

Luigi Nono – fantazja i liczba

Krzysztof Kwiatkowski

Brytyjski kompozytor i teoretyk Reginald Smith Brindle, który w latach 50. studiował u Luigiego Dallapiccoli, tak wspomina swoje spotkania z Luigim Nono: „Odwiedzałem go, kiedy pracował nad *Il canto sospeso*, chóralno-orkiestrowym utworem o politycznej wymowie, najbardziej konstruktywistyczną muzyką, z jaką kiedykolwiek się zetknąłem. Matematyka rządziła każdym detalem... wysokością dźwięków, czasem ich trwania, natężeniem, brzmieniowymi właściwościami. Jedna ze ścian w pokoju, w którym pracował, była dokładnie pokryta kartkami z następstwami liczb, nutami i innymi szczegółami – z nich wyprowadzał wszystkie detale kompozycji. Wydawało mi się wtedy, że cały ten konstruktywizm był formułą służącą tworzeniu nie-muzyki, ale w nagraniach jego utworów wyczuwałem ogromną artystyczną wrażliwość”¹.

Do wizerunku Nona-konstruktywisty z pierwszego okresu jego twórczości (lata pięćdziesiąte, zwłaszcza druga połowa) doskonale pasuje często reprodukowana fotografia z wykładu na Wakacyjnych Kursach w Darmstadicie, na której kompozytor objaśnia liczbowe formuły zapisane kredą na tablicy. Z drugiej strony niektórzy komentatorzy dzieła weneckiego twórcy, kierując się chęcią podkreślenia jego wyjątkowości, popadają nieraz w przesadę innego rodzaju, kreując obraz „jedyne go sprawiedliwego” w powojennej postschönbergowskiej i postwebernowskiej awangardzie lat pięćdziesiątych. Nono miałby być tym, który wbrew panującej w jej kręgach „antyafektywności” (określenie Bogusława Schaeffera), wbrew spekulatywizmowi i abstrakcyjnemu formalizmowi, nie porzucił starań o intensyfikację wyrazu oraz o nawiązanie łączności ze słuchaczem. I tak, na przykład, Mateo Taibon² sprawia wrażenie, jakby za wszelką cenę starał się uniknąć

1 Cyt. za David C.F. Wright, *Luigi Nono*, <http://www.wrightmusic.net/pdfs/luigi-nono.pdf>.

2 Mateo Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien 1993.

wiązania określić „serialny” czy „serializm” z osobą Nona – termin ten najwidoczniej chciałby przypisać „złej” części twórców kręgu darmsztadzkiego.

Przesady żywione względem dokonań postwebernowskiej awangardy silne są w Polsce (zwłaszcza w porównaniu choćby z Niemcami czy z Francją), gdzie tradycja szkoły wiedeńskiej i nurty z niej wyrosłe zawsze były dość słabe (po roku 1956 zainteresowanie wielu polskich kompozytorów nowymi tendencjami było raczej krótkotrwałe i przeważnie bez większych konsekwencji dla ich dalszej drogi twórczej). W języku polskim ukazało się kilka prac omawiających zagadnienia teoretyczne oraz procedury leżące u podstaw utworów serialnych z lat 1950 i 1960, jednak prawie w ogóle nie znajdziemy w nich dociekań dotyczących ich estetycznych racji, ani prób powiązania technicznych założeń z dążeniem twórców do uzyskania atrakcyjnego obrazu dźwiękowego – częściej można napotkać na wyrazy dystansu wobec orientacji rzekomo już przewyżczonych.

Rozwiązanie dylematu opisanego w przytoczonym na wstępie cytacie – sprzeczności poznawczej wynikłej z nieufności wobec sformalizowanych procedur przy równoczesnej fascynacji dźwiękowym rezultatem – wymaga wyjaśnienia stosunku między rygiorem a fantazją i intuicją, jaki określał dźwiękową postać utworów Nona w technicznie najbardziej „zdyscyplinowanej” fazie jego twórczości (druga połowa lat 1950), czyli w czasie powstania *Il canto sospeso*. Najogólniej zagadnienie to przedstawił sam kompozytor nawiązując do owego okresu w rozmowie z Hansjörgiem Pauli: „Zawsze pracowałem w trzech etapach. Najpierw wybierałem materiał: interwałowy, brzmieniowy, rytmiczny, i poddawałem go rozmaitym predeterminowanym procesom, by zobaczyć, w jaką stronę ów materiał może się rozwinąć. Potem zaś komponowałem, to znaczy z materiału i z jego możliwości wyprowadzałem odpowiednią dla niego formę. Komponowanie nigdy nie było dla mnie konkretyzacją z góry ustalonych struktur. Zawsze ważny był element improwizacji, z pewnymi rozstrzygnięciami powstrzymywałem się aż do ostatniej chwili”³.

W twórczości Luigiego Nona zwykle wyróżnia się trzy fazy. Pierwsza faza – postschönbergowska i postwebernowska z lat 1950 – charakteryzuje się tym, że zakres systematycznej kontroli nad poszczególnymi parametrami muzycznymi stawał się coraz bardziej drobiazgowy. Za koniec owej fazy i początek następnej uznać można operę-akcję sceniczną *Intolleranza* (1960). Do roku 1975, czyli do prawykonania *Al gran sole carico d'amore*, kolejnego dzieła scenicznego, kompozytor podporządkował swą muzykę celom politycznej agitacji. Od strony technicznej, w owym czasie utwory Nona nawiązywały niekiedy do rozwiązań wypracowanych w okresie rygorystycznego serializmu, lecz

3 Wywiad z Luigim Nono [w:] Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, s. 111.

w sposób mniej systemowy i bardziej intuicyjny. Coraz większą rolę w określaniu kształtu utworów zaczął odgrywać materiał uzyskany w sterowanych przez kompozytora improwizacjach zaprzyjaźnionych z nim muzyków. W porównaniu do drugiej fazy najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem „późnego Nona” (1975–1990) jest enigmatyczność. „Plakatowość” znamionująca kompozycje wcześniejsze ustępuje miejsca muzyce skupionej na drążeniu sensu muzycznych wydarzeń ukazywanych w mocno spowolnionej narracji.

W pierwszej połowie lat 1950 Nono zyskiwał już reputację jednego z ważniejszych przedstawicieli darmsztadzkiej awangardy, lecz jego podejście do kwestii języka muzycznego mocno różniło się od orientacji przyjętych wówczas przez wielu jego kolegów. Choć znaczna część jego muzyki z tego czasu (np. *Composizione per orchestra No. 1*) zewnętrznie przypomina dźwiękowe rezultaty uzyskiwane na drodze rygorystycznych operacji serialnych, włoski twórca daleki był wówczas od „integralnego serializmu” – zarówno w aspekcie ekspresji, jak pod względem środków technicznych. W *Liebeslied* (1954) na chór i mały zespół instrumentalny Nono uzyskuje nietradycyjne faktury operując przez znaczną część utworu zaledwie pięcioma klasami wysokości dźwięku (oczywiście we wszystkich rejestrach); w *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951), a zwłaszcza w *Epitaffio per Federico García Lorca* (1951–1953), wykorzystuje materiał folklorystyczny (rytmy ludowych tańców).

Możliwości systematycznej kontroli szerokiego zakresu muzycznych parametrów Nono zaczął badać dopiero w drugiej połowie lat 1950, kiedy najważniejsi przedstawiciele europejskiego serializmu wyszli już z fazy „prototypów” (jak np. *Structures I* Bouleza) – powstały wówczas m.in. *Le marteau sans maître* Bouleza oraz *Gruppen* i *Gesang der Jünglinge* Stockhausena). Pierwszym przykładem nowego ujęcia zagadnień techniki kompozytorskiej stały się *Canti per tredici* (1955). W drugiej części tej kompozycji Nono zastosował po raz pierwszy serię wszechinterwałową o „nożycowej budowie” (*a-b-a-h-g-c-fis-cis-f-d-e-es*), która posłużyła również za podstawę kilku jego następnych utworów. Przyjęte w *Canti per tredici* techniczne rozwiązania stały się punktem wyjścia dla *Incontri*, o którym Nono pisał do Karla Amadeusa Hartmanna: „W pracy nad *Canti per 13* nauczyłem się wiele nowego, ale też wiele przeoczyłem, zatem musiałem od razu zabrać się za następny utwór, nad którym właśnie pracuję”⁴.

O stopniu złożoności operacji serialnych, jaki Nono osiągnął w kolejnych utworach, oraz o drobiazgowości w określaniu muzycznych parametrów dobre pojęcie daje choćby początek powstałego w roku 1957 *Varianti* na skrzypce solo, smyczki i instrumenty dęte drewniane. Każdy z pojawiających się kolejno dźwięków (w pierwszych dwóch taktach *c, b, cis, d, es, h, a, f, gis, g*) zostaje tu zakomponowany

4 Cyt. za: Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg 1998, s. 38.

z dokładnością, jaka nawet w większości najbardziej wyrafinowanych partytur serialnych dotyczy co najwyżej układów złożonych z wielu dźwięków o różnej wysokości (zob. przykład 1). Tymczasem w *Varianti* poszczególne brzmienia są kompleksami dźwięków o tej samej wysokości. Gęstość tak skonstruowanych kompleksów, czyli ilość komponentów, waha się od 1 do 5 (w zamieszczonym przykładzie od 3 do 5). W przykładzie tym każdy z owych dźwięków powierzony został wyłącznie instrumentom tej samej grupy (kontrabasy, wiolonczele, skrzypce 1–5 bądź 1–4, altówki, skrzypce 6–8 bądź 5–8). Poszczególne komponenty różnią się momentem ataku, momentem zakończenia, artykulacją, dynamiką (także przebiegiem dynamicznym w obrębie każdego komponentu). Każdy dźwięk jest zatem strukturą polifoniczną, co nie oznacza, że są one potraktowane w izolacji, lecz że „tworzą one nowe wartości fakturalne o nigdy przedtem nie stosowanym ukonstytuowaniu”⁵.

Powstaje oczywiście pytanie, co z tego wszystkiego dociera do słuchacza i w jaki sposób odpowiada za doznawane wrażenia? Zdaniem Bogusława Schaeffera: „rezultat wrażeniowy (po bliższym poznaniu kompozycji) stoi w bardzo różnej proporcji do wyjściowych sformułowań technicznych. Ale też nie odbieramy tu, jak zwykle w technice serialnej o większej dyscyplinie, wrażenia chaosu, wrażenia doznawanego wielokrotnie przy słuchaniu znacznie prostszej muzyki. Dowodzi to istnienia transcendentnego związku pomiędzy technologią dzieła muzycznego a rezultatem wrażeniowym, którego niepodobna uzyskać inaczej niż na drodze specyficznej gry wartościami serialnymi”⁶. Pozostawiając wnikliwemu czytelnikowi-słuchaczowi przyjemność odkrywania owego „transcendentnego związku”, należy jednak stwierdzić fakt, który potwierdza owocność poszukiwań Nona w obszarze „wnętrza” dźwięku – dynamizacja jego wewnętrznej struktury, energia uzyskana przez ową specyficzną „polifonię”, koncepcja „ruchomego dźwięku” (*suono mobile*) stała się muzyczną treścią utworów powstałych w latach 1980.

Najwybitniejszym osiągnięciem Nona w omawianym okresie jest niewątpliwie *Il canto sospeso* (1955–1956) – kantata w dziewięciu częściach na trzy głosy solowe (sopran, alt, tenor), chór i orkiestrę do tekstów listów skazanych na śmierć uczestników antyfaszystowskiego ruchu oporu z kilku krajów. Podstawą *Il canto sospeso* jest seria wszechinterwałowa o schematycznej „nożycowej” budowie: *a-b-a-sh-g-c-fis-cis-f-d-e-es*. W *Canto sospeso* jest ona podstawą organizacji wysokości dźwięku we wszystkich dziewięciu częściach, co jednak nie zawsze jest oczywiste.

5 Bogusław Schaeffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, s. 426.

6 *Ibidem*, s. 429. Dla ścisłości: cytat ten odnosi się do omawianego w związku z *Varianti* późniejszego utworu Nona *Cori di Didone*.

The image displays a page of a musical score for Luigi Nono's 'Varianti, T. 1-3'. The score is arranged in three systems. The first system is for Violins (Viol.), with staves numbered 1 through 9. The second system is for Brass (Br.), with staves numbered 1 through 8. The third system is for Clarinets (Kb.), with staves numbered 1 through 6. The score is in 4/4 time, marked 'ca. 104' and 'ca. 80'. It includes dynamic markings such as *mp*, *ppp*, *f*, and *fff*, and a 'rall.' (ritardando) instruction. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic hairpins. At the bottom of the page, there is a copyright notice: '© by Ars Viva Verlag (Hermann Scherchen) GmbH 1957'. A small note at the bottom left of the score reads: '*) Kb. klingen eine Oktave tiefer!'.

PRZYKŁAD 1. LUIGI NONO, *VARIANTI*, T. 1-3. (© ARS VIVA – SCHOTT VERLAG).

Wielu autorów analiz przyjmowało założenie o dość swobodnym czerpaniu z serii w niektórych częściach utworu i braku w nich ścisłego porządku serialnego, jednak późniejsze, bardziej szczegółowe analizy tekstu nutowego oraz szkiców kompozytora prawie zawsze

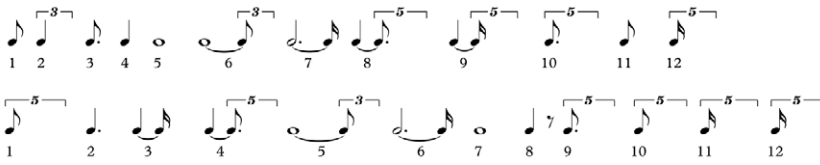
prowadziły do wykrycia rygorystycznych i złożonych procedur⁷. Serialnym uporządkowaniom podlega również rytm i dynamika. Odmienne procedury w każdej z dziewięciu części dały w nich odmienne obrazy dźwiękowe, odpowiadające zróżnicowaniu pod względem wyrazu. Nie wszystko jednak podporządkowane jest procedurom – pozostawiają one spory obszar dla swobodnych decyzji dotyczących ostatecznego ukształtowania materiału.

W przeznaczonej na chór *a cappella* części drugiej (zob. przykład 2) stosunkowo łatwo jest prześledzić relacje między serialnym zdeterminowaniem a swobodnym opracowaniem uzyskanego dzięki niemu materiału. W całej tej części kolejne wysokości dźwiękowe wyznaczone zostały przez dziewiętnaście przeprowadzeń serii bez transpozycji i bez użycia innych jej postaci (inwersji, raka, raka inwersji), bez jakiegokolwiek naruszenia wyznaczonej nią kolejności dźwięków (poza równoczesnym zaatakowaniem w akordach dźwięków sąsiadujących ze sobą w serii).

Podstawą konstrukcji jest czterogłos, który ma tu znaczenie tylko dla organizującego materiał kompozytora. Składające się nań głosy nie są odbierane jako takie przez słuchacza, który słyszy całkiem inną polifonię z większą ilością głosów, przy czym jednocześnie brzmią zawsze tylko cztery z nich. W podstawowym czterogłosie każda z linii operuje wyłącznie sobie przypisanymi wartościami rytmicznymi, powstałymi z pomnożenia pewnej podstawowej jednostki przez sześć pierwszych liczb szeregu Fibonacciego. Owe podstawowe jednostki są następujące: dla „głosu” pierwszego – ósemka, drugiego – ósemka w trioli, trzeciego – szesnastka, czwartego – szesnastka w kwintoli.

Seria rytmiczna obejmuje dwanaście elementów o uporządkowaniu wyznaczonym przez ciąg Fibonacciego: pierwsze sześć elementów to kolejne liczby ciągu rosnącego, następne sześć to odwrócenie kolejności poprzednich: 1–2–3–5–8–13–13–8–5–3–2–1. Liczby te przypisane są kolejnym dźwiękom, lecz konkretne postacie serii nigdy nie są takie same. Po pierwsze, wartościom liczbowym (mnożnikom) za każdym razem przypisane są inne jednostki podstawowe, co wynika z przyjętej przez kompozytora zasady przyporządkowania. Po drugie, za pomocą prostego schematu permutacyjnego Nono wprowadza drobne zmiany w kolejności liczb: wystarczające aby uniknąć schematycznego przypisania poszczególnym klasom wysokości zawsze tej samej liczby ciągu Fibonacciego, co zachodziłoby, gdyby serie wysokościowa i rytmiczna dokładnie się pokrywały, co dawałoby słuchowo odczuwalne wrażenie automatyzmu. Zatem konkretne wartości rytmiczne w dwóch pierwszych przeprowadzeniach serii wyglądają następująco:

⁷ Na przykład Wolfgang Motz w swej książce *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu Il canto sospeso von Luigi Nono* (Saarbrücken, 1996) z tego właśnie powodu koryguje wiele ze swych wcześniejszych analiz.



PRZYKŁAD 2. LUIGI NONO, *IL CANTO SOSPESO*.

PRZEBIEG RYTMICZNY DWÓCH PIERWSZYCH PRZEPROWADZEŃ SERII.

Seria w swych konkretnych postaciach – od krótkich wartości (1,2) poprzez pośrednią (5) do długich (8,13) – to jakby skurcz i rozkurcz, oddech i wydech: nierównomierny, o „biologicznej” raczej niż automatycznej okresowości, ponieważ liczby serii przyjmują za każdym razem inne konkretne wartości. Przebieg rytmiczny jest nieustanną wariacją podstawowego schematu. Dystrybucja kolejnych elementów serii w czterogłosie jeszcze bardziej modyfikuje ów podstawowy proces⁸.

Serializacji podlega również dynamika. Nie wchodząc w dokładny opis serialnego mechanizmu, wspomnę jedynie o niektórych jego cechach. Seria dynamiczna zbudowana jest z następujących dwunastu elementów: *ppp*; *p*; *mp*; *mf*; *f*; *ppp* (powtórzone!); *ppp*<*f*; *f*>*ppp*; *ppp*<*mf*; *mf*>*ppp*; *p*<*f*; *f*>*p*>. Mechanizm dystrybucji wartości dynamicznych jest obmyślony tak, że (na tyle, na ile to możliwe) poszczególne klasy wysokości (*a*, *b*, *as* itd.) za każdym razem otrzymują inną wartość dynamiczną – ponieważ do cezury w takcie 142 seria wysokościowa powtarza się piętnaście razy, Nono wprowadza dodatkowe zasady permutacji regulujące nieuniknione powtórzenia.

Ograniczenie skali dynamicznej do pięciu zaledwie stopni (nie licząc *crescendi* i *diminuendi*) sprzyja wyraźnemu wyartykułowaniu różnic między nimi. Warto jednak zwrócić uwagę, że wskazówki dynamiczne zapisane w partyturze, wynikające z przyjętego schematu okazują się czasem niepraktyczne z punktu widzenia wykonawcy – przykładem może być realizacja *crescenda ppp*<*f* na jednej nucie o wartości szesnastki w kwintoli. Pozostawienie owych niewykonalnych oznaczeń bez zmian można wytłumaczyć chęcią zachowania ich charakteru sugestii dla wykonawcy, swego rodzaju wskazówki ekspresyjnej. Można też wskazać kilka miejsc, w których Nono kierując się względami praktycznymi poprawki wprowadził (w partyturze można także odkryć kilka błędów w realizacji serialnego schematu). Kompozytor zdawał sobie sprawę z owych błędów i trudności. Wspominał nawet o potrzebie korekty dynamiki w tej części, lecz najwyraźniej nie odczuwał palącej potrzeby zmiany charakteru wątpliwych oznaczeń z sugestii na możliwe do dokładnego zrealizowania polecenia.

⁸ Po cezury w takcie 142, czyli po piętnastu powtórzeniach serii, zasada organizacji rytmicznej jest nieco inna.

Opisane procedury dały w rezultacie ciekawie uformowany i bogaty materiał – jego ostateczne ukształtowanie nastąpiło w wyniku decyzji nie podlegających już serialnej determinacji. Dotyczyły one przypisania poszczególnych klas wysokości określonym rejestrom i głosom w ośmiogłosowym układzie (zwielokrotnione dwa soprały, dwa alty, dwa tenory i dwa basy) oraz rozmieszczenia sylab tekstu w głosach. Rozdysponowanie materiału wytworzyło obraz dźwiękowy, jaki wyróżnia tę część spośród pozostałych. Cechy te są wyraźnie zauważalne, jeśli porównamy część drugą np. z częścią dziewiątą – najbliższą jej pod względem obsady (chór jedynie z oszczędnym towarzyszeniem kotłów).

W wielu fragmentach części drugiej słuchacz może odnieść wrażenie „wiodącego wątku” tworzonego przez pojawiające się w poszczególnych głosach linie (czasem „pogrubione” współbrzmieniem, jak w początkowym czterodźwięku), powstające przede wszystkim z dźwięków o krótkim i względnie krótkim czasie trwania (1–2–3–5 w szeregu Fibonacciego). Linie wysuwają się na pierwszy plan na tle dłuższych elementów ciągu (8–13); są one nośnikiem tekstu, który – choć trudno zrozumiały – nie jest całkiem rozbity, jak w części dziewiątej, chyba jeszcze lepszym przykładzie charakterystycznego dla Nona „tłumaczenia” tekstu na muzykę. „Wątek” wędruje od najwyższych i prawie najwyższych dźwięków skali chóru do najniższych i prawie najniższych (w pierwszych trzech taktach zejście od b^2 do F i z powrotem do a^2) – tak szerokie zakreślenie rozpiętości nadaje muzycznej wypowiedzi cechy wzniosłości, gestu zakreślającego rozległą przestrzeń, napięcia emocjonalnego odpowiadającego słowom tekstu.

Do cezury w taktach 142, w poszczególnych głosach, następstwa bez pauz obejmują najczęściej dwa lub trzy dźwięki, rzadziej jeden lub cztery – są one jakby kolejno dorzucanymi słowami o dużym ładunku emocji, muzycznymi słowami (nie pokrywającymi się ze słowami tekstu) w wielkiej zbiorowej wypowiedzi. Po owej cezurze następstwa bez pauz bywają dłuższe: sopran pierwszy śpiewa ciąg siedmiu dźwięków, sopran drugi – dziewięciu. Wrażenie szerokiego gestu, falowania, oddechu stwarzają również *crescendi* i *diminuendi* na długich dźwiękach a zwłaszcza kształtowanie przebiegu według zasady zagęszczenia-rozrzedzenia, czyli następstwa grup krótkich dźwięków i dźwięków długo trwających.

Faza muzycznego ożywienia pokrywa się w z dominacją określonego rodzaju faktur i struktur. Wibrujące gęste pasma brzmieniowe, bloki współbrzmień o charakterze klastrów lub bliskie klastrów, konstruowane przeważnie z użyciem mikrotonów z uwagi na ich intensywność i przenikliwość, stają się materiałem, z którego Nono tworzy muzykę agresywną, gwałtowną, bolesną, przywołującą treści odpowiadające pojęciom takim, jak walka, skarga, przerażenie, heroizm...

Nº 2
2/4 ca. 60-66

Sopr.
1. Mio - io
2. be

Alto
1. Mio - io
2. be

Ten.
1. Mio - io
2. be

Basso
1. Mio - io
2. be

Sopr.
1. (ei) wird
2. (ei) wird

Alto
1. (ei) wird
2. (ei) wird

Ten.
1. (ei) wird
2. (ei) wird

Basso
1. (ei) wird
2. (ei) wird

Sopr.
1. spien - de - ra
2. heuch - ten - ra wird

Alto
1. spien de - ra
2. heuch - ten - ra wird

Ten.
1. u
2. u

Basso
1. u
2. u

Sopr.
1. che
2. das

Alto
1. a
2. a

Ten.
1. u
2. u

Basso
1. u
2. u

Sopr.
1. bel - let - za
2. Schön - heit

Alto
1. a
2. a

Ten.
1. u
2. u

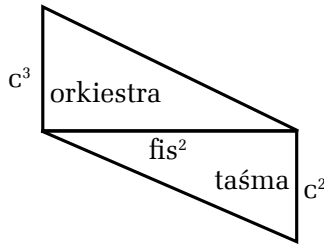
Basso
1. u
2. u

PRZYKŁAD 3. LUIGI NONO, *IL CANTO SOSPESO*, CZ. 2, T. 1-12
(© ARS VIVA – SCHOTT VERLAG).

W porównaniu choćby z *Il canto sospeso* obraz dźwiękowy większości utworów Nona z lat 1963–1975 jest zasadniczo odmienny, choć wiele z rozwiązań wypracowanych w latach 1950 znalazło w nich szerokie zastosowanie. W utworach orkiestrowych ściśle procedury okazały się właściwym narzędziem służącym realizacji określonych, charakterystycznych dla muzyki Nona wyobrażeń dźwiękowych. Brzmienie mas dźwięków w jego kompozycjach różni się znacznie od tego, co można odnaleźć w powstałej w tym okresie muzyce Xenaki-

sa, Ligetiego, Pendereckiego lub w „statystycznie” komponowanych utworach Stockhausena (np. *Mixtur*).

Preludio (0'– 2'30") z *Como una ola de fuerza y luz* (*Jak fala siły i światła*, 1971/72) na sopran, fortepian, orkiestrę i taśmę to zakomponowany, ruchomy klaster instrumentalno-elektroniczny. Abstrahując od kilku modyfikacji, przebieg jego zasadniczej części (0'– 2'00") można schematycznie przedstawić w postaci rombu złożonego z dwóch trójkątów odpowiadających partii orkiestry i partii taśmy:



PRZYKŁAD 4. LUIGI NONO, *COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ*, SCHEMAT FORMALNY.

Orkiestrowy „trójkąt” zaczyna się od wypełnionego ćwierćtonami klasteru $fis^2 - c^3$. Jego dolny bok tworzy stale obecny dźwięk fis^2 – poniżej tego dźwięku instrumenty nie schodzą. Linia „przeciwprostokątnej” pokazuje stopniowe obniżanie się górnej granicy klasteru: do momentu końcowego w 2'00”, kiedy orkiestra milknie i dalej słychać już tylko dźwięki z taśmy. Z „trójkątem” z taśmy jest odwrotnie: jego początek to pojedynczy dźwięk fis^2 , który rozszerza się do klasteru $c^2 - fis^2$. Odcinek od 0' do 2'00” jest zatem powolnym obniżaniem od $fis^2 - c^3$ do $c^2 - fis^2$ klasteru o ambitusie trytonu (granice górna i dolna klasteru obniżają się równolegle) oraz powolną transformacją dźwięków instrumentalnych w elektroniczne. Ów uproszczony schemat ulega kilku modyfikacjom, z których najbardziej charakterystyczną jest wstawienie w opisany proces jego skondensowanego wariantu: w 1'30” instrumenty ponownie atakują dźwięki klasteru $fis^2 - c^3$ w dynamice *fff*, co daje efekt nagłego mocnego uderzenia, zaś proces obniżania górnej granicy trwa tym razem tylko kilkanaście sekund.

W utworze Nona możliwy do przedstawienia w formie figury geometrycznej schemat nie jest realizowany za pomocą zbieżnych-rozbieżnych glissand, ani poprzez proste dołączanie kolejnych wysokości dźwiękowych. Orkiestrowy klasterowy „trójkąt” Nono buduje z trzynastu (tyle właśnie odległych od siebie o ćwierćton wysokości dźwiękowych zawartych jest w obrębie trytonu) linii, które wznoszą się i opadają ćwierćtonowymi krokami przechodząc przez cały, „obowiązujący” w danej chwili ambitus, przy czym kompozytor dba o to, by w klasterze nie powstawały „dziury”. Pierwsza strona partytury

Como una ola... daje ogólne pojęcie o przebiegu orkiestrowego odcinka wypełniającego 4/5 *Preludio* (zob. przykład 5).

5

$\text{♩} = 60$

ppp (Allegro) 10'

FL 1 + 1 I
FL 2 + 2 I
FL 3 + 3 I
FL 4 + 4 I

CL 1 + 1 VI
CL 2 + 2 VI
CL 3 + 3 VI
CL 4 + 4 VI

TR 1 + 1 II
TR 2 + 2 II
TR 3 + 3 II
TR 4 + 4 II

P 1 + 1 I
P 2 + 2 I

PIASSIMO
MEDIO
NASTRO

FURONDE 1 2 3 4 SEMPRE con JORDINA

ARCHI SEMPRE AL PONTE NON VIBRATO - RAPIDO ACCENTO A OSSI CAMBIAMENTO DI $\frac{1}{4}$
NON GLISSANDO (LEGATISSIMO)

ATTENTO: ♭ = $\frac{1}{4}$ ↓ † = $\frac{1}{4}$ ↑

PRZYKŁAD 5. LUIGI NONO, *COMO UNA OLA DE FUERZA Y LUZ*,
0'-15' (© RICORDI).

Rytmiczna organizacja orkiestrowego bloku powstała przy zastosowaniu dość ścisłych procedur serialnych. Nie wchodząc w szczególności warto zauważyć, że, podobnie jak w *Il canto sospeso* i w wielu innych utworach, Nono składa całość z warstw, z których każda ma za podstawę określoną jednostkę rytmiczną (szesnastka w kwintoli, szesnastka, ósemka w trioli), a poszczególne wartości rytmiczne w danej warstwie powstają przez pomnożenie owej jednostki. Choć struktura rytmiczna jest obmyślona w sposób tak precyzyjny, rytm w zwykłym sensie tego słowa w *Preludio* nie odgrywa żadnej roli – słychać tu długie, ciągłe,

rozwibrowane pasma brzmieniowe. Mobilność wysokości oraz gęsta siatka rytmiczna są jako takie niesłyszalne, lecz tworzą ową wibrację, która nigdy nie jest taka sama. Konieczność precyzyjnego modelowania struktury rytmicznej – choć w szczegółach niedostrzegalnej – wynika m.in. z zamiaru kontroli tej cechy ewoluującego bloku brzmieniowego. Powodów, dla których stworzone przez Nona struktury nie mogłyby być zastąpione procedurami w rodzaju „aleatoryzmu kontrolowanego”, jest więcej: bez drobiazgowego określenia przebiegu czasowego nie dałoby się zrealizować pomysłu systematycznie zwięzającego się i w każdym momencie kompletnego klasteru. O staranności, z jaką kompozytor zadbał o ożywienie wnętrza brzmieniowego bloku, świadczy także uwaga poświęcona artykulacji: stopnie ćwiercotonowej drabiny w poszczególnych liniach mają być osiągnane legato, lecz z wyraźnym akcentowanym zaznaczeniem każdego kolejnego szczebla wysokości.

Nieco prościej, choć nie pod każdym względem, przedstawia się konstrukcja „trójkąta” z taśmy⁹: poszczególne składniki rozszerzającego się w dół klasteru dołączane są sukcesywnie jako dźwięki ciągłe, bez rytmicznego różnicowania – jedynie ze zmianami dynamiki oraz pauzami w momentach oddzielających siedem odcinków *Preludio*.

Intensywność, wibracja, barwa to podstawowe charakterystyki ewoluującego jednolitego bloku instrumentalno-elektronicznego, jakie kompozytor kształtuje zgodnie ze swoim zamysłem. Pod względem barwy blok ów jest homogeniczny. Tylko w niektórych, krótkich momentach słychać brzmienie poszczególnych grup instrumentów: w *Preludio* Nono używa czterech fletów, czterech klarnetów, czterech trąbek *con sordino* oraz sekcji skrzypiec. W ambitusie $fis^2 - c^3$ barwy tych instrumentów dobrze się stapiają (wybijające się zwykle trąbki grają z tłumikiem). Sumaryczne brzmienie zmienia się nieustannie – choć w niewielkim zakresie – wskutek ruchu zachodzącego wewnątrz klasteru: w każdym momencie linie pewnych instrumentów podążają do górnej jego granicy, inne zaś do dolnej w procesie precyzyjnie zorganizowanego przetasowania. Taśma zawiera nagrania ludzkiego głosu: na początku *Preludio* głos jest filtrowany niemal do tonu sinusowego, następnie filtrowania jest coraz mniej, aż pod koniec głosy całkowicie odzyskują naturalną barwę¹⁰.

Procesy te składają się na ewolucję barwy: od chóru instrumentów do chóru głosów. Rezultatem drobiazgowego opracowania prostego, wydawałoby się, pomysłu jest przebieg dźwiękowy fascynujący i po-

9 Informacje dotyczące organizacji materiału dźwiękowego na taśmie (partytura utworu zawiera jedynie ogólne wskazówki dotyczące realizacji partii taśmy) oraz szkiców kompozytora zaczerpnąłem z analizy zawartej w książce Paula de Assis *Luigi Nonos Wende*, Hoffheim 2006.

10 Chór z taśmy jest zwielokrotnionym głosem sopranistki Slavki Taskowej, pierwszej wykonawczynie solowej partii w utworze.

rażający zarazem drastyczną wręcz przenikliwością. Gdy instrumenty milkną, klaster z taśmy zawęży się do pojedynczego dźwięku *c*², od którego solistka rozpoczyna swą partię w następnym odcinku (*Lamento*)¹¹.

W utworach środkowego okresu twórczości Nona regulacja za pomocą schematów liczbowych dotyczy zasadniczo (jak w omówionym fragmencie *Como una ola...*) kompleksów dźwiękowych, których gęstość czyni niemożliwym słuchową kontrolę każdego pojedynczego detalu – liczbowe procedury stają się narzędziem opanowania mas dźwiękowych. Brzmienie w późnych kompozycjach Nona jest mocno „rozrzedzone”, o spowolnionej narracji, kompozytor często operuje monodią i niewiele odnajdziemy w niej gęstych „masowych” przebiegów – dlatego rola regulacji liczbowej maleje jeszcze bardziej. Liczbowe procedury w utworach tego okresu odnajdziemy tylko sporadycznie (na przykład partie perkusji w *A Carlo Scarpa, Caminantes...*, i *No hay caminos...*). Warto też zwrócić uwagę na regulację liczbową we fragmentach całkiem innego rodzaju, w których jest ona specyficznie Nonowskim wariantem technik kompozytorskich stosowanych w renesansowej polifonii¹². Ale to już temat na osobną rozprawę...

¹¹ W nagraniu utworu pod dyktando Claudia Abbado głos z taśmy i głos solistki należą do tej samej osoby. Nagranie zrealizowane dla wytwórni Deutsche Grammophon (numer katalogowy 423248).

¹² Studia nad nią w dużej mierze ukształtowały język muzyczny Nona. Impulsy te odnajdziemy we wczesnej twórczości Nona, lecz także w tej późnej, na przykład w *Interludio primo z Prometeo*.

Abstract

Luigi Nono. Numbers and fantasy

Krzysztof Kwiatkowski

In the years 1955–1957, Luigi Nono wrote works that were based, in technical terms, on serial operations characterised by a degree of complexity not previously found in his output. That same period also gave us *Il canto sospeso*, a cantata to texts written by anti-fascists sentenced to death, in which the intensity of expression corresponds to the content conveyed by the words. Although for Nono composition technique was never an aim in itself, many analyses of his music from the fifties (and also of other outstanding achievements of post-Webern music from that decade) contented themselves with taking stock of the technical procedures without linking them to aspects of an aesthetic nature, in particular with expressive intentions. A discussion of the second movement of *Il canto sospeso*, scored for a *cappella* choir, shows how serial operations involving pitch, rhythm and dynamics and the distribution of the results of those operations are related to the expressive terms in which that music is described, such as breath, collective utterance, loftiness, sweeping gesture and tension. In Nono's later output, formalised procedures and numerically determined proportions play a much lesser role, yet they are sometimes used to organise sound masses, one example being the opening of the work *Como una ola de fuerza y luz* (1971), in which a carefully elaborated pre-composition schema was used to create music of arresting, even drastic expressivity.