



Música: política de la razón

Omayra Terol Hernández

Espacio Sonoro nº 42. Mayo 2017

Música: política de la razón

Omayra Terol Hernández

Las artes y, entre ellas, la música han sido una forma de expresión y visualización del mundo por parte de los artistas. A través de la música, los compositores han mostrado su aceptación o rechazo a las ideologías de su entorno, como lo hicieron Beethoven, Wagner y ya en el siglo XX, Kagel, Cage o más abiertamente desde la militancia política, Luigi Nono.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con la finalización de las Guerras Mundiales, diversos artistas conciben la música como una herramienta de conciencia y provocación sobre el cambio social que se estaba produciendo. De esta forma el compositor implicado con ideas de cambio (o continuación como Dmitri Shostakóvich), inmersos o no, en un movimiento político, intentan influir en la sociedad.

A lo largo de la historia de la música centroeuropea no es extraño el uso del hecho musical, por parte de los estamentos y compositores implicados, como herramienta para difundir su ideología (dogma) y pensamiento. Este uso de la música no es algo nuevo ya que desde los comienzos del cristianismo la concepción de la música funcional está presente como forma de adoctrinar a las masas. De esta manera, con el cambio de pensamiento a lo largo del tiempo, no es novedad ver que la música sea utilizada como medio de difusión política y como forma de concienciar socialmente de las catástrofes y barbaries que estaban dándose lugar en el mundo, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial los compositores, entre ellos Luigi Nono, quedan conmovidos por la brutalidad de los acontecimientos producidos, en mayor

parte lo hechos en los campos de exterminio. Este reflejo de deshumanización hace que la concepción nietzcheriana de “Dios ha muerto” tome una importante conciencia en la sociedad. Por otro lado, los artistas y entre ellos los compositores, intentan reflejar con sus obras, de una forma también conmemorativa, los sucesos producidos. Uno de estos compositores es Arnold Schoenberg, que tras su exilio compuso la que se convertiría en obra de referencia de la vanguardia musical de la postguerra: *A Survivor from Warsaw* (Un superviviente de Varsovia, 1948), obra que cuenta la historia de una víctima del gueto de Varsovia durante el holocausto nazi. Desde el sentido histórico, la pérdida de referentes sociales que se estaba produciendo es reflejada por Schoenberg a través de un lenguaje serial como manifestación para la recuperación de la comunicación y expresión.¹

Ese grito frente a la barbarie sufrida en la Europa central fue también lo que le llevó a Luigi Dallapiccola a componer en 1949 *Il prigioniero* (El prisionero), donde defiende la dignidad humana que había sido perdida durante la guerra. Dallapiccola muestra estos sucesos de crueldad y tortura en un escenario carcelario con visión psicológica que anula la identidad del ser humano, reflejando las atrocidades de los sucesos desde la Inquisición española del siglo XVI a las guerras del siglo XX. Dentro de la aplicación de la música como herramienta de conciencia, será la voz, como parte de la obra, la que tome fundamental importancia como vehículo de comunicación y compromiso con el espectador.²

Luigi Nono, es el principal exponente de la tendencia de la música como herramienta de divulgación. Afiliado al Partido Comunista Italiano, sigue ligado al modelo expresionista de las obras de Schoenberg o Berg, con una connotación política

¹ FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael: “Schöenberg, un superviviente de Varsovia” en *Historia de la Música. Las tres edades de la Música Occidental*, 2016, url: <https://bustena.wordpress.com/2016/05/21/schonberg-superviviente-varsovia-analisis/> (última consulta: 29/04/2017)

² FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: “La tortura como esperanza de la ópera” en *12 notas*, Madrid, 2012, url: <https://www.docenotas.com/89354/la-tortura-como-esperanza-de-la-opera/> (última consulta: 29/04/2017)

dentro del texto reforzada por una música semántica sin olvidar la propia esencia musical. Nono concibe su obra como una forma de conocimiento, de lucha, de aprobación, de debate y de participación, acercando su ideario musical a la sociedad con interpretaciones de sus obras en fábricas y recogiendo de los trabajadores sus impresiones expuestas en debate abierto. Para mayor comunicación con su público trabaja materiales folclóricos, siempre sometidos a un ideal serial, que distorsiona a la vez que mezcla con propaganda revolucionaria en sus textos.

Con su obra compuesta en 1956 *Il Canto Sospeso* (El canto interrumpido o El canto flotante, permanente) Nono intenta alejarse de la concepción serial heredera del puntillismo que se desarrollaba en esta época, reflejo del puntillismo usado por Anton Webern, para retomar nuevamente una estructura más general y comunicativa con tensiones estéticas morales y políticas, donde el vocalismo asume toda la importancia, convirtiéndose en de esta manera en una de las obras maestras de la postguerra.

La obra se compone de nueve secciones, para soprano, contralto y tenor solo, coro mixto y orquesta, donde el texto son cartas de presos de los campos de concentración de la II Guerra Mundial a familiares o conocidos antes de su ejecución.

"[...]Se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro non potrei descrivervi le mie sofferenza e tutto ciò che vedo intorno a me. Dico addio a tutti e piango [...]"³

(Si el cielo fuera papel y todos los mares del mundo fueran tinta, no alcanzaría con ello describir mi sufrimiento y todo lo que he visto a mi alrededor. Digo adiós a todos y lloro.)

Con *Il Canto Sospeso* y más tarde *Intolleranza* (1960), Nono consigue el reconocimiento internacional por el mensaje político de advertencia y acusación que

³ Texto del movimiento nº 5, fragmento de la carta de Chaim, 14 años, campesino de Polonia.

hay impreso en su obra. En *Intolleranza* además, cita literalmente el 4º movimiento de *Il Canto Sospeso*, donde se escuchan los gritos de tortura al final de una escena, en la que se produce un interrogatorio a un prisionero, demostrando una vez más la efectividad y uso del apoyo de su música política-moral.

Con ella comienza una nueva técnica coral, que recoge también en sus posteriores obras, basada en la flexibilidad melódica y armónica de las sílabas con su habitual técnica puntillista, que distribuye en las diferentes voces del coro y es observable en el movimiento nº 9 de *Il Canto Sospeso*. Esta nueva técnica será criticada por Karlheinz Stockhausen argumentando que con la distribución de las palabras y las sílabas por las voces se destruye el significado del texto. Por su parte, Nono llegó a declarar que su técnica no es puntillista, sino que se asemeja más al estilo polifónico de los corales barrocos que se pueden observar en piezas de Bach (*Misa en Si menor*) o en los madrigales italianos tardíos.

The image shows a musical score for 'Nr. 9' from 'Il Canto Sospeso'. It features five staves: Soprano (Sopr.), Contralto (C. alto), Tenor (Ten.), Basso (Basso), and Piano (imp. 1). The score is in 2/4 time and marked 'ca. 54'. The vocal parts have lyrics in German, such as 'Non Ich ho kei - - - - - la dem Sa - - - - - rö bin' and 'pau - - - - - ne Sa - - - - - rö bin'. The piano part has dynamics like 'mf' and 'p'. The score is annotated with various musical notations and dynamics.

Ilustración 1. Introducción nº 9, *Il Canto Sospeso*

Esta inusual aplicación de la polifonía puntillista al texto verbal, donde se superponen diferentes textos, da a la pieza un nuevo valor expresivo que en su conjunto crea una fonética inusual hasta el momento y que desarrolla en sus obras posteriores como *La terra e la compagna* (1958).

Las composiciones de Nono son reflejo del movimiento serialista de la década de los años 50, a pesar que el propio Nono intenta alejarse del serialismo creando su propio concepto serialista. Aun así, durante su obra *Il Canto Sospeso* sigue mostrando ese principio de serialismo integral sobre la serie cromática, en la que añade cada nota por suma de semitonos. Muestra de ello es el comienzo del fragmento nº5:

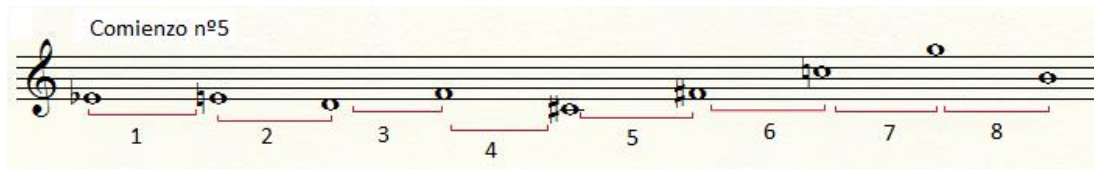


Ilustración 2. Escala serial. Comienzo del nº 5, *Il Canto Sospeso*

Otra muestra de la influencia weberniana en Nono, es el uso del tricordio característico de la 2ª escuela de Viena, que aparece reflejado a modo de cita en el sistema serial en el comienzo de la pieza:

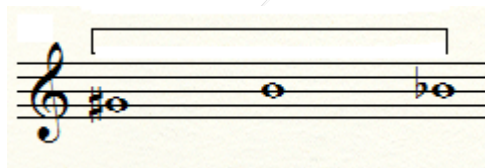


Ilustración 3. Comienzo nº1, *Il Canto Sospeso*

Dicho tricordio, como se ha comentado, es característico de la 2ª escuela de Viena y más concretamente de Anton Webern, el cual también es utilizado por Dallapiccola en *Il prigioniero* en el punto cumbre del canto del prisionero en la cárcel, punto que recuerda al mismo momento en el *Fidelio* de Beethoven.

En *Il canto sospeso* comienza una nueva idea de serialismo usando en su composición una mezcla de números primos, la sección aurea y la sucesión de Fibonacci para la distribución rítmica y melódica de la serie cromática que va utilizando en cada uno de los apartados.

En la introducción de las voces, aplica el sistema de principio aditivo, de menos a más voces o viceversa, quedando dividida la serie en 4 grupos de 4 notas, 3, 2, 1 y viceversa. Además de emplear la distribución de notas por acumulación de semitonos por interválicas y una correspondencia de simetría entre las voces.

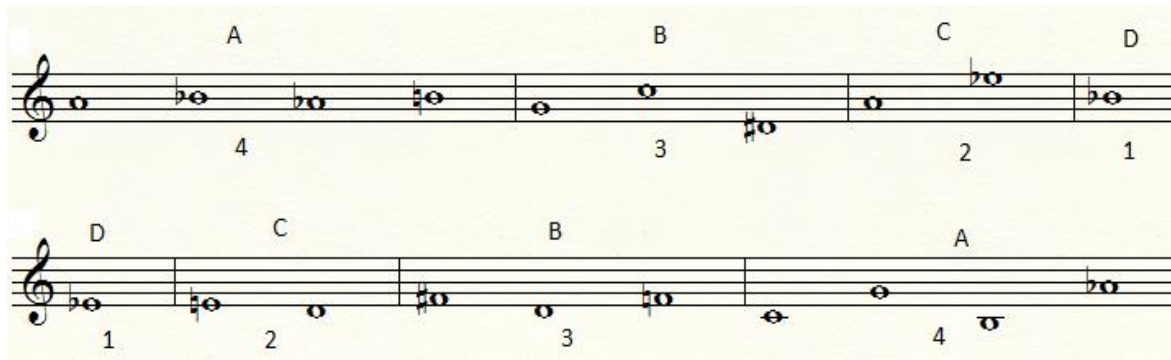


Ilustración 4. Cuadro explicativo de la estructura musical de las voces. N°2, *Il canto sospeso*

En este cuadro explicativo (ilustración n°4), se puede observar en el pentagrama superior como el acorde va perdiendo notas: desde cuatro voces a una sola voz, a la vez que amplía la interválica entre notas añadiendo semitonos y la relación simétrica con el pentagrama inferior. A su vez la progresión sigue el principio ascendente, donde se produce una adición de notas a la vez que acumulación de semitonos: de la a si bemol un semitono, de si bemol a la bemol dos semitonos, etc.

Esta acumulación y disminución de notas, también está presente en la métrica pero esta vez en valores rítmicos, al tiempo que utiliza una distribución de notas por proporciones dentro de grupos irregulares de tresillos, quintillos y septillos. A lo largo de *Il canto sospeso* utiliza esta forma métrica como distribución rítmica.

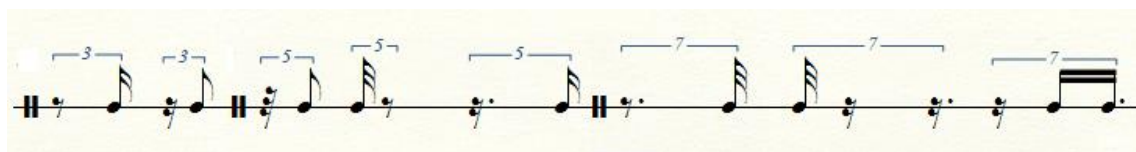


Ilustración 5. Secuencia rítmica de la introducción del n°1, *Il canto sospeso*

Al comienzo de *Il Canto Sospeso* Nono incorpora una dedicatoria *a tutti loro* (a todo el mundo), lo que se puede intuir como un reconocimiento a todos los combatientes europeos que lucharon en la guerra. Este mensaje es además un recordatorio del pasado para el mundo entero dejándolo plasmado en una obra atemporal que permite a la sociedad de todos los tiempos, presentes y futuros, ser capaces de reflexionar y no volver a caer en la barbarie de aquella Guerra Mundial.

No solo los compositores han intentado contribuir para que estos desafortunados acontecimientos no se olviden. Escritores como el turinés Primo Levi, superviviente del holocausto nazi en Auschwitz, a través de sus testimonio y escritos como *Triología de Auschwitz*, ha mantenido este recuerdo vivo desde hace más de 70 años mostrando con total crudeza la barbarie que se vivió en el holocausto para advertencia a que no vuelva a ocurrir.

Nietzsche dijo: “Dios ha muerto”, pero el ser humano seguirá viviendo.



Ilustración 6. Fotografía de Luigi Nono

Bibliografía

LANZA, Andrea: *El siglo XX tercera parte*, Madrid, Tuner Musica, 1980

MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999

NONO, Luigi: *Il canto sospeso*, London, Edition Eulenburg, 1995

PAREYÓN, Gabriel: “Il canto sospeso (1956) Forma intuida, forma cierta, transfinita” en *Pauta*, vol. 26, no. 102, pp. 68–80 (2007)

Enlaces de interés

<http://www.luiginono.it/opere/il-canto-sospeso/>

<https://www.youtube.com/watch?v=x3PGZyoR6B0&t=615s>

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/actualidad/1451501559_671165.html



OMAYRA TEROL HERNÁNDEZ nace en 1989 en la localidad de Monforte del Cid (Alicante)

Comienza sus estudios musicales en la Sociedad Musical “La Lira” de Monforte del Cid, ingresando en el Conservatorio de Música “Ana María Sanchez” de Elda en la especialidad de percusión a los 12 años.

Finaliza Enseñanzas Profesionales de Música en la especialidad de percusión en el Conservatorio Profesional de Música de Elche en 2012.

En 2013 accede al Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante con el catedrático en musicología José María Vives Ramiro, cursando en la actualidad cuarto de musicología.

Ha realizado cursos de percusión con Carolina Alcaraz y Katarzyna Micka. En 2016 asistió al IV curso organizado por AVAMUS e impartido por Daniele Savaino sobre “La organización del espacio sonoro entre Ars Antiqua y Ars Nova”.

omy_2509@hotmail.com