

RESUMEN

El estudio plantea de qué manera el compositor se enfrenta a abordar un lenguaje compositivo en un particular momento de la historia, rechazando la tendencia que justifica el uso de la técnica serial como fundamento ideológico y adoptando una postura creadora que refleja una realidad en que los conflictos humanos son producto de la sociedad. Ejemplifica esta postura, a través de numerosos ejemplos, que respaldan su concepción acerca de que el material sonoro es una realidad objetiva, y de que la percepción del sonido genera una comprensión más profunda del mundo y de los hombres.

Palabras Clave: Nono, realidad objetiva, socialismo.

ABSTRACT

This paper examines how the composer faces address a compositional language at a particular point in history, rejecting the tendency to justify the use of serial technique as an ideological basis and adopting a creative approach that reflects a reality in which the human conflicts are a product of society. It exemplifies this approach through numerous examples that support their conception of the sound material is an objective reality, and the perception of sound generates a deeper understanding of the world and of men.

Keywords: Nono, objective reality, socialism.

LUIGI NONO, EL CAMINANTE DIALÉCTICO

*Victor Paulo Carrizo**
Universidad Nacional de San Juan
Argentina

Al término de la II Guerra Mundial en 1945, con el derrumbe del Nazismo y el Fascismo, se gestaron sentimientos de odio y repudio contra el arte proveniente de creadores que asintieron a dichos regímenes, por lo cual, la sociedad artística se vio en la necesidad, de buscar nuevos lenguajes, nuevas maneras de expresarse, de poner punto y aparte con el pasado, con la historia. Así la búsqueda de una Tabula Rasa se enfrentó entonces con un obstáculo de dimensiones considerables: la memoria de sus creadores, los recuerdos de la herencia del arte y por ende de la música, que por la fuerza histórica, lingüística, cultural iba a influir en el proceso compositivo. Esto impediría un verdadero nuevo comienzo, por ello, se buscó en el razonamiento la forma de desechar esos “recuerdos”, esos “cliché” de la memoria y lograr una independencia del pasado para crear algo verdaderamente nuevo.

En este contexto y bajo la influencia del ánimo socialista italiano de la época, como símbolo de un arte separado de la élite cultural europea y de su interpretación convencional (fascista) de la estética, Luigi Nono (1924–1990), compone primeras obras, partiendo del serialismo weberiano como método de orden o disposición de los tonos y sus duraciones. En 1949 compone *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg, para orquesta y abraza el puntillismo con Polifónica- Monódica – Ritmica*, para seis instrumentos y percusión.

* Correo electrónico: paulocarrizo@hotmail.com. Artículo recibido el 19-11-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 5-12-2012

Luigi Nono, en la década del 50, enfrenta tal vez la principal problemática de la vanguardia musical en Europa. La composición fue llevada formalmente a una nueva estructuración técnica del material, sea el sonido aislado en el conjunto de la construcción serial o un organismo sonoro serialmente diseñado de modo más complejo. Pero Nono rechaza la tendencia que justifica el uso de la técnica serial como medio para poder liberar la realidad musical de la experiencia humana y garantizar así la objetividad en la música. Acusa a dicha tendencia y sus actores de basarse en fundamentos ideológicamente reaccionarios hacia la historia, y desligarse así de su responsabilidad histórica como así también de su propia época. En Darmstadt en 1959, acusa de inocentes a aquellos que querían despojarse del pensamiento europeo decadente en ese momento. Es entonces que Nono toma una postura en contra de la racionalización de la composición musical a través de la determinación racional y cientificista de su estructuración formal. Dicha estructuración es producto del material sonoro que la técnica serial extendida a los parámetros, permitía ordenar y organizar en forma matemática. Así también contradice a la música sometida a la añadidura espontánea de materiales preparados por el compositor para que el intérprete realice una elección indeterminada de los mismos.

Nono cuestiona el serialismo, pero lo que lo diferencia de la postura de los compositores de su época, es lo que él mismo denuncia, es la mirada que tiene sobre el hombre, la vida y el arte, del mundo no como un absurdo, sino como una REALIDAD en que los conflictos humanos son producto de la sociedad. De acá es que Nono se convence de que el MATERIAL SONORO ES UNA REALIDAD OBJETIVA, en la que se practica el conocimiento del compositor, y en la que se explora incesantemente. El enfoque histórico de Nono implica “el concepto real de libertad creadora definida como capacidad consiente para tomar decisiones necesarias a la época para la época”¹ oponiéndose a quienes concebían la libertad creadora desde la obediencia neutral de la rigidez técnica o contradictoriamente a la irresolución, para despojarse de la responsabilidad histórica de una decisión humana, una decisión enajenada.² Nono proponía una alternativa ideológica en contra [...] de los que planteaban la fuga del material sonoro elevado al demiurgo de la composición, a garantía del sujeto enajenado, para poder tranquilizarse en la fatalidad de lo enajenado. La música de Nono seguía por el camino de la *Neue Musik* en esta época, pero oponiendo desde la raíz misma de la problemática formal y la manifestando su propuesta con su compromiso humanístico.

Esta posición con su serio reclamo humanístico, se hace notar en las obras basadas en poemas o textos en prosas, es acá donde se distingue y resalta

1 Pestazzolla. Luigi (1963). “Luigi Nono” *Revista Musical Chilena* .Vol. 17, N. 85.p.81

2 *Id.* p. 82.

una idea compositiva predominante en la cual subyace la música a la palabra. *Lierbeslied* y *La Victoire de Guernica* de 1954 hasta *Il canto sospeso* de 1956 pertenecen a un periodo donde los versos de Nono forman parte del esquema estructural del material serial y establecen una correspondencia precisa entre la métrica del verso y las permutaciones pertinentemente desarticuladas de la serie, no al principio pero sí bien evidente en *Il Canto Sospeso*.

Nono no puede lograr reducir el texto a material fonético, porque en la disposición de las notas, interfieren la dinámica, el timbre y la duración que producen un tejido de organismos sonoros ligados entre ellos y, de esta manera, capaces de dar a las palabras el relieve plástico y expresivo implícito en su significado.³

En *Liebeslied* la escritura no llega al punto de tratamiento que alcanza en el *Il canto Sospeso*, incluso la serialización de los parámetros es parcial, pero es en esta obra donde el intervalo cumple la función de elemento constitutivo de la organización musical como rasgo lingüístico. Nono fue un estudioso del contrapunto, él individualiza el intervalo como factor imperecedero de la música en cualquier periodo de su desarrollo histórico. Es interesante marcar que en esta obra y teniendo en cuenta el año de composición (1954), si bien emplea las doce notas Nono no utiliza la técnica dodecafónica.

La estructura rítmica en Nono ya no es limitada a una función del pulso métrica y cuantitativa. Entiende al ritmo como la resultante de la interacción de varios elementos de la composición, entre otros: el timbre, los ataques, los grupos armónicos, el registro.

Utiliza los compases no como enrejados, cerrados en sí mismo, sino como espacios que pueden ser traspasados, y de esta manera cuestionar la idea de compás como acentuación periódica. Pasa por encima de los barrotes de los compases, obteniendo sonidos de duraciones irregulares, que son derivados de la agrupación de figuras de menor valor al pulso establecido por el compás. Con lo cual evita además, la sensación de pulsación. Como en otras obras de Nono, la figura base predilecta es la de semicorchea, que es el menor valor -salvo en el caso de los trémolos- utilizado en toda la canción.⁴

O sea que la organización estructural en la obra de Nono se destaca el minucioso orden de los elementos vinculados a la interválica, y la serialización de los parámetros.

3 *Id.*

4 Duarte Loza, Daniel (2007) "Sobre Liebeslied de Luigi Nono" p.11

Respecto de los textos, Nono se encuentra esencialmente en su capacidad para traducir y dilatar musicalmente la comunicación de los conceptos que son portadores estos mismos, sin subordinarse al significado literario pero sin reducirlos solo al mero valor fonético.⁵ El significado de los textos es independiente de los de la música, pero es muy importante para Nono no solo desde lo musical. Es interesante observar una fuerte presencia dialéctica en la obra. Encuentros de dos, que confluyen en un tercero. Tenemos dos secciones musicales, que se funden en una tercera al final. Dos coros unidos por el arpa. Los instrumentos de interior y exterior juntos, creando un espacio nuevo. El cielo y la tierra, la calma y la tormenta representados por el tú. Nuria y Nono, el tú y el yo, en esta “Canción de amor”.

La música concuerda con los textos y es producto de la elección de textos comprometidos, este es un compromiso no solo civil o político sino que acude a una inteligencia profana del mundo y de la vida, característica de la humanidad impregnada en la obra de Nono.

En el periodo que concluye con *Il Canto Sospeso* se evidencia la apasionada definición de Nono en medio de una Europa ideológicamente dividida en esos años.

La música de *Il Canto Sospeso* es una obra para soprano, contralto y tenor solistas, coro mixto y orquesta, Nono uso como texto cartas de las víctimas del fascismo en la segunda guerra mundial, publicadas en 1954. Dichas cartas narran el sufrimiento y la esperanza de seres humanos que escribieron un último mensaje a sus amigos y familiares, antes de ser ejecutados en campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, y cuyos textos componen o forman parte de *Il canto sospeso* (el canto interrumpido, pero también el canto flotante, permanente).

Ya en su primera obra “oficial”, *Variazioni canoniche sulla serie dell’Op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950), Nono comenzó la elaboración de su propia idea de serialismo, en *Il canto sospeso*, el compositor se ocupó enfáticamente del fenómeno formal y de la proporción, y empleó con severidad e imaginación la sucesión de Fibonacci, la sección áurea y la serie de números primos como herramientas de distribución, contraste y excitación/inhibición de los hechos musicales.

FLAUTA MARIO MARTINEZ

Ejemplo 1

Detailed description: The image shows a musical staff for flute. Above the staff, the instrument is labeled 'FLAUTA' and the composer 'MARIO MARTINEZ'. The staff begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is marked 'Intro.' and contains a quarter note. The second measure is marked '10' and contains a quarter note. Above the staff, a circled letter 'A' is positioned above the second measure. Chord symbols are placed above the staff: 'Am' above the second measure, 'E7' above the third measure, 'Am' above the fourth measure, 'A' above the fifth measure, 'Dm' above the sixth measure, 'A' above the seventh measure, and 'Dm' above the eighth measure. The staff ends with a double bar line.

5 Pestazzolla, *Op cit* p. 81

Siendo los intervalos segunda menor-segunda-tercera menor-tercera-cuarta-tritono-quinta-sexta menor-sexta-septima menor-septima. Para esta fila se asigna una serie de duración basado en la serie de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13).

Secciones de la partitura.

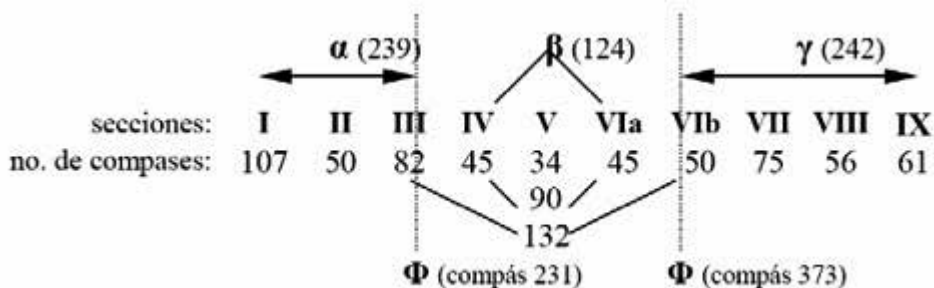
- No. I Orquesta (1)
- No. II Coro a cappella
- No. III Soprano, contralto y tenor solo y orquesta
- No. IV Orquesta (2)
- No. V Tenor solo y orquesta
- No. VIa Coro y orquesta
- No. VIb Coro y orquesta
- No. VII Soprano solo, coro femenino y orquesta
- No. VIII Orquesta (3)
- No. IX Coro y timbales

Los elementos principales del supuesto conjunto racional en *Il canto sospeso* son la intervalidad cromática {c12}, la proporción { Φ } y el “orden/desorden” mediante la serie de números primos { \wp }, más la asociación diferencial del producto conjunto de esos elementos, en tanto que el “espíritu” o “corazón” actúa mediante la “libertad de elección” de aquellos elementos (y de otros, como la instrumentación o los textos, de importancia capital en esta obra) y un margen más o menos ambiguo para la aparición/desaparición o acumulación/degradación (grados y matices de toda índole) ante las formas extensas y particulares (intervalos, períodos, compases, etc.), pero de manera definitiva — ya fuera del dominio del compositor—, con la interpretación.⁶

Pude ver a través del análisis de distintos investigadores que en muchos casos dentro de la obra, se pueden determinar proporciones áureas. Por ejemplo en el trabajo “*Il canto sospeso (1956) Forma intuida, forma cierta, transfinita*” de Gabriel Pareyón para la revista “*Pauta*”, propone la detección de una doble simetría en la parte IV + la parte VIa [45+45, simetría del centro] y 9/2 [simetría del total de las nueve secciones].

Sin embargo la división más importante a nivel formal se encuentra en la doble sección áurea que separa al universo de la partitura (conjunto U) en tres partes desiguales (α , β , γ), con dos límites interiores (Φ): uno en el compás 231, en el cual se halla el último segmento de la forma α , y otro en el compás 372, donde la soprano solista comienza a cantar “Com’è duro dire addio per sempre alla vita così bella”.

6 Pareyón, Gabriel (2007). “*Il canto sospeso de Luigi Nono. Forma intuida, forma cierta, transfinita.*”. *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”* p. 3.



Para ser más exactos, la primera “línea áurea” se encuentra en el compás 231 más la décima parte de esa última unidad (o sea, 231.1), mientras la segunda está al final del compás 373.

Las proporciones están logradas de la siguiente manera: 605 (sección IX, compás final de la Partitura) dividido en 372 (sección VI b, entrada de la soprano solista) = 1.6263440860215. 374 (compases restantes de la partitura incluyendo en compas 231) dividido en 231 (III eje simétrico del periodo final) = 1.61904761904761

$$\frac{605 \text{ (IX, compás final de la partitura)}}{372 \text{ (VIb, entrada de la soprano solista)}} = 1.6263440860215 \text{ [...]}$$

$$605 / 373.911 \text{ [...] } \approx \Phi$$

$$\frac{374 \text{ (compases restantes de la partitura, incluyendo el compás 231)}}{231 \text{ (III, eje simétrico del periodo final)}} = 1.61904761904761 \text{ [...]}$$

$$374 / 231.1 \text{ [...] } \approx \Phi$$

O sea:

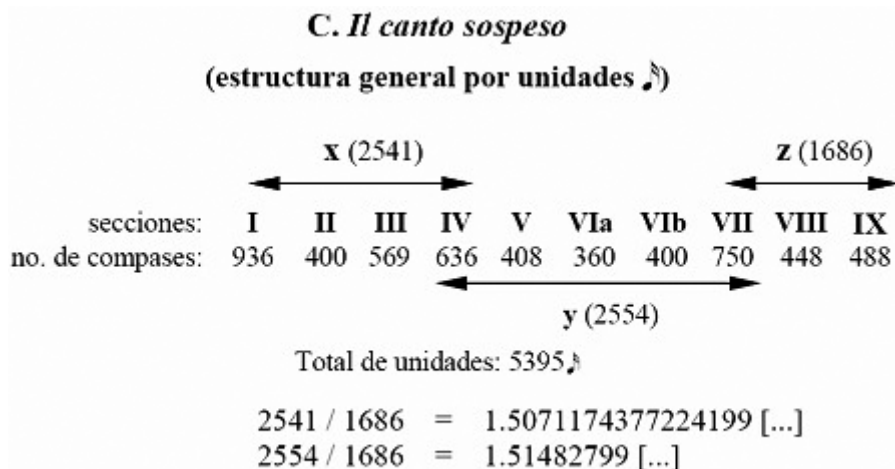
U dividido en a+b = Φ

luego a+b - dividido en a = Φ

Además pueden verse diversas proporciones en el interior de la partitura, muchas de ella pueden hallarse en las secciones por separado.

Sección IV (Orquesta 2), se encuentra una doble sección áurea (la primera en el compás 266 [27], marcada por el cambio de metro a 2/4; y la segunda en el compás 256 [17], marcada por el primer “compás excepcional” de metro 1/4+3/16). Sección VI a (Coro y orquesta), también con un total de 45 compases y con una sección áurea interna marcada en el compás 345 [27] (Negra ca.66). Un ejemplo más es la sección áurea interna del III (Soprano, contralto y tenor

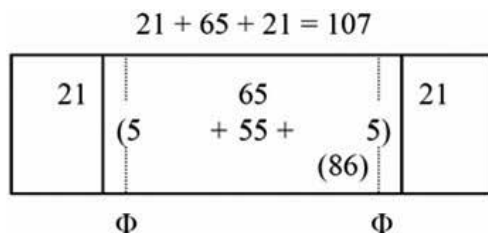
solos y orquesta), marcada en el compás 207 [50] con la entrada de las flautas 1 y 2. También se puede detectar proporciones áureas si analizamos la estructura general desde la acumulación de *valores temporales* (unidades de duración de las notas en semicorcheas), que en tres conjuntos forman dos regiones equivalentes (x, y) más otra proporcional (z), véase el cuadro *Estructura general por unidades*. Es importante que el segmento y (2554) discrepa de la cantidad proporcional 2584 (Φ) sólo por treinta unidades, que agrupadas en un metro de 3/4 equivaldrían a sólo cinco compases.



NB: 2584 [Φ] - 2554 = 30 ♪ (o sea, diferencia de cinco compases en 3/4)

Algunas apreciaciones sobre los Movimientos I, II, VI b y VII.
No. I Orquesta

La forma del No. I es una forma imbricada compuesta, con dos secciones Φ, y de cierta manera es una “introducción a escala” de la forma extensa del II canto sospeso:



En el No. I la cantidad de compases de 107, este número un número primo y es al a la vez el producto de una combinación de elementos de la sucesión de Fibonacci, Como figura en el esquema el 21 aparece como segmento doble en los extremos y el 65 (5+55+5) como entidad central de la sección, es así que los dos cincos equivalen a la diferencia entre el 21 y cada una de las dos secciones

Φ . Pero yo no estoy de acuerdo ya que si sacamos los segmentos aureos en este análisis las proporciones es no están cerca de los números Φ . Ademas en la partituras no existe o yo no vi ningún tipo de indicion de que suseda algo como evento tanto formal como de tipo discursivo en que los materiales determinaran una división o segmentación posible.

El uso de la serie de números primos aparece también en las muy frecuentes figuras rítmicas compuestas $\neg 3 \neg, \neg 5 \neg, \neg 7 \neg$ (id. est 3:2, 5:4, 7:6), aunque de manera más sistemática en la determinación de los hechos musicales, en los compases de cada sección.

En el No. I, por ejemplo, la combinación de la serie de Fibonacci (Φ) con la de números primos (\wp), produce una especie de “contrapunto de acciones”, si bien éstas son moderadas o transformadas ocasionalmente por la intuición—al parecer lo que Nono y Kotoński llaman el “corazón” del compositor.

Nº II Coro a cappella

“Estoy muriendo por un mundo que brillará con una luz de tal fuerza y belleza que mi propio sacrificio no es nada. Millones de hombres han muerto por esto en las barricadas de la guerra. Yo muero por la justicia. Nuestras ideas triunfarán [...]”

*Anton Popov, 26 años.
Maestro y periodista, Bulgaria.*

El texto del segundo movimiento proviene de una carta escrita por Anton Popov, un maestro de 26 años y periodista que fue detenido por la resistencia comunista en Bulgaria, interrogado, torturado y fusilado en 1942.

El Nº II concluye en 50 compases, faltándole 5 para el ideal 55 (Φ). La soprano 1 de origen Φ , es el *orden ideal*. En ella los compases 1 y 2 determinan tonos y rango de alturas (“Muoió”, intervalo de 9a. desc.) Las otras 7 voces (soprano 2, contraltos 1, 2, tenores 1, 2, bajos 1, 2) derivan del movimiento inicial de la soprano 1 y se “mueven” diferencialmente. Se “oponen”, así, al modelo generador, al mismo tiempo que lo complementan. El segmento Φ lo marca el compositor en el compás general 137. La extensión del No. II es de 50 compases, la línea áurea se encontraría en la última semicorchea del compás 30 (donde se encuentra en alemán la palabra *krieg* [guerra], en *dinámica f*).

Φ

21

fpp *f* *mp* *f*

und im in Krieg

fpp

f

mp *f*

Krieg

mp *f*

ni - ta

fpp *f*

bar - ca -

Nº VIb Coro y orquesta

Que duro es decir adiós para siempre de esta vida bella Estheher Srul

El 6 b se trata de un texto escrito por una ciudadana polaca; Estheher Srul, el coro canta las palabras intercaladas con sonidos de boca cerrada, junto a un cuarteto de cuerdas. Hay una trompeta que solo toca dos veces para marcar las palabras "Addio per Sempre", y todo el saje esta acentuado en una dinámica fuerte. Solo la vos de Soprano canta todo el texto, las demás voces cantan palabras sueltas.

Distribución del texto entre las 4 voces:

Com'è Duro dire addio per sempre. Alla vita così bella!

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
c.364-	370-	374-	377-	381-	386-	390-	396-	400-	409-	407-	411-
S	Com'è duro dire addio per sempre				alla vi- ta		bello bello				
A	dire			così bello bello							
T	di- re		vi- ta								
B	duro addio		così bello bello								

Nº VII Soprano solo, coro femenino y orquesta

Ljubka Schewtzowa era miembro del grupo juvenil Molodaia Gwardija, Guardia, Joven; fue apresada y torturada por los alemanes, fue asesinada el 7 de febrero de 1943.

Adiós, mamá. Tu hija Ljubka se va a la tierra húmeda.

Es notable el cambio textural y una nueva configuración formal a la serie que expone durante seis compases antes de la aparición de la soprano. La serie esta permutada y aparece sobre un fondo de silencios, con dinámicas que van desde el *ppp* y *mf*. Las notas van pasándose entre glockenspiel, contrabajo, celesta, flauta, arpa, violines, y de la soprano que entra acompañada por el coro con voz Quasi Chiusa en el compás número siete.

The musical score for No. 7 is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Flute (Fl.), Glockenspiel (Glocksp.), Celesta (Cel.), Harp (Arpa.), Solo-Soprano (Solo-Sopr.), Violin I (Viol. I), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Allegretto' (Alleg.) and the time signature is 3/8. The score begins with an instrumental introduction, with dynamics ranging from *ppp* to *mf*. The Soprano enters at measure 7 with the text 'Adiós, mamá. Tu hija Ljubka se va a la tierra húmeda.' The vocal line is marked with *ppp* and 'Bocca quasi chiusa'.

Así desde el fondo y producto de la expansión lírica, dentro del contexto serial, se desarrolla el diseño vocal para que Ljubka inicie su despedida en la voz de la soprano en el compás 17 del N^o 7.

El *Canto Sospeso* presenta en sí el contenido de una experiencia trágica, llena de humanidad, una humanidad que en Nono está llena de responsabilidades históricas. *Il Canto Sospeso*, el canto interrumpido, también el canto flotante, permanente, evidenciaría los valores por los que murieron aquellas personas. “Es en este sentido retórico y substancial que Nono se coloca al frente de las cartas de los condenados a muerte de la resistencia europea y paga, dirigiéndose a ellos, la deuda que dignamente se impone.”⁷

Esta obra contiene materiales que la llevan a un lugar histórico desde la responsabilidad histórica de Nono, los textos, las proporciones, el contexto serial y las decisiones tomadas por el compositor, que de una manera maravillosa, no separan la razón y espíritu.

[...] la suma de todas las variaciones de tempi — especialmente considerando la interpretación “en vivo” —, la potencia per se de los textos (en sentido estético y cultural), más el cúmulo de decisiones *ad spiritu* del compositor, hacen de la “bella forma” (id. est. la “forma ideal” condicionada por la intuición y la cultura) de *Il canto sospeso*, una forma impredecible y misteriosa, en la que intervienen sin separación alguna, razón y espíritu.⁸

7 Pestazzolla *Op. cit.* p. 89.

8 Pareyón *Op. Cit.* p. 11.

Nono llega a la etapa de teatro con una sólida madurez, ya que levaba ya mucho tiempo depurando la relación entre la música y el texto, Nono pensó que el teatro era el campo correcto para realizar el ideal concreto de la posición polémica asumida desde su postura y de la nueva música italiana de vanguardia europea de la post guerra. Compuso varias obras que representan el fruto de su actitud escénica como *Intolleranza 1960*, *Al gran sole carico d'amore* y *Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima*, para soprano, tenor y orquesta.

Intolleranza 1960 es una acción escénica en dos partes basada en una idea de Angelo Maria Ripellino, sobre textos de Henri Alleg, Bertold Brecht, Paul Eluard, Vladimir Mayakovski, Julius Fucik y Jean- Paul Sartre. Se estreno en la bienal de Venecia en 1961 por el coro polifónico de Milán y la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por Bruno Maderna, la puesta en escena fue de Vaclav Kaslik y decorados y vestuario de Emilio Vedova. La obra fue revisada bajo el título de *Intolleranza 1970* opera en un acto estrenada en 1974 en Florencia. Nono busca hacer una obra con contenido, pero la fuerza innovadora de la misma no solo se basa en la protesta política sino en romper con los conceptos burgueses del teatro.

Al presentar su obra Nono Dijo: “*Intolleranza 1960* es el despertar de la conciencia de un hombre quien , revelándose contra una obligación nacida de la necesidad – minero emigrante- , busca una razón , o sea una base Humana de vida. Después de soportar pruebas de intolerancia y pesadillas encuentra la relación humana entre él y los demás y, junto con ellos, es arrasado por un aluvión. Queda la certeza de que ha llegado la hora de que el hombre sea la ayuda del hombre.”⁹

Intolleranza 1960 se enlaza con el teatro “ideológico” de Piscator bajo muchos aspectos, en otros con el “simbólico” e igualmente comprometido de Mayerhol y aun más con el de Maiakovski. La estructuración dramática de *Intolleranza 1960* proviene de la música, y en esta “forma y contenido, o sea arte y política “no se separan.

En su contenido del libreto de Nono inspirado en la idea de Ángel María Ripellino, el material es inagotable, Nono denuncia al fascismo imperante. El personaje protagonista es un minero emigrante que pasa de la indiferencia pasiva, a la activa conciencia social, es realmente la figura antagónica de la lucha en el mundo actual que opone lo deshumanizado a lo humano, siente atracción por dos mujeres, que son simbologías de la perdición y la salvación. Nono plantea un teatro anti burgués, y extrae su material de las extrañas circunstancias de sus protagonistas, que se proyectan en las tensiones de estas dos fuerzas sociales que están en contra o a favor de la libertad y de la justicia.

⁹ Pestazzolla *Op. cit.* p. 94.

Estos valores son los que protagonizan la obra y determinan su organización en grandes escenas de violencia. Intolleranza es por un lado el drama personal del minero, y por otro el drama que se resuelve en el seno social, y que al fin el minero impone y manifiesta aquella conciencia liberadora. Al final un aluvión marca el fin de la obra con la muerte.

[...]...pero la muerte que preocupa a Nono no es aquella que proyecta su sombra tenebrosa sobre la vida que se aniquila sobre su obscuridad, sino la muerte que mata el derecho vital del hombre, y la violencia antinatural que desarraiga las fuerzas humanísticas de la vida. Es, en suma, la muerte llevada a los hombres a quienes espanta el día en el que “el hombre sea la ayuda del hombre”.¹⁰

RESUMEN ESQUEMÁTICO DE INTOLERANCIA 1960.

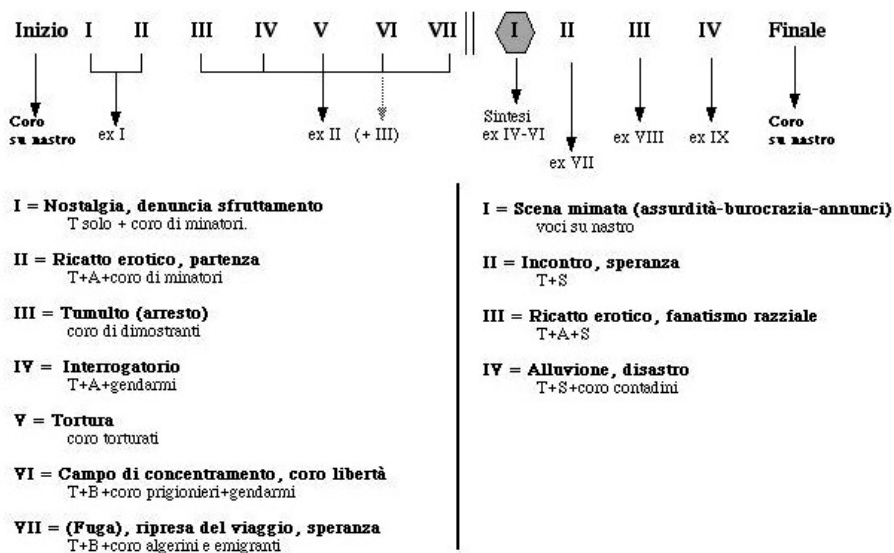


Imagen: *Philomúsica on-line. Revista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche. Università degli Studi di Pavia. Angela Ida De Benedicti. "Intolleranza 1960 por Luigi Nono: el trabajo o evento"*

Existe una línea o encadenamiento en la experiencia compositiva tanto en *Diario Polaco* como en *Il Canto Sospeso* para confluír en esta obra, esto se debe

10 *Id.* p. 96.

tal vez a que Nono trabaja con una serie que implementa desde *Incontri*. De esta serie se pueden distinguir variados organismos intervalicos según los diferentes personajes ej: Tenor: Segunda Menor, cuarta y tritono, la soprano segunda menor, segunda mayor, tercera menos, incluso cuando interviene entera, se permuta de vas en cuando, según las escenas, integrándose a los demás parámetros serializados. Según un análisis de Luigi Pestalozza, dice que es notable que algunos elementos derivan de *Il Canto Sospeso* y *de Cori di Didone*, mientras que otros, por ejemplo en la orquesta se reconocen elementos sonoros del *Diario Polaco*.

La obra está compuesta por fragmentos corales e instrumentales grabados en cinta magnética que se integran a la concepción circular y concéntrica del drama.

La concepción circular de *Intolleranza 1960* es la fuente de su unidad formal, pero en cuanto que organiza el acontecimiento teatral en el tiempo y en el espacio real, para liberar la substancia dialéctica que musical y escénicamente hace de la forma su contenido.¹¹

Por otro lado la orquesta y las voces son impulsadas por la articulación dialéctica de los materiales sonoros. Así se define un “teatro de la conciencia” y un auténtico “teatro integral”.

Así Nono marca en con esta ópera un hito en la cultura predominante de la postguerra y deja una marca revolucionaria dentro de la vanguardia musical europea. Es esta una etapa muy importante para él, ya que desarrollo una serie de artículos y conferencias basados en su “teoría teatral” de esta etapa.

Luego de *Intolleranza* compone *Sole carico d’amore*. El título es de un poema de Rimbaud acerca de una mujer involucrada en la comuna de París y significa “En el sol brillante cargada con amor”, los textos están basados principalmente en obras de Bertolt Brecht, pero también incorpora textos de Fidel Castro, Che Guevara, Karl Marx y Vladimir Lenin. Los dos ejes de la obra se basan en dos revoluciones reprimidas: la Comuna de Francia en 1871 y el levantamiento de Rusia de 1905. Cada una se describe en un collage de textos de diversas fuentes.

La forma de collage también permite a los acontecimientos históricos que en comparación con los más recientes, por lo que los textos del Che Guevara y su compañera Tania Bunke aparecen junto a los que se refieren a la Comuna y, en la parte 2, Rusia en 1905 se compara con la problemática de Turín en 1950

11 *Id.* p. 98

(las cuentas de una huelga en Fiat, hermoso poema de Cesare Pavese sobre la prostituta Deola), y junto a las víctimas del régimen zarista, nos encontramos con Antonio Gramsci, Fidel Castro y las presas de Vietnam del Sur.¹²

No cabe la menor duda de la honestidad de Nono y su gran preocupación tanto para imaginar un nuevo tipo de teatro musical y para narrar acerca de las víctimas - a menudo las mujeres - que heroicamente no abandonan sus ideales.

Durante la década de 1960 Nono compone cada vez más polémicamente sobre su denuncia hacia la injusticia social, esta se evidencia en obras como *Canti di vita e d'amore: sul ponte di Hiroshima* de 1962 la cual habla sobre la advertencia a una catástrofe nuclear, *La Fabbrica Illuminata*, de 1964 donde hace una denuncia al capitalismo, y la condena de los criminales nazis de la guerra tras las pruebas Frankfurt Auschwitz *Ricorda così ti hanno fatto en Auschwitz*, de 1965. Durante este periodo Nono empezó a incluir material documental y el uso del collage en cinta, y un nuevo uso de la electrónica, que se era necesaria para producir las "situaciones concretas" pertinentes a las cuestiones políticas contemporáneas de cinta.

Inspirado en los escritos de Antonio Gramsci y de acuerdo con sus convicciones marxistas, llevo su música a las universidades, sindicatos y fábricas donde dictó conferencias y performances.

Nono visito Rusia , donde despertó el interés de Alfred Schnittke , entre otros, en las prácticas contemporáneas de compositores de vanguardia de Occidente y América Latina donde conoce los principales intelectuales y activistas de izquierda. Nono compone *Como Una Ola Fuerza y Luz* 1972 en memoria al asesinato de Luciano Cruz en agosto de 1971, dirigente del Frente Revolucionario de Chile.

En 1976 compuso para piano con cinta,... *Sofferte onde serene...*, escrita por Maurizio Pollini . En 1978 inició una nueva fase, más íntima del compositor al desarrollo a través de *Con Luigi Dallapicolla* para percusión y electrónica para 6 percusionistas, 4 tocadiscos, 3 moduladores en anillo y amplificación, esta es la primera obra en que utiliza la electroacústica como medio compositivo.

Dos años después compone *Fragmente-Stille, un Diotima* para cuarteto de cuerda (1980). *Fragmente-Stille* es la música en el umbral del silencio. La puntuación se intercala con 53 citas de la poesía de Hölderlin dirigidas a su "amante" Diotima, que han de ser "cantada" en silencio por los ejecutantes durante la interpretación.

12 http://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Nono

Al principio de los ochenta, Nono se sumergió en el trabajo de muchos filósofos alemanes, entre ellos los escritos de Walter Benjamin, cuyas ideas sobre la historia sirvió de base a la monumental ascolto *Prometeo-tragedia dell'* (1984/85)

Nono comenzó a experimentar con las posibilidades sonoras nuevas y de producción de la Experimental studio der SWF Heinrich Strobel-des-Stiftung en Freiburg. Ideó un punto de vista totalmente nuevo para la composición y la técnica. Estas nuevas tecnologías permiten a Nono concebir la idea de un sonido que circule en el espacio, una nueva dimensión perceptual y una nueva concepción de espacio y tiempo para la música. En esta etapa Nono trabaja en colaboración con especialistas y los primeros frutos de estas colaboraciones fueron *Das atemde Klarsein* (1981-82), *Quando stanno morendo. Diario polacco n° 2*, para 4 voces femeninas, flauta, violonchelo y dispositivos electroacústicos, sobre textos de Czesław Miłosz, Borís Pasternak, Velemir Chlebnikov, Endre Ady, Aleksandr Blok, adaptación de Massimo Cacciari una acusación contra la tiranía durante la Guerra Fría y *Guai ai gelidi mostri* (1983), para 2 contraltos, flauta, clarinete, tuba, alto, violonchelo, contrabajo y dispositivos electroacústicos, sobre un texto de Massimo Cacciari.

Luego viene *Prometeo*, el compositor comenzó a pensar en la línea de una ópera o más bien un "Música per dramática" un drama *en* música "la tragedia de la escucha". Por lo tanto, en las partes vocales de los procedimientos más sencillos interválica (principalmente 4as y 5as) resuenan profundamente en medio de un tapiz de áspero y disonante, microtonal de redacción de los conjuntos. *Prometeo* es quizás la última realización de Nono "teatro de la conciencia"-en este caso, un teatro invisible en que la producción del sonido y su proyección en el espacio convertido en fundamental para el global de la dramaturgia.

El libreto incluye textos dispares por Hesíodo, Hölderlin, y Benjamín (en su mayoría logísticamente inaudible durante la ejecución debido a la deconstrucción característica de Nono), que explora el origen y la evolución de la humanidad, según lo compilado y ampliado por Cacciari. En el contexto atemporal y visionario Nono, la música y el sonido predominar sobre la imagen y la palabra escrita para formar una nueva dimensión de significado y de "nuevas posibilidades" para escuchar.¹³

Últimas obras maestras de Nono, como *Caminantes ... Ayacucho* (1986-87), inspirada en una región en el sur de Perú que experimenta la pobreza extrema y el malestar social, *La lontananza nostálgica Utópica Futura* (1988-89), y "Hay

13 http://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Nono

que caminar” *soñando* (1989) ofrecen comentario mordaz sobre toda la vida del compositor búsqueda de la renovación política y la justicia social.

Nono describe así la creación de su tríptico *Caminantes*: “*Caminantes* es la primera y luego sigue el nombre de una localidad. No hay caminos será la segunda y *Hay que caminar* la tercera.... “se trata de un tema común a tres composiciones, pero no de un ciclo en sentido estricto: no hay material musical presente en las tres ni continuidad dramática entre una y otra. Las tres obras son independientes. En el fondo, “*caminar*” es el lema común a todas las obras del último Nono a partir del cuarteto de cuerdas en 1980. El concepto de *Caminar* como constructor de caminos, de experiencias, refleja un poco la manera de componer de Nono en sus últimos años. A esta altura tenía una técnica muy sólida, había educado su intuición de tal manera que confiaba plenamente en ella.

Luigi Nono fue un hombre y sobre todo un músico valiente y sincero. Comprometido y fiel a la historia y al presente. Así es que este hombre pide y reclama humanidad, en un momento en que parece que el hombre no debe intervenir más, la “*enajenación*” no permite seguir adelante, Nono decide hacerse cargo de la historia, y de crear a través de transitar, *caminar*, su propia historia.

Nono se permitió pensar una nueva manera de escuchar y a la vez de decir. Dar forma al sonido interior, hacer posible una “*nueva escucha*” (*nuovo ascolto*), “*otras escuchas*” (*altri ascolti*). Utilizar la percepción del sonido para generar una comprensión más profunda del mundo y de los hombres. Creo que la postura de Nono implicaba tomar la responsabilidad de la música no sólo desde el enfoque político, sino histórico, con su propia época y así, buscar la superación de base dicotómica espíritu/materia, que ha condicionado tanto a la filosofía como a la música en nuestra perspectiva de la cultura. Pienso que él comprende al fin que el horizonte es nunca llegar. El poder *caminar*, la posibilidad del movimiento, el error como necesidad y el descubrir, indican a Nono que está vivo, vivo para escuchar y decir, vivo para *caminar* un camino ineludiblemente dialéctico y lleno de humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

Duarte Loza, Daniel (2007). "Sobre Liebeslied de Luigi Nono"

Versión electrónica disponible en: www.sacom.org.ar/2003_reunion3/actas/DanielDuarteLoza.pdf

Raposo, Juan José Martín (2009). **Luigi nono. Epitafios lorquianos. Estudio musicológico y analítico.** Hergue editora andaluza.

Pareyón, Gabriel (2007). "Il canto sospeso de Luigi Nono. Forma intuita, forma cierta, transfinita". *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"* Versión electrónica disponible en: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25639/II_canto_sospeso.pdf?sequence=2

Fecha de último acceso: 25/07/2012

Pestazzolla. Luigi (1963). "Luigi Nono" *Revista Musical Chilena*. Vol. 17, N. 85.

http://www.mynetcologne.de/~nc-muehlemo/nono/kurs_spanisch.htm#9

Fecha de último acceso: 25/07/2012

