odgłosy kojarzące się z wybuchami, efekt tłumy itp. Przez te zabiegi muzyka Nona nie stała się wprawdzie chlebem powszednim dla mas, niemniej ich rezultatem bywały nieraz utwory o głęboko przejmującej sile wyrazu, jak *A floresta é jovem e cheja de vida* (*Las jest młody i pełen siły*) na recytatorów, sopran, klarnet, perkusję i taśmę czy *Como una ola de fuerza y luz* (*Jak fala siły i światła*) – utwór na fortepian orkiestrę i taśmę napisany dla Polliniego.

Pod koniec lat 70. muzyka Nona przeszła radykalną metamorfozę – „plakatowa” ekspresja ustąpiła muzyce wymagającej od słuchacza postawy refleksyjnej oraz wysiłku skierowanego niejako „w głąb” muzycznej materii. Zamiast agresywnych nieraz brzmień pojawiły się dźwięki na granicy słyszalności. Teksty użyte w jego nowszych utworach dotyczą spraw raczej egzystencjalnych niż politycznych wydarzeń. Mitologia rewolucji inspirowała Nona nadal, choć przejawiała się już w sposób mniej dosłowny, na przykład poprzez reinterpretację mitu Prometeusza w jego najważniejszym późnym dziele – *Prometeo* (1984) na solistów, orkiestrę, chór i elektronikę. Na ową przemianę niewątpliwie wpływ miało m.in. rozczarowanie wieloma aspektami sytuacji w krajach socjalistycznych (czemu dotychczas dogmatyczny i fanatyczny kompozytor dawał teraz publiczny wyraz), choć sama idea rewolucji dokonanej przez uciśnione masy była weneckiemu twórcy bliska chyba do końca życia. Mistyczna wręcz aura (pokrewna atmosferze podziwianych przez niego filmów Andrieja Tarkowskiego) utworów takich jak *Das atmende Klarsein* na flet basowy, elektronikę i zespół wokalny (1983) sprawiła, że zaczęto nawet mówić o przejawiających się w muzyce Nona „sakralnych tęsknotach”, co w przypadku kompozytora-marksisty było dość zaskakujące, lecz chyba trafne.

Krzysztof Kwiatkowski

Ciekawostki

- W roku 1953, w Hamburgu, na premierze opery Schönberga *Mojżesz i Aron* Nono poznał Nurię, córkę wiedeńskiego mistrza, którą poślubił dwa lata później. Obecnie (2018) Nuria Schoenberg-Nono prowadzi dwa ośrodki: Centrum Arnolda Schönberga z siedzibą w Wiedniu i Archiwum Luigiego Nono na weneckiej wyspie Giudecca.
- Wprawdzie słuszne treści nie wystarczyły, by awangardowa muzyka Nona zyskała jakiegokolwiek wsparcie radzieckich władz, niemniej jego podróże do ZSRR okazały się owocne pod innym względem: dla kompozytorów i muzyków pozbawionych dostępu do sceny muzycznej Zachodu studiowanie przywiezionych przez niego partytur oraz nieoficjalne spotkania były nieocenionym źródłem wiedzy i stwarzały możliwość nawiązania zagranicznych kontaktów. Luigi Nono z podziwem wyrażał się o radzieckich twórcach, których miał okazję w ten sposób spotkać. Byli to m.in. z racji nowoczesnych skłonności niemile przez władze widziani, słynni dziś kompozytorzy jak Sofia Gubajdulina czy Alfred Schnittke.

Owoce licznych kontaktów Luigiego Nona z Polską były m.in. dwie jego kompozycje noszące tytuł bądź podtytuł „diariusz polski”. Są to *Composizione per orchestra n. 2 Diario polacco '58* – druga, rozbudowana o partię taśmy wersja tego utworu miała prawykonanie na festiwalu „Warszawska Jesień” w roku 1965 (orkiestrą Filharmonii Poznańskiej dyrygował zaprzyjaźniony z kompozytorem i bardzo przez niego ceniony Andrzej Markowski). Jednym z najpiękniejszych utworów Nona jest *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* na 4 głosy żeńskie, flet basowy, wiolonczelę i elektronikę z 1982 roku, powstały jako wyraz sprzeciwu wobec stanu wojennego wprowadzonego w Polsce w 1981 roku i dedykowany polskim przyjaciółom stawiającym opór dyktaturze.