LUIGI NONO

por

Luigi Pestalozza

Desde su primera obra, las *Variaciones sobre la serie del Op. 41 de Arnold Schoenberg*, Luigi Nono se colocó de inmediato en el epicentro de la nueva escuela serial europea que por entonces se iniciaba. En 1950, año en que fueron escritas las Variaciones[1] y presentadas en Darmstadt, Pierre Boulez acababa de componer la *Segunda Sonata* para piano, Karlheinz Stockhausen, era un nombre que tendría que esperar todavía dos años antes de darse a conocer y Bruno Maderna hacía sólo poco tiempo que libraba la batalla de auténtico agitador de la música contemporánea y específicamente de aquella de extracción vienesa. Es comprensible, por lo tanto, que Nono se destacase de inmediato con su primera obra y, muy especialmente con *Polifonica-Monodia-Ritmica*, de 1951[2] conviertiéndose en un pionero de la *Neue Musik*: no sólo porque había adoptado desde un primer momento la técnica dodecafónica sino que, por ejemplo, porque en *Polifonica-Monodia-Ritmica*, la serialización del ritmo valorizaba la ulterior proposición de Boulez de que la composición a base de la técnica serial se extendiera a todos los parámetros. Además también, en el campo del estructuralismo, el compositor veneciano no habría tardado en demostrar que para él la búsqueda lingüística que partió de las enseñanzas de Schöenberg, aunque manteniéndose alerta a las lecciones webernianas, no agotaba el problema del espacio sonoro, más o menos férreo a través del "descubrimiento" del material sonoro inédito de la serialización completa de los elementos musicales. Por el contrario, pronto quedó en claro que para Nono el desarrollo de un lenguaje personal, dentro del campo de la nueva búsqueda serial, significaba esencialmente la investigación de nuevos medios de comunicación adecuados al contenido que a él le apremiaba manifestar. Es así como en *Due espressioni per orchestra*, de (1953), y especialmente en la segunda, el sonido referido a su aspecto

[1]Luigi Nono nació en Venecia el 24-1-1924. Inició sus estudios con G. F. Malipiero. En 1946 reiniciaba "ex novo" sus estudios de composición con B. Maderna. Después sigue cursos con H. Scherchen. Es doctor en jurisprudencia.

[2]El proceso de serialización de los elementos —por ejemplo del ritmo— está notablemente avanzado en *Polifonica-Monadia-Ritmica*. Una obra instrumental menor de Nono, pero interesante en este sentido, es *Canti per 13*, de 1954.

físico y tratado de modo de expandirlo y configurarlo en la riqueza de su posibilidad fenomenológica, interfiere a su vez en la organización composicional según la cual es determinado para dar lugar a un continuo componerse y descomponerse, proponerse y negarse de fuerzas sonoras contradictorias capaces de expresar una dinámica de energía *puramente musical,* pero no por esto menos eficaz para evidenciar la sólida cohesión de un pensamiento latente, en ningún caso dispuesto a limitarse en la abstracción del resultado meramente formal. Desde este momento, orientándose en sentido opuesto a la multipolaridad weberniana, Nono más bien demuestra saber aprovecharla para conferir a la música, enriquecida lingüísticamente, un renovado poder expresivo; por un renovado rechazo de las situaciones agotadas, de las soluciones extintas de enigmáticos valores fónicos.

En suma, Nono afrontó inmediatamente, inclusive con sus primeras obras, el problema céntrico de la vanguardia musical que creció en Europa en la década de 1950, o sea, el de la composición que, formalmente llevada a la nueva estructuración técnica del material, ya sea el sonido aislado en el conjunto de la estructuración serial o de un organismo sonoro más complejo serialmente constituido. Además, lo que también Nono rechazó inmediatamente fue el peligro de que esa problemática lingüística se transformara en metafísica, presumiendo alcanzar la total libertad creadora a través de la absoluta sumisión de la composición a la forma determinada por la propiedad intrínseca de los materiales. Nono no simpatizó en absoluto con la tendencia que justificaba, por pretensiones racionalistas, aquellos que veían en todos los parámetros de la técnica serial el medio de organizar una música matemáticamente capaz de liberar la realidad musical de la contingencia de la experiencia humana, histórica, e individual y de garantizarle a la música una absoluta objetividad basándola en la automática estructuración técnica del material sonoro. Además, Nono denunció enérgicamente el carácter ideológicamente reaccionario y musicalmente sin base de este enfoque contra el cual luchó desde que inició su acitivadad de compositor. Efectivamente, en Darmstadt, en 1959, desenmascaró la parálisis teórica y práctica de aquellos que "tienen, por único fin huir de su propia responsabilidad histórica y de su propia época" atacando también "la fatua inocencia" —de los que— querían socorrer el pensamiento europeo que pretenden decadente, ofreciendo a la juventud europea como restauración moral, la resignada apatía de: "todo da lo mismo"

con la cómoda fórmula de "Yo soy el espacio, yo soy el tiempo"[3]. En Darmstadt, en 1959, Nono se definió contra las tentativas realizadas hasta ese momento, de racionalizar la composición musical a través de la predeterminación científica de su organización formal la que, a su vez, se deducía del material sonoro que la técnica serial extendida a los parámetros permitía analizar y ordenar con precisión matemática; y con respecto a su extremo opuesto y derivado de él, o sea la música sometida a la agregación espontánea de los materiales sonoros que el compositor prepara para la elección indeterminada del intérprete elevado a agente formal-informal. En resumidas cuentas, Nono plantea la discusión sobre el desarrollo del serialismo que comienza con Webern y llega hasta Cage, pero ¿desde qué punto de vista?

Naturalmente él había participado en el proceso de desarrollo hasta lograr superar la serie misma. Pero lo que lo separaba de las posiciones que atacó con tanta decisión fue substancialmente su concepto distinto del arte y de la vida y su visión del mundo ya no como un absurdo ni como la angustiosa ruta en la que el hombre se siente prisionero, sino que como una realidad en la que los conflictos humanos son determinados por la sociedad, como la historia de esas luchas reales en cuyo crisol la experiencia musical, aunque autónoma en los problemas específicos que la caracterizan, se redime y se califica. De lo anterior nace la convicción de Nono de que el material sonoro es una realidad objetiva en la que se ejercita el conocimiento del compositor que la explora incesantemente (lo que excluye toda *experimentación*) —salvo que se defina el concepto de que la técnica, de cualquier tipo y grado evolutivo que sea— resuelve su labor experimentadora en función de un lenguaje, tanto más libre cuanto más se ejercite con base histórica de su relación social e ideológica siempre implícita en su propia labor creadora y concientemente controlada por el compositor. El enfoque histórico de Nono, evidentemente influenciado por el marxismo, implica "el concepto real de libertad creadora definida como capacidad conciente para tomar las decisiones necesarias a la época para la época"; oponiéndose así a quien entiende como libertad creadora la sumisión pasiva al rigor técnico o viceversa a la indeterminación casualística, precisamente con el objeto de sustraerse a la responsabilidad histórica de una *decisión* humanística. El serio reclamo humanístico hecho en Darmstadt por el músico veneciano fue extremadamente explícito y es

[3]La conferencia de Darmstadt fue publicada en *La Rassegna Musicale,* Nº 2, Torino, 1960.

fácil imaginar hasta qué punto desagradó a aquellos que de un modo u otro proponían la fuga individualista en el material sonoro elevado a demiurgo de la composición, a garantía del sujeto enajenado, para poder tranquilizarse en la *fatalidad* de lo enajenado. La alternativa ideológica de fondo fue de una evidencia absoluta, aunque si se estudia atentamente la conferencia de Nono no encerraba, por cierto, gran novedad: toda la música de este compositor estaba enfocada en esa dirección y era la premisa de esta intervención polémica. Esta, no obstante, seguía el mismo camino de la *Neue Musik* y continuaba por este camino, pero oponiendo en la raíz misma de su problemática formal, la alternativa de su compromiso humanístico.

Esto se hace evidente específicamente en las obras basadas en poemas o textos en prosa, aunque sus obras instrumentales no están exentas, pero en el catálogo de la obra de Nono resalta el hecho de que es en éstas donde prevalece y es fácil descubrir que la vocación del compositor es subyugar su música a la palabra. Esto lo hace de manera originalísima, como por ejemplo en *Liebeslied* para coro, arpa, glockenspiel, xilófono, timpani y cinco platillos suspendidos. Desde 1954, hasta 1956 época en que culmina este período con el *Canto Sospeso,* obra en la que los versos de Nono[4] forman parte del esquema estructural del material serial, para establecer una correspondencia precisa entre la métrica del verso y las permutaciones oportunamente desarticuladas de la serie. Aunque en el *Liebeslied* no haya disociación de las palabras como ocurrirá en *La victoire de Guernica,* obra que escribe inmediatamente después y sobre todo en el *Canto Sospeso,* encontramos una sintomática anticipación de aquel procedimiento mediante el cual la brillante disposición de las notas que establecen, entre las distintas voces, una interrelación de los sonidos, se adecúa la disposición orgánica, no estrictamente sintáctica de las palabras. Tampoco por esta vía Nono logra reducir el texto a mero material fonético, porque en la disposición evidentemente puntillística de las notas, interfieren la dinámica, el timbre, el ritmo 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. La escritura del *Liebeslied* todavía no logra el rigor al que Nono llegará en seguida: las octavas perduran, la disonancia a menudo sigue usándose como medio exclusivamente expresivo, la serialización

[4]La obra está dedicada a Nuria Schoenberg, hija del gran compositor, quien más tarde se convirtió en la esposa de Nono.

de los parámetros es parcial. Pero en esta delicada y altamente poética obra, el lenguaje es netamente caracterizado por la función predominante que en ella tiene el intervalo como elemento constitutivo de la organización musical (vale la pena destacar los estudios de contrapunto realizados por Nono abarcando desde los antiguos hasta los flamencos y algunos compositores posteriores, y después, a través de los del seiscientos, setecientos u ochocientos —Bach, Beethoven y Brahms— hasta la dodecafonía y el nuevo serialismo, los que le permitieron individualizar en el intervalo al factor imperecedero de la música en cualquier período de su desarrollo histórico: o sea, que sin intervalo no hay música sino que solamente sonido y sin control, por parte del compositor de su ubicación formal determinada objetivamente entre época y época por su función comunicativa, no existe lenguaje musical, sino que solamente figuras de sonidos intervalados[5]). O sea, si examinamos el estructuralismo de Nono no sólo en *Liebeslied,* sino que también en una obra bastante más evolucionada como *Incontri per 24,* ésta se destaca exhaustivamente en la organización de los elementos vinculados a la intervalación que los gobierne formalmente: la pericia del compositor en esta materia se ejerce, en realidad, a través de la serialización de los parámetros, y con respecto a la intervalación no escapa al control lingüístico del compositor. De esta manera se establece concretamente la originalidad de Nono que ha sido definida como "la continuidad de una melódica polifónica sensata" entre los organismos y microorganismos puramente sonoros.

Precisamente con respecto a los textos, la agresiva actualidad de Nono, se encuentra esencialmente en su capacidad para traducir y dilatar musicalmente la comunicación de los conceptos de que son portadores, sin subordinarse a su significado meramente literario, pero sin traicionarlos reduciéndolos solamente a valor fonético. Por lo tanto, la esencia y el significado de los textos que son estrictamente interdependientes de la esencia y del significado de la música, son importantes para Nono no sólo desde el punto de vista musical. En suma es notorio que la música concuerda con los textos y es el resultado de la elección de textos *comprometidos.* ¿Pero qué tipo de compromiso? La lírica de amor de Nono, la *Tarde* de Lorca o las poesías de Neruda, Eluard y Ungaretti, las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia europea, los cantos de Pavese y los versos de Maiakovski, descubren un compro-

[5]Nono expone sus teorías en dos conferencias tituladas *Testo-musica-canto* ofrecidas en Darmstadt en 1960.

miso que no es exclusivamente civil o político, sino que se abre a una inteligencia profana e imanentista del mundo y de la vida; la que nos recuerda una vez más la característica humanística de la experiencia artística de Nono. En realidad, con excepción del *Liebeslied,* las obras sobre textos de Nono en el período que se concluye con el *Canto Sospeso,* están comprometidas en un sentido muy preciso: son un ejemplo evidente de la apasionada definición del compositor en la Europa ideológicamente dividida de estos años. Es así como surge el *Epitafio per García Lorca,* (1952-53), tríptico compuesto de una primera parte, *España en el corazón,* para soprano, barítono, coro e instrumentos, sobre poesías de Lorca y de Neruda; de una segunda parte para flauta sola e instrumentos, con el título lorquiano *Y su sangre ya viene cantando* y, de una tercera parte para recitante, coro hablado y orquesta, basada en el *Romance de la guardia civil española,* de Lorca[6]. Pero, por ejemplo, en *España en el corazón,* el recuerdo del poeta español se convierte en emblema de esa España antifacista de ayer y de hoy a través de la hábil unión del lirismo lorquiano (*Tarde y Casida de la rosa*) y, la dramática protesta civil de Neruda. Desde el punto de vista musical, el montaje de los versos en el trozo que Nono intencionadamente subtitula "Studi", logra la articulación de las tres partes diferentes, construidas sobre una sola serie dividida en grupos de cuatro notas cuya permutación continuada constituye el esqueleto de cada una. Específicamente la primera es un verdadero ejercicio melódico protagonizado por los solos (recitativo y cantado) en una textura en la que participa como primera persona la parte instrumental; la segunda es un estudio rítmico de la palabra y derivada de un material ordenado previamente, basado en el ritmo del canto revolucionario italiano, *Bandiera rossa*[7], ligado "semánticamente" a la guerra civil española, el que sólo puede percibir un oído muy fino, y que se convierte en elemento generador de una creciente tensión rítmica, proyectada hacia todas las direcciones del espacio sonoro a través de la voz del recitante, del coro hablado y de la parte instrumental, de la que brota agresiva e implacable la percusión que lo dilata y lo impulsa de la manera más lapidaria, épica y realista a

[6]En 1954 compuso también el ballet *Mantello rosso* basado en *Don Perlimplin* de Lorca.

[7]El empleo de un canto revolucionario asumido, sin embargo, de manera distinta a la de su sencilla y pura enunciación, tiene un valor *clave* y muy significativo, de absoluta implicación *ideal* de la materia y de la forma de la que libremente se deriva. Nos referimos a la *Internacional* usada como base del ritmo de intervalación en *La victoire de Guernica.*

indicar la deshumanización de la guerra y la fe en la lucha por la vida. Por lo demás, si continuáramos analizando *España en el corazón* (y todo el Epitafio), la disciplina serial que había alcanzado Nono es tan evidente que nos ayudaría a captar mejor como se desprende de esta obra el vigor comunicativo de una música que se consideró como "studi", esa fuerza de un discurso en la que la vocalización de la soprano, la ariosidad del bajo, la escultórea declamación del recitante, los coros hablados y cantados y la estructuración de la orquesta, en una red de líneas a veces reducidas a puntos, convergen orgánicamente en un estilo, a la vez expositivo y divagativo que tiene algo de estrepitosamente nuevo y, al mismo tiempo, recuerda las antiguas formas madrigalescas. En esta primera obra vocal de Nono descubrimos cómo la novedad formal de su música se nutre voluntariamente de contenidos no con el objeto de volver a las exacerbadas peroraciones expresionistas, sino que para continuar la interrumpida reprobación de una vanguardia *empeñada* en dar fuerza expresiva a las ideas y no a las pasiones. Recordamos espontáneamente al poeta preferido de Nono: Maiakovski.

Después del paréntesis del *Liebeslied,* Nono toma nuevamente contacto con lo español en *La victoire de Guernica,* (1954), pero en esta obra no logra la plenitud creadora del *Epitafio.* Puede que la razón sea esa faceta evolutiva de su lenguaje en este momento: en *Guernica* se vale por primera vez de la desunión del texto en fragmentos silábicos distribuidos entre las diversas voces del coro, y por otra parte, se hace evidente el propósito de una mayor rigurosidad estructural. Esta obra conduce al *Canto Sospeso* y como tal es paralela a *Incontri per 24 strumenti,* (1955), la que por lo demás es una creación acabada y valiosa. En realidad nos asombra en este trozo que la técnica serial atropelle casi totalmente los elementos, lo que más tarde nos asombrará aún más en la cantata de la Resistencia: "como las disposiciones puntuales de la estructura se distribuyen para alcanzar una continuidad del sonido, como los intervalos se enlazan, convirtiéndose casi en un *continuum* melódico, sin desmentir siquiera por un momento *l'eppur si mouve* de la materia sonora sometida". Uno de los más explícitos elogios hechos a *Canto Sospeso* por la crítica alemana es compararlo con "Incontri" lo que sirve para aclararnos ese escrúpulo formal que incluso se advierte en su título. O sea, llamados "Incontri" por el procedimiento cancrisante, en general policéntrico aplicado al trozo, por el cual desde la mitad de la segunda parte se desarrolla *en espejo* con respecto a la primera; a más de esto las dos partes articulan interiormente una sucesión

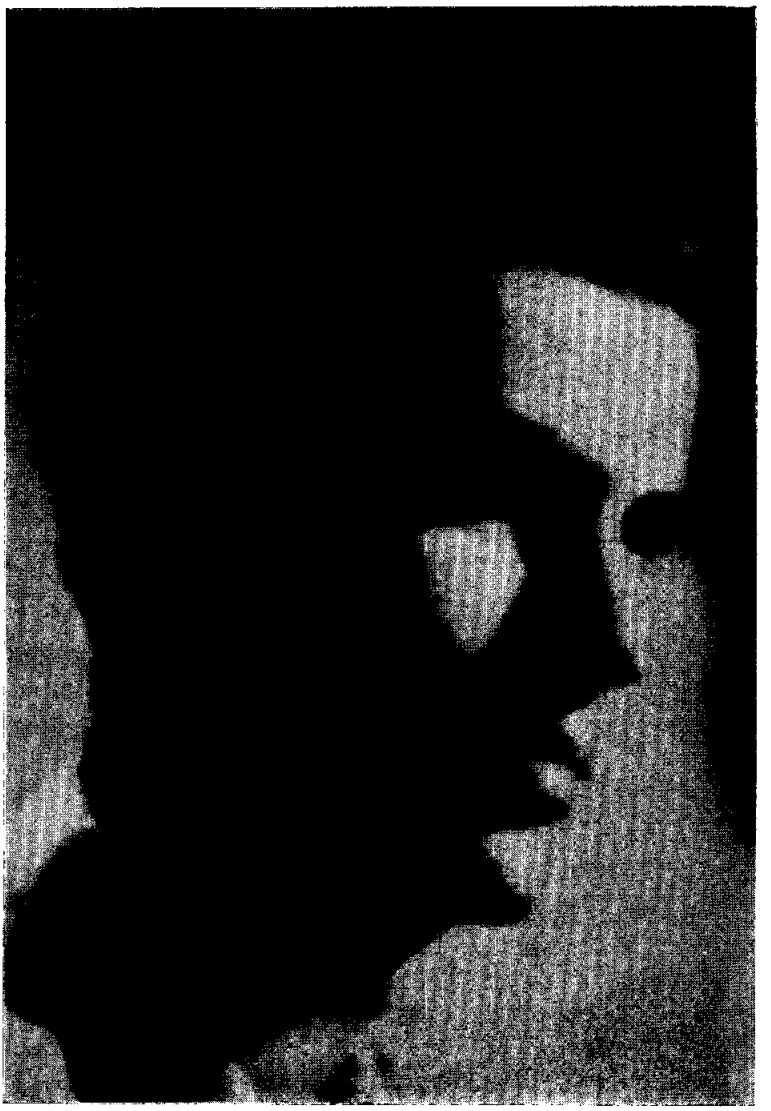
de procesos cancrisantes secundarios. Pero el esquema sistemático que envuelve la obra en su totalidad la hace además, convergir de un máximum de intensidad a un mínimum y viceversa, considerando no sólo a la dinámica serializada en relación con los intervalos para operar con ellos una constante compensación, sino a todos los otros parámetros sean o no serializados. Es así como con la dinámica las alturas también se serializan (distribuyéndose entre los diversos instrumentos) en forma sistemática en el sentido de que el procedimiento cancrisante al que se someten ha sido estabilizado en una cierta simetría que define, junto a la dinámica, el espacio sonoro del trozo. De la misma manera el tempo metronómico regulado en base a la fisonomía convergente de *Incontri* es también cancrisante; dentro del margen de libertad que Nono se concede respecto al ritmo no serializado, pero tratado con simetría, llega a establecer y estabilizar una simetría general del tempo musical a través de la que se revela claramente la estructura cancrisante de la composición. De ahí que la férrea organización se traduce en una prolificación de acontecimientos sonoros en los que la permutación interválica es, a la vez, el centro motor que se realiza según el diseño cambiante de la intensidad prevista en su trayectoria por la voluntad expresiva del compositor.

Es importante destacar que Nono emplea por primera vez en *Incontri* una serie dodecafónica que utilizará hasta *Intolleranza 1960,* independientemente de su empleo integral o parcial, presentada completa desde los primeros compaces de *Incontri,* es una serie gobernada por un mismo principio informativo en el todo y en las partes. Por lo tanto, es una serie orgánica en el sentido que es sobre todo, un diagrama interválico en el que se reconoce la concepción de Nono sobre el intervalo como elemento constitutivo formal. Más exactamente, la característica de la serie dodecafónica de Nono ha partido del intervalo de segunda menor que se prolifica de nota en nota a través de la alternación de las alturas con respecto a la nota inicial, la expansión interválica con lo que el cromatismo como elemento inicial y final de la totalidad serial y del pancromatismo, se niega en la organización de las alturas y de los intervalos que ellas originan (siendo la serie la-si bemol-la bemol-si-sol-do'-sol bemol-re'bemol-fa-re'-mi'bemol y los intervalos son: segunda menor-segunda-tercera menor-tercera-cuarta-tritono-quinta, etc.) para llegar a un material serial realmente extraño en virtud del intercambio interno de las relaciones interválicas con cada diatónica y cromática predeterminada. La misma estructura cíclica del intervalo desmiente la *neutralidad* expresiva o si se prefiere semántica de la serie

de Nono de la que hace un diagrama en el que espectralmente puede reconocerse la función formal que Nono destina al intervalo y al mismo tiempo lo convierte en un diagrama en el que la intervalación se purifica radicalmente de su pasado histórico y armónico, por lo tanto expresivo y semántico. La cualidad comunicativa del lenguaje de Nono en *In nuce,* además de ser su enfoque creador, de ahora en adelante se convertirá en la matriz. Comenzando por el *Canto Sospeso,* en la que confirma su personal estructuración la que garantiza sugestiones expresivas predeterminadas y, de esta manera, lo prepara para establecer esa comunicación a la que Nono aspira y alcanza. Obsérvese el uso diverso de este concepto en los tres trozos más destacados de la cantata: el de la soprano, el primer intermezzo instrumental y el coro a capella. En esta obra la serie no se permuta, pero se reexpone dieciocho veces consecutivas dando al trozo total el orden interválico en cuya férrea figuración la disposición distinta de las notas renuevan la sucesión serial y expanden la trama transparente de los parámetros serializados, de los que se desprende el tejido polifónico de los organismos sonoros y la estupenda reciedad de este elevado canto; conmovedor epítomo de imperativa elocuencia, página solemne de irresistible emoción aunque también épica exigencia a la responsabilidad de una definición moral e ideal basada en la elección realizada por el compositor. Exigencia que no cesa un instante y que si la ignorácemos, aunque fuese por razones estéticas, traicionaríamos el valor artístico del *Canto Sospeso.* Si en esta cantata la obra de Nono encuentra su más acabada expresión, es porque en su perfección y belleza formal se hace evidente el renacimiento moral, la decisión ideal y el compromiso histórico que la determina y que la nutre. Es para captar en la lingüística esa perfección formal tan llena de significado que Nono en el solo de la soprano y en el coro femenino con orquesta da una nueva configuración formal a la serie a través del tratamiento excepcional con que prolonga durante seis compaces su aparición, de la que surge dulcísima la voz. Observemos la serie ya permutada que produce la disposición atomizada de las notas sobre un fondo de silencios —de las pausas en que se aislan— que se hace tanto más sensible a través de la dinámica comprendida entre *ppp* y *mf,* además de la mutación del color tímbrico debido a la sucesión de nota en nota del glockenspiel, de los contrabajos, de la celesta, de la flauta, del arpa, de los violines[8] y de la soprano que canta *quasi chiusa.* Den-

[8] 2 violines (II), como también de los contrabajos.

tro de la constelación establecida por intervalos, alturas, timbre y dinámica, la compensación calibrada de estos elementos, en los que intervienen las duraciones y las notas tenutas, establecen entre sonido y sonido un lazo que impide escapar a las profundidades de espacios inmateriales; por el contrario, constituyen un organismo en el que la configuración aérea no niega la cualidad de organismo que promete un real y específico *melos*, del que nace espontáneamente el canto de la soprano y, durante la permutación misma, la lírica expansión de un fraseo alimentado por el contexto serial que logra una inventita continuada del diseño vocal a través del cual Liubka, en su despedida de casta vestal de la vida terrena, canta, "... addio mamma, tua figlia Liubka se ne va nell'umida terra...". Finalmente, el intermezzo orquestal que sigue al coro a capella e irrumpe en el imprevisto silencio —el silencio de la muerte que envuelve las palabras del guerrillero: "tuo figlo se ne va, non sentira le campane della libertá"— que quita el aliento, frente a la imagen del flagelo captado en la esencia de su energía aniquiladora; en este episodio Nono recurre a un esquema constructivo de auténtica genialidad. Este esquema consiste en la separación de la orquesta en dos campos instrumentales —los instrumentos de viento, con el vibráfono, el xilófono, la marimba y las campanas, y cuerdas sumamente subdivididas— sobreponiéndolas en dos fases sonoras simultáneas, cuidando, no obstante, que el esqueleto serial alrededor del cual se configuran las dos estructuras tímbricas, lo constituya una única serie fundamental; la que en este caso se transforma en elemento constitutivo de dos bandas reales opuestas, pero ligadas entre ellas estrechamente, como lo son los polos negativo y positivo en un único campo magnético. En realidad, estas dos fases firmemente ligadas por la identidad de las notas (de sus propios ataques) contrastan no sólo en su sonoridad sino que, también en sus características: la de los vientos con su incesante murmullo al que se une el trémolo del vibráfono, del xilófono, de la marimba y de las campanas, logrando una fisionomía pulsante; y la de las cuerdas, con la distensión de las notas sostenidas por cada instrumento, hasta la respectiva reaparición en la sucesiva permutación, provoca una estratificación de continua mutación y devenir de sonidos fijos, suspendidos en el incesante cambio de color que alcanza en el transcurso armónico de las cuerdas la frialdad de tonalidades desconocidas. Pero es el conjunto de los elementos estructurales el que imprime a este esquema la prodigiosa eficacia del crecer y decrecer, amenazador y terrible, de la materia sobre la que se destaca, como si se tratara de un tercer elemento tímbrico



Luigi Nono

en dialéctica contradicción expresiva, el doblar de las campanas, simbólica revancha de la catástrofe, símbolo evidente de aurora, de un futuro mejor, o sea de la libertad.

En el *Canto Sospeso* nos asombra la ausencia de toda acentuación heroica o de conmemorativa glorificación. Su verdadero contenido es la experiencia trágica de una humanidad que no ha perdido su sentido histórico. Aquí no son los gestos ni los destinos de los patriotas muertos, frente a los que nos encontramos, los que importan, sino que los valores individuales y colectivos que los impulsaron a morir. Es en este sentido antirretórico y substancial que Nono se coloca frente a las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia europea y paga, dirigiéndose a ellos, la deuda que dignamente se impuso. Dividida en nueve episodios, la obra puede idealmente subdividirse en tres partes: la primera dominada por los ideales colectivos de la resistencia; en la segunda, los temas pasivos de la violencia son los que imponen su trágica presencia y en el tercero, vuelve a surgir y a propagarse la indomable voluntad de la obrera alemana: "por vosotros me mantengo en la fe de una vida mejor". En el conjunto de su expresión musical, Nono no logró crear un valioso ejemplar de arte cívico solamente por haber sabido dar un reflejo altamente poético del compromiso social, incontaminado por cualquier fácil angustia o sugestión estética dentro o fuera de gloriosas distorsiones, compromiso que trazó en el mundo actual el límite del bien y del mal, reflejo que se revela a través de la despiadada violencia del primer intermezzo orquestal, de la tersa tensión del coro a cappella, de la elocuente peroración del tenor, de la alucinante visión del coro: "Eccoli i nostri assassini...", basado en la amenazadora, lenta e inexorable expansión y concentración de la intensidad instrumental, de la profana serenidad del solo de Liubka, o en suma, a través de cualquiera otra característica de la obra. Lo logra más bien creando una música que rompió radicalmente, en el frente mismo de la vanguardia, con los egoísmos provocados por las complacencias especulativas y experimentales, con los aislamientos individuales defendidos por el consenso de la sociedad que los determina y a la vez por haber descubierto los inexplorados ámbitos de una técnica vocal a cuya influencia nadie, hasta el momento, ha logrado substraerse.

Con *Il Canto Sospeso* se concluye el primer período de la obra de Nono, aunque esta obra se encuentre ubicada al comienzo de una nuevo período que, por lo demás, está estrictamente ligado y destinado a culminar en la prueba del teatro. Este período se inicia con *Varianti* para

solo de violín, cuerdas y maderas (1956-57), única obra de Nono totalmente predeterminada. No es difícil reconocerle un valor de ejercicio sintáctico determinado por las anteriores experiencias y no es por casualidad que se le contrapone de inmediato *La terra e la compagna* para soprano, tenor, coro e instrumentos (1958), obra que determina el encuentro de Nono con Pavese. *La terra e la compagna* como los *Cori di Didone* para coro y percusión del mismo año, basados en los versos de Ungaretti, *La terra promezza,* están directamente ligados al *Canto Sospeso* (basta con detenerse en el tratamiento del texto que extrema la fragmentación silábica de la palabra entre las voces de un coro a su vez ultradividido), aunque el *clímax* que logra no tiene nada de subordinado o previamente conocido. El tema sigue siendo el de la Resistencia, pero proyectado esta vez sobre un fondo constituido por las complejas evocaciones pavesianas que amplían el eco de los versos "guerrilleros" de *La terra e la morte* en los que Nono se basó. Pero el sentimiento mítico de la tierra, que en Pavese se convierte en símbolo inmanente de una vida que desarrolla su ciclo bajo el signo de la muerte, en la que encuentra el regazo que la originó, en Nono se traduce en un sentimiento en el que la tierra es teatro y mundo de la vida y de la muerte, las que se mitigan y se superan a través de la plena conciencia individual. Efectivamente, es basándose en un texto como el de Pavese, inclinado a un malentendido en el encuentro físico con la tierra, que en su música Nono supo liberar los anticuerpos necesarios para no reducirla a misteriosos emblemas de irresistibles impulsos naturales o a exotismos intelectuales; y es mucho más interesante aún que Nono haya reaccionado con ímpetu, esta vez físico, frente a los versos tendenciosos de Ungaretti, en los que el mar logra una dimensión mágica y estética a la vez, con el fin de liberar en la estructura de la evocación poética la energía expresiva de una épica y apasionada contemplación, de una reacción casi sensitiva ante la nocturna amargura de los versos que en la música parecen liberarse en una tensa espera. No cabe duda que en los *Cori di Didone* existen la vena de la soledad y el *Pathos* de la nocturna amargura de Ungaretti, pero renacidos a través de la vivísima representación de lo que substancialmente logra la cantata; el imposible optimismo y también la maravillosa serenidad de una meditación que asume en sí hasta las seducciones existenciales de la vida. Por otra parte, bajo este impulso, el lenguaje de Nono evoluciona ulteriormente, y no limitándose al enriquecimiento de un objetivo sonoro no meditado (los coros se convierten en una fuente de timbres desconocidos hasta el momento);

en los *Cori di Didone* la multiplicación de las partes dentro de cada voz —el coro a cappella, en cuya partitura posterga por diecisiete páginas consecutivas la intervención de los idiofoni, llega hasta ocho subdivisiones— multiplica los colores dentro de la textura serial completa mientras que por primera vez aparecen los conglomerados de notas forzosamente ubicados dentro de alturas restringidísimas, que a través del incesante intercambio de sus partes, timbres, dinámica e intensidad, aparecen como meteoros de materia incandescente lanzados al tejido composicional para romper la organización puntual; o por el contrario, parecen pinceladas de timbres indeterminados que interfieren en la trama sonora para expandirla más allá de sus propios límites. El espacio sonoro de Nono se amplifica y el tiempo se articula según una dialéctica de las estructuras que se desenfrenan en un incontrolado reverberar de reflejos condicionados, a menos que sean controlados por el compositor, quien no hace concesiones con respecto al automatismo ni a lo aleatorio, sino que más bien los usa como posibilidades dentro del lenguaje previsto para la comunicación deseada, adecuada al contenido conscientemente elegido[9]. No es por mera casualidad que en 1959 escribió la *Composizione per orchestra Nº 2-Diario polacco,* ni tampoco se debe, como podría interpretarse por el título, a la nueva experiencia humana, cultural y social de la Polonia renacida, pletórica de violenta voluntad de renovación, de las destrucciones de la guerra, de los duros años de la postguerra y finalmente de la renovada energía de octubre de 1956. Era natural que la Polonia socialista que impetuosamente se reveló bajo las presiones de la cultura y de la música europea y que específicamente se encaminaba hacia una nueva dimensión social del hombre, atrajera a Nono y estimulara su comprensión; pero así y todo el título de la *Composizione Nº 2,* no es programático ni ilustrativo. En cambio, la referencia concreta se encuentra en la "provocación" que engañosamente esta música produce a quien la escucha buscando en ella la banalidad de una celebración o los contornos de una descripción. Existen clarísimos, en cambio, los rasgos de reflexiones intelectuales y sentimentales basados en una realidad concreta provocada por la expresión puramente musical. En el *Diario polacco,* Nono procede a través de descargas de energía sonora liberada a todos los grados de intensidad dentro del espacio musical, sin otra unión que la percusión que interfiere entre ellas o tal vez el provocativo contraste de células tímbricas aisladas que pa-

[9]En 1960 Nono volverá a usar un texto de Pavese, en *Sara Dolce tacere* para ocho voces femeninas.

recen destinadas a señalar un tiempo meramente intuitivo. Estamos lejos, sin duda, del *Canto Sospeso,* pero veamos en qué sentido. La orquesta (4, 4, 4, 4, 8, 4, 4, 16, 8, 8, 8, 8, y más la amplia percusión), está constituida en base a una desarticulación de sus fuentes sonoras, que prevee la división de las partes que se reflejan como en un espejo siguiendo una dirección de izquierda a derecha (teniendo a la percusión como fondo aunque ésta, también, está dividida en dos campos polares) de tipo sinuosoidal. Es así como crea los principios de una nueva sonoridad orquestal, la que aprovecha el material en todas sus posibilidades, conforme a una fórmula que podría ser la de la expresión sonora dilatada al máximo mediante la suma de timbre + armonía + timbre-armonía. Por ejemplo, en un determinado momento, una sola totalidad cromática comprendida entre el *dod* y el *do* de la octava central, se descompone y se permuta continuamente en grupos instrumentales y dinámicos diferentes, con la valorización específica en alguno de ellos de notas singulares y es así como se logra una variación obstinada del mismo total cromático tanto en los timbres y aglomerados armónicos como en la dinámica y en los ritmos, los que a través de la disposición de la orquesta se proyecta hacia el espacio sonoro con fisonomía tímbrica totalmente nueva y una dimensión espacial agigantada. En cambio, en otras partes podemos encontrar un ejemplo típico de libre permutación, con relaciones de segunda mayor en algunos y con un característico juego de movimientos del sonido en el espacio, sin mutación de color debido a la constante instrumental a través de la que se realiza la permutación. O sea, Nono aprovecha en forma nueva la división de los instrumentos, precisamente en función de su propia articulación, la que ya implica la esterofonía o la configuración cíclica del sonido, mediante la disposición *en espejo* de la orquesta.

Esta misma configuración cíclica aclara la función musical de las estructuraciones inéditas en esta configuración, ya que a través de ésta logran anular, dentro del campo sonoro, la destinación formal de los intervalos ubicados en su base (o, por el contrario, se constituyen como tales a través de la libre permutación, la que, sin embargo, es catalizada por el relieve que toman algunas relaciones interválicas). Ahora podemos incluso comprender mejor la configuración formal de un trozo en el cual precisamente la percusión intercala los diversos momentos que podrían valorizarse con sus interrupciones, sus diferencias, pero sobre todo, como una conjugación de yuxtaposiciones contrastantes —un contraponerse de fuerzas y tensiones opuestas que se manifiestan en puro material

tímbrico—, según una forma absolutamente imprevisible. Rigurosamente lógica, por otra parte, si bien sea la lógica de una obra que podría llamarse *diario* por su aparente indeterminación formal. O sea, con gran evidencia, es la lógica de la *unidad de los opuestos,* aunque siempre aquella de una dialéctica lingüística que puede manifestarse a través del irrumpir en el espacio y en el tiempo de la materia pura. En el *Diario polacco* se verifica un discurso siempre elocuente bajo una implacable *negación de la negación,* de la cual son protagonistas las estructuras y los conglomerados sonoros, nueva materia puramente musical, del lenguaje puramente musical, por el reflejo puramente musical del devenir contradictorio y creativo, precisamente siempre abierto, de la realidad. La experiencia intelectual y social polaca se evidencia, por lo tanto, en la autónoma experiencia composicional del músico comprometido, quien, además, desarraiga las nacientes consecuencias de la "obra abierta", de esa vanguardia europea apasionada por lo aleatorio. La idea del espacio y del tiempo, de la materia y de la técnica, del lenguaje y de la música que Nono manifiesta en el *Diario polacco,* afrontando directamente el problema de la composición abierta, es aquella que él teorizó en el verano de 1959 en Darmstadt, y es la misma que siempre ha constituido la base consciente de su búsqueda experimental y de su creación musical, privilegio del arte. Por lo tanto, es singular y significativo que en el *Diario polacco* se desarrolle una técnica composicional estrechamente ligada con aquella en la que el estructuralismo se ha convertido en casualismo, pero lo es por resolución dialéctica y no metafísica, iniciada por ese vuelco, y es por esto que la *Composizione per orchestra Nº 2* puede considerarse como la obra en la que Nono asumió la posición progresista, con extrema decisión, tanto desde el punto de vista ideológico como musical, que en *Intolleranza 1960* llevaría al teatro.

La madurez con que Nono se enfrentó al teatro tiene algo de íntimamente ligado a su experiencia intelectual y artística y, por lo tanto, al problema de la relación entre música y texto que había profundizado, inherente —incluso— al carácter realista de una obra como el *Diario polacco* en el que vimos cumplirse un verdadero y personal reflejo formal de los procesos dialécticos de la realidad. Por lo demás, esa madurez está ligada a la situación musical italiana que lo estimuló hacia el encuentro con el teatro. No se trata, sin embargo, de que sea la tradición la que haya impulsado al compositor contemporáneo italiano a enfrentarse a la escena contribuyendo con obras notables como *Il Réquiem di Madrid* de Vittorio Fellegara y la ópera *La sentenza* de Giacomo Manzo-

ni, y *La sue ragioni* de Angelo Paccagnini[10]; Nono es en realidad el músico más representativo de un ala de la música nueva italiana y desde hace años libra esta batalla. De sus filas, conjuntamente con Manzoni y Paccagnini surgió la exigencia de que el teatro fuese un campo, indudablemente que no el único, que tuviese la responsabilidad de realzar el ideal específico de la posición polémica asumida por esa ala de la nueva música italiana que pertenece a la vanguardia europea de postguerra. La obra de Nono es, sin embargo, el fruto de esa original actitud escénica de un grupo de compositores profundamente *engagées*. Por lo demás, lo que resalta de inmediato en *Intolleranza 1960,* es su explícito propósito de hacer una obra con contenido. Su novedad, su fuerza revolucionaria, su valor progresista, su naturaleza y su significado no se basa sólo en la protesta política, pues es igualmente importante su ruptura con los conceptos burgueses del teatro que se definen así: que la forma operística —los problemas del género operístico en relación con el lenguaje en el que se desarrolla— se constituye y se realiza en la restitución de un contenido renovado de avanzada sin términos medios, o sea, de su contenido apriorístico. En este sentido la poesía de Brecht con que se termina *Intolleranza 1960,* o sea, *A coloro che verranno,* es una buena introducción a los problemas de un trabajo de vinculación civil y social como lo revela el título. No es que los versos de Brecht, que caen enmudeciendo la escena, mientras el coro los acompaña en una de las más bellas páginas de la obra, compartan la adhesión de Nono a las reglas del teatro épico; aunque la cristalina polifonía noniana, tan intensa y tan libre de turbulentas ansias existenciales; haya descubierto una singular energía de clara expresión "brechtniana"; y se adhirieron a ellas, porque en este final, perfectamente explicado, es evidente el propósito del autor de darles un contenido. 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". Al final de *A coloro che verranno,* Nono

[10]La cantata de Vittorio Fellegara está basada en textos de vinculación civil de Lorca.Las óperas de Giacomo Manzoni y Angelo Paccagnini se basan en libretos de contenido social y revolucionario actual. Las tres obras han sido ejecutadas provocando largos debates.

resume el propósito de su obra; evidencia hasta qué punto el compositor veneciano, para llegar al teatro, usó el camino de la "conquista inolvidable", de la que habló Piscator, que afirma: "forma y contenido, arte y política son inseparables hasta sus últimas consecuencias". *Intolleranza 1960* se enlaza con el teatro "ideológico" de Piscator bajo muchos aspectos, en otros con el "simbólico" e igualmente comprometido de Mayerhold y aún más con el "propagandístico" de Maiakovski.

Pero el teatro de Nono es musical y, en la música, arte y política, forma y contenido se hacen inseparables hasta en sus últimas consecuencias. La estructuración dramática de *Intolleranza 1960* proviene realmente de la música y no de la situación real de una Europa y de un mundo donde la lucha de clases ha alcanzado una violencia exasperada, aunque se oculte en el ápice del neocapitalismo (donde, sin embargo, tanto en Italia como en Francia, las huelgas aún sufren represión sanguinaria de la policía), o sin más, se manifiestan con las insurrecciones populares anticolonialistas (así como en Algeria el capitalismo vuelve a mostrar la trágica fisonomía del nacismo). "¿Símbolo?, ¿Crónica?, ¿Fantasía? —es Nono quien sigue hablando—. Todo junto, en una historia de nuestra época. ¿Prioridad de la palabra sobre la música o de la música sobre la palabra? ¿Columna sonora? No. Pero sí composición con los elementos fundamentales de un posible teatro musical, elemento visual y auditivo dentro de las posibilidades de su realización; múltiple fuente sonora en lo teatral y dinamismo del elemento visual en la multiplicidad de la presentación escénica simultánea". El contenido de *Intolleranza 1960* se realiza dentro de esta línea formal, por lo tanto, no se agota en su tema, aunque en el libreto se establezca la forma y contenido a que la ópera aspira. Empezando por su contenido, la acusación de Nono[11] contra el fascismo operante en el mundo —la guerra imperialista, la violencia de clases, la protesta de los oprimidos y la incitación revolucionaria— no se pierde en una mistificación fatalista, sino que impone que se la considere fuera del alibi de una angustia que por sí misma pacífica, como condición original del hombre, las contradicciones objetivamente determinadas por su actual condición histórica. El minero emigrante que pasa del estupor pasivo y egocéntrico a la activa conciencia social es realmente la figura antagónica de la lucha que en el mundo actual opone lo deshumanizado a lo humano; no se trata de obscuras simbologías, esa contrastante atracción que siente por las dos mujeres de su vida, son símbolos de la perdición y de la salvación. Nin-

[11]El libreto es de Nono, pero influenciado por una idea de A. M. Ripellino.

guna alusión mística a conflictos celestiales entre arcángeles del bien y del mal, a lo más es una indicación alegórica de lo que divide y une al hombre dentro de la sociedad burguesa, o sea, alegoría de la adversión humana, realizada en un tono voluntariamente de manifiesto, esquemático y directo. El teatro antiburgués de Nono toma su material precisamente de esta extraña situación y la de sus protagonistas proyectados en el conflicto de las fuerzas que en la sociedad se dividen en *pro* o en *contra* de la libertad y de la justicia.

Estos son los valores que se convierten en los verdaderos protagonistas de la ópera y que determinan su estructuración en grandes escenas de violencia y de lucha, frente a las cuales el minero emigrante asume, al mismo tiempo, la posición de espectador quien, gradualmente, toma conciencia de la imposibilidad de continuar en esa posición pasiva, personificando y prolongando en la escena el proceso intelectual y moral que se le impone al público. El libreto de *Intolleranza 1960* es, por una parte, el drama personal del minero emigrante dividido entre el amor sensual y corroedor de la amante que lo impulsa al egoísmo de una vida indiferente a la lucha de sus compañeros y la llamada amorosa de su compañera que lo atrae hacia el hogar y hacia aquellos que tienen un destino similar al suyo, porque "aquí necesito quedarme, aquí necesito cambiar"; pero por otro lado, está el drama personal que se cumple y se resuelve a lo vivo, en el corazón de una sociedad, dentro de la cual por fin el minero emigrante impone aquella conciencia liberadora representada al comienzo cuando, significativamente, los mineros salen "del fondo del pozo a la luz". El tema de la muerte que como aluvión pone fin a la ópera[12], está subentendido en esta perspectiva dramática: la muerte es un motivo siempre presente en la obra de Nono —desde el *Epitafio per García Lorca, La victoire de Guernica, el Canto Sospeso* y *La terra e la compagna,* hasta *Cori di Didone*—, pero la muerte que preocupa a Nono no es aquella que proyecta su sombra tenebrosa sobre la vida que se aniquila en su obscuridad, sino que 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". Esto se hace tanto más patente en *Intolleranza 1960* don-

[12]Al insertar el episodio del aluvión, Nono se refiere explícitamente a la trágica inundación del Polésine en el otoño de 1951, cuando después de intensas lluvias el río Po se sale de cauce y aniega casi toda la región. La ineficiencia del auxilio y la mísera ayuda a las poblaciones de la región aumenta la desgracia y agravan las consecuencias de aquel desastroso aluvión.

de además de esta idea, se desarrolla la implicación social a través del canto coral basado en los versos de Brecht.

"Teatro de conciencia", es exactamente como lo ha definido Nono. En el que, en realidad, junto al drama psicológico o naturalístico de corte burgués, se vuelca la dimensión épica, por lo que las numerosas citas que incluye no son el elemento determinante. La de Brecht, no es en realidad la única. Se inicia el texto con una poesía de Angelo María Ripellino y en el libreto pueden encontrarse muchas otras citas: de los *Escritos bajo la horca* de Julius Fucik, de las *Cartas de los condenados a muerte de la Resistencia italiana,* de *La Gangrena* de Alleg, de *La libertad* de Eluard, de la *Introducción* de Sartre al libro de Alleg y de *Nuestra Marcha* de Maiakovski. Versos, palabras y frases que son el resumen de nuestra época, a los que la poesía de Brecht da el sentido histórico definitivo e ideal: "Vosotros que habéis surgido del abismo al que fuimos arrastrados / pensad/ también en los tiempos sombríos / de los que os habéis escapado / Vamos cambiando más a menudo países que zapatos / a través de las luchas de clase, desesperados / cuando era sólo injusticia, / vosotros, cuando la hora llegue / en que el hombre sea la ayuda del hombre / pensad en nosotros / con indulgencia". Colocadas en el momento crucial de la acción, estas citas estructuran el libreto, porque esconden en las formas cerradas a las que se inclinan, la continuidad narrativa y expositiva, demostrativa y también propagandística —simbólica, cronística, fantástica de la ópera. O sea, transmiten todo esto y todo lo que dramáticamente genera *Intolleranza 1960,* cumpliendo un reconocible intercambio de funciones mediante las cuales lo colectivo se impone a lo subjetivo, convirtiendo a los personajes en representantes de una humanística trayectoria civil. Pero, a la vez, la forma cerrada preestablecida en el libreto, para evidenciar una separación decisiva en este intercambio de funciones reconocibles, se abre a su propio interior demostrativo, no hacia tiempos y espacios inexistentes, sino que hacia la responsabilidad existente del espectador, obligándolo a decidirse y provocándolo a tomar una elección fundamental. Conjuntamente con el libreto, la música ofrece la perfecta solución teatral que se persigue, la dialéctica íntima. En la música de *Intolleranza 1960* se reconoce al compositor de *Canto Sospeso* y al del *Diario polacco* en forma absolutamente consecuente. La experiencia creadora cumplida en esas dos obras convergen esta ópera que, con extraordinaria fuerza, recalca las determinaciones del género teatral innovado. No basta con reconocer en esta partitura la misma serie adoptada por Nono desde *Incontri,* ni tampoco con individualizar el específico uso que ésta tiene en *Intolleranza 1960* (por

ejemplo, de esta serie se deducen determinados organismos interválicos, según los diversos personajes —el tenor: segunda men., cuarta, tritón; la soprano: segunda men., segunda mayor, tercera— e inclusive cuando interviene completa se permuta dúctilmente de en vez en cuando, según exigencias escénicas, integrándose con los demás parámetros serializados, pero sin traicionar su propia fisonomía interválica). La unitaria estructuración serial de la ópera no explica suficientemente la unidad de lenguaje que en los coros y en las arias, comenzando por aquel desdeñoso fragmento de diamantino virtuosismo de la soprano, deriva del *Canto Sospeso* y de los *Cori di Didone,* mientras que por otra parte y, sobre todo la orquesta, reconocen las conflagraciones sonoras del *Diario polacco.* Lo que hace autónomo el lenguaje musical de *Intolleranza 1960* es su compenetración con la dialéctica escénica que el momento teatral requiere. Las formas cerradas y la esterofonía se realizan a través de la difusión rotatoria de trozos corales e instrumentales grabados en cinta magnética que no se contradicen como podría pensarse, sino que se integran en la concepción circular del drama, también concéntrico, integrando la configuración escénica total que es también visible y que se remonta hasta la configuración formal de la música en la que la articulación dialéctica de los materiales sonoros se convierte en la dialéctica teatral que impulsa la orquesta y las voces a la solución representativa de un auténtico "teatro integral".

Intolleranza 1960 es, en suma, una ópera cuya forma teatral directa da al tiempo, en cuanto a tiempo, una evidencia épica realista y en la que lo musical y teatral revelan contenidos determinados y dan consistencia realista al espacio como tal, y en la que, las fuentes visibles y acústicas se despliegan en todo el ámbito de las percepciones sensibles del espectador, vinculándolo a su dimensión de conocimiento; de ahí se explica que exija al público la máxima actividad para poder captar el mensaje que intenta entregar.

La concepción circular que Nono ha realizado en *Intolleranza 1960*[13] es la fuente de su unidad formal, pero en cuanto a que organiza

[13]Subraya el carácter concéntrico, porque se opone rotundamente a la "opera aperta". Es así como la oposición formal se justifica en cuanto a oposición al formalismo de aquella "opera aperta", desde el momento que lo concéntrico lleva realísticamente a abrirse hacia el contenido dialécticamente encontrado a través del control y el dominio de los materiales y de la técnica que "abre" en realidad a las más libres soluciones formales posibles. En este sentido la música y el teatro de Nono son "abiertos", pero de manera contraria a la de aquellos que teorizan y practican la subordinación del compositor a la acción informal de los materiales.

formalmente el acontecimiento teatral en el tiempo y en el espacio reales que le corresponden, para liberar la substancia dialéctica que musical y escénicamente hace de la forma su contenido.

La perfección formal de *Intolleranza 1960,* la revolucionaria novedad formal del teatro de Nono que se sitúa de plano dentro de la avanzada revolucionaria, han convertido a esta ópera en uno de los *shock* más estruendosos de la cultura predominante en esta postguerra y confirma el vuelco progresista realizado dentro de la vanguardia musical contemporánea por el ala vinculada a la música serial. Estrenada en Venecia en abril de 1961, su puesta en escena constituyó una velada memorable[14], la ópera suscitó y seguirá provocando discusiones, debates y polémicas[15]. Para Nono, marcó, no obstante, una importante etapa de su carrera artística; basándose en esa experiencia, ulteriormente ha desarrollado su teoría teatral en una serie de artículos y conferencias que ha dado a conocer en diversos puntos de Europa, mientras se está preparando para realizar una segunda obra teatral. Entre las obras que ha escrito después de *Intolleranza 1960* se destaca particularmente, la cantata *Sul ponte di Hiroshima — Canti di vita e di morte* para soprano, tenor y orquesta (1962). Dividida en tres partes, respectivamente, y basada en textos del *Diario de Hiroshima* de G. Anders (soprano y orquesta), en *Djamila Bupacha,* poesía de J. L. Pacheco, inspirada en la tortura de la guerrillera argelina por los paracaidistas franceses (soprano solo) y en *Passero per piazza di Spagna* de C. Pavese (soprano, tenor y orquesta). En esta obra, en la que Nono adoptó una técnica postserial, basada en

[14]La "primera mundial" tuvo lugar en Venecia el 13 de abril de 1961 durante el Festival Internacional de Música Contemporánea. Director, Bruno Maderna; director de escena, Vaclar Kaslic, de la Linterna Mágica de Praga; escenógrafo, Emilio Vedova. Durante todo el curso de la ejecución, grupos de facistas organizados y tolerados por las autoridades, trataron de interrumpir el espectáculo lanzando manifiestos y petardos, gritando e insultando y tratando de provocar reyertas con el público. Por su parte, el público reaccionó vigorosamente y al final el compositor y sus colaboradores fueron llevados en triunfo, mientras en la sala se aplaudía a los coristas y comparsas. En efecto, la ópera sólo pudo escucharse tranquilamente en la segunda representación a pesar de la renovada tentativa de disturbios por parte dos los facistas, la que inmediatamente fue reprimida por la sencilla presencia en las galerías de un nutrido grupo de gente del puerto de la Giudecca, la zona del puerto de Venecia en que Nono habita, quienes espontáneamente intervinieron y garantizaron la ordenada representación de la ópera.

[15]Inmediatamente después de *Intolleranza 1960,* Nono compuso *Ha venido, Canzones para Silvia* para soprano y coro femenino y seis instrumentos, basados en textos de A. Machado y dedicado a su hija Silvia. Su única obra electrónica es, *Omaggio a Emilio Vedova.*

organismos interválicos que generan los "campos sonoros" desvinculados de cualquiera preconstitución formal, vuelve a tomar el tema que reafirma el valor positivo de la existencia y el individual del amor, con el que culmina aquello colectivo de la vida dramáticamente sujeta en su contextura y, en contraposición a la obligación real —ideológica tanto como física— de la violencia de clases y de la muerte como *Weltanschauung* intoxicante del capitalismo. El problema negativo está de inmediato presentado en su esencia social y aquel de lo positivo está confiado a un impulso humanístico vinculado también a lo social y que, es a su vez, un testimonio del carácter épico de una música en el canto que se hace límpida transparencia de sonidos libres, pero íntimamente conectados a través de la férrea lógica de la mesurada liberación sonora. Por ejemplo, en el canto de *Djamila,* seguir una línea melódica parecería imposible, puesto que lo que se constituye a través de la aparente disociación de los elementos es una estructura vocal llevada al límite de una sencilla vocalización, que la convierte en algo purísimo que reabsorbe los versos de Pacheco en un *Status melódico* único de gran fuerza comunicativa. En cambio, la primera y segunda partes de índole bien diversa, se mueven desde un principio, utilizando un material crudamente espaciado al límite de lo informal, pero dominado en la proporción de las relaciones de los materiales, para que ambas voces puedan anudarse, asediadas por la evidencia del signo preciso; no figurativo, pero sí exactamente recalcado en la substancia moral y sentimental de los textos. Es por eso que puede afirmarse que con *Il ponte di Hiroshima,* Nono parece haber llegado a una nueva etapa lingüística de avanzadas posibilidades, que es como el adelanto ulterior de un lenguaje, aunque siempre encuadrado dentro de las exigencias de llevar más adelante la verdad de un arte progresista.