
ELOGIO A LA ESCUCHA

Enrique Busto Rodríguez

Espacio Sonoro. Nº 48. Mayo – Agosto 2019

INDICE

I- INTRODUCCIÓN	1
II- BIOGRAFÍA	2
III- “A CARLO SCARPA...” COMPOSICIÓN E HISTORIA	15
3.1. <i>El encargo</i>	15
3.2. <i>El estreno</i>	16
3.3. <i>El destinatario: Carlo Scarpa (1906 Venecia - 1978 Tokio)</i>	16
3.4. <i>Influencias</i>	22
IV- ANÁLISIS	23
4.1. <i>Estructura y Arquitectura: Secciones y campos tonales</i>	23
4.2. <i>La Instrumentación</i>	28
4.3. <i>Polifonía y Texturas</i>	33
4.4. <i>Materiales: El silencio. El ritmo</i>	45
— El Silencio	45
— El Ritmo	46
4.5. <i>La microinterválica</i>	48
V- CONCLUSIÓN	50
ANEXO	53
BIBLIOGRAFÍA	55

I- INTRODUCCIÓN

El análisis que aquí presentamos trata del estudio detallado de la obra *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* para orquesta en microintervalos, compuesta en 1984 por el compositor italiano Luigi Nono (1924-1990).

Nono ha sido un compositor que ha estado evolucionando su lenguaje hasta sus últimos años, y concretamente la década de los 80, forma parte de su período más creativo con la composición de obras como: su cuarteto de cuerdas *Fragmente - Stille, an Diotima* (1980), su ópera *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984), o la obra para orquesta que vamos a analizar en cuestión *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984); por citar, tan solo, tres de sus obras más significativas.

Como veremos en el transcurso del trabajo, Nono está muy implicado en cuestiones sociales y políticas, y en el período de creación de la obra que vamos a analizar, reflexiona sobre los avances de la nueva música y la actitud que debe tener el público ante ella. Nos propone una nueva escucha; escucha sin prejuicios ni academicismos, abiertos a toda innovación y sin miedo a explorar territorios desconocidos.

Para finalizar, el interés que me ha llevado a analizar esta obra *A Carlo Scarpa...*, ha sido motivado por el trabajo magistral que hace Nono del refinamiento del material, así como el desafío de trabajar con materiales tan restringidos como veremos en el transcurso de este análisis.

Enrique Busto Rodríguez.

II- BIOGRAFÍA

Luigi Nono (Venecia, 29 de enero de 1924 - Venecia, 8 de mayo de 1990)

Fue el segundo hijo de Mario Nono y María Manetti. Proviene de una familia de gran tradición artística; su abuelo paterno, Luigi Nono, era un conocido pintor de la escuela veneciana de finales del siglo XIX.

Alrededor de los doce años, Nono emprendió el estudio del piano con una maestra privada y comenzó a asistir a los espectáculos del Teatro de la Fenice y al Festival Internacional de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia.

En 1941, a la edad de 17 años, comenzó a recibir clases de una de las personalidades musicales más grandes de la época, Gian Francesco Malipiero, en el Conservatorio de Música "Benedetto Marcello" en Venecia. Durante este período Nono compaginó sus estudios en el Conservatorio con los de Derecho en la Universidad de Padua. Ese mismo año conoció al joven pintor Emilio Vedova y entrelazó con él una amistad que, fortalecida con el tiempo también gracias a varias colaboraciones artísticas, se prolongó hasta la muerte del compositor.

La formación escolar y musical de Nono se llevó a cabo en los años cruciales de la Segunda Guerra Mundial y el período inmediato de posguerra, en un ambiente familiar y burgués, pero en su mayoría hostil al fascismo. Por razones de salud, fue liberado del servicio militar y no participó activamente ni en la guerra ni en las fases posteriores de la Resistencia. En esos años, sin embargo, estuvo en contacto con jóvenes socialistas venecianos y personalidades de la oposición local, cultivando ideales políticos y culturales no alineados con el régimen.

Los horizontes abiertos por Malipiero se referían al estudio de Monteverdi y la gran tradición del Renacimiento italiano (polifónico y madrigal), de los tratados teóricos de Zarlino, Gaffurio y Vicentino, así como el descubrimiento de la música de Arnold Schönberg, Anton Webern y Béla Bartók.

En 1946, gracias a Malipiero, Nono entró en contacto con el joven compositor y director veneciano Bruno Maderna, solo cuatro años mayor, ya conocido por su pasado

como niño prodigio. Casi al mismo tiempo, también conoció a Luigi Dallapiccola, uno de los músicos más respetados y un punto de referencia para muchos jóvenes de su generación. El encuentro con Maderna marcó de manera indeleble el desarrollo musical y humano de Nono. Con él, Nono profundizó en el estudio de la música de los siglos xv y xvi, desde el Ars Antiqua al Ars Nova, desde la polifonía renacentista flamenca a la italiana, en una comparación continua entre teoría y práctica. Entre los autores más queridos y analizados: Guillaume de Machaut, John Dunstable, Johannes Ockeghem, Josquin Desprès, Adrian Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli, a menudo transcritos a partir del *Odhecaton*¹ de Ottaviano Petrucci. El análisis de este período histórico se convirtió, entre finales de la década de 1940 y principios de la década siguiente, en el estímulo para una investigación comparativa de los diversos procesos de composición en la historia: dada la comprensión de una técnica musical, el objetivo era descubrir su funcionamiento en relación con el momento histórico, buscando nuevas posibilidades. Gracias a esta peculiar investigación, el compositor desarrolló la convicción, que nunca abandonó, de que el lenguaje artístico debía de desarrollarse constantemente. Saber la música del pasado se convirtió, en un medio para conocer y comprometerse responsablemente con el presente.

En 1948, nuevamente por sugerencia de Malipiero, Nono asistió a un curso de dirección de orquesta internacional realizado en Venecia por Hermann Scherchen con Maderna. Esta nueva e importante reunión marcó el comienzo de una larga asociación (cultural y humana) entre los dos jóvenes compositores y el director que, durante aproximadamente cinco años, se convirtió en su punto de referencia fundamental. Nono comenzó a seguir a Scherchen durante sus conciertos, a permanecer por largos períodos con él (en Zurich, Rapallo, Gravesano), y a colaborar primero como copista, luego como autor, con su editorial Ars Viva Verlag (adquirida en los años cincuenta por B. Schott's Söhne de Mainz). Gracias a Scherchen, a través de sus actuaciones, Nono entró en

¹ En 1501 Ottaviano Petrucci publicó en Venecia *Harmonice Musices Odhecaton*, el primer libro impreso de música que reunía las composiciones de los más célebres maestros italianos y extranjeros de la época. Su iniciativa fue seguida pronto por otros libros similares, de tal manera que Venecia se convirtió en poco tiempo en el centro europeo más importante de impresión y distribución de textos musicales.

contacto cercano con las obras de Schönberg y Webern. Entre 1948 y 1949, a instancias de Scherchen, Nono compuso dos poemas líricos griegos (*La stella mattutina* y *Ai Dioscuri*, sobre textos de Ione di Ceo y Alceo en la traducción italiana de Salvatore Quasimodo), abiertamente inspirado en el *Canti de prisió*n de Dallapiccola. También de Scherchen recibió estímulos para el estudio de la música de Bach, Beethoven, Schumann y, sobre todo, del método dodecafónico, profundizado gracias al análisis de los diferentes enfoques de Schönberg, Webern y Dallapiccola.

En 1950, por recomendación de Scherchen y Maderna, Nono asistió a la Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt por primera vez. Con su primera pieza para orquesta, *Las variaciones canónicas sobre la Op. 41 de Arnold Schönberg* (1949-50), dirigida por el propio Scherchen. La experiencia de Darmstadt, un lugar al que asistieron continuamente durante diez años (desde 1957 como docente), constituyó un momento de importancia fundamental en su evolución artística, humana y política. Fue aquí donde Nono pudo investigar más a fondo la música dodecafónica y, en particular, la de Schönberg; para conocer a Edgard Varèse (uno de los admiradores de las variaciones canónicas con motivo su primera interpretación) y para acercarse a su música visionaria que tuvo tanta importancia en las sucesivas evoluciones del pensamiento sonoro de Nono. Aquí estableció relaciones importantes, con varios músicos europeos y no europeos como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage. Sobre todo, fue en Darmstadt donde tuvieron lugar las primeras actuaciones absolutas de algunas de las páginas más importantes de los años cincuenta: *Polifónica-Monodia-Rítmica* (1951), el *epitafio de Federico García Lorca I. España en el corazón* (1952), *La victoria de Guernica* (1954), *Incontri* (1955), *Cori di Didone* (1958) y *Composition for orchestra Nº 2: Diario polaco '58* (1959).

Estas obras revelaron a Nono como uno de los principales representantes de la vanguardia europea y del lenguaje serial, junto con Stockhausen y Boulez. Sin embargo, de estos mismos compositores y del entorno de la Ferienkurse, se distanció de manera declarada en 1959, cuando con la conferencia *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* (la presencia histórica en la música de hoy) creó polémica contra algunos representantes de la vanguardia y con la llamada "Escuela de Darmstadt" (una expresión que él mismo acuñó).

Después de años en que los estímulos se entrelazaron con conflictos constructivos, esta intervención creó una primera fractura con el lugar y con algunos de sus representantes (en primer lugar Stockhausen). La falta de conciliación de las posiciones se referían tanto a la deriva hiperdeterminista de los seguidores de la serialidad integral y su referencia a los modelos derivados de las ciencias naturales, como a las experiencias de signo opuesto referibles a la indeterminación encabezadas por Cage. Nono señaló ambas tendencias como un escape de la historia y un síntoma de un deseo irresponsable de evitar posiciones claras en relación con los problemas artísticos del presente. La ruptura definitiva fue provocada en 1960 con la nueva conferencia *Text - Musik - Gesang* (texto, música y canto), donde la distancia con las posiciones de Stockhausen quedaron patentes.

En 1954, con motivo de la primera representación de *Moses und Aron* de Schönberg, Nono conoció en Hamburgo a la hija del gran compositor austriaco, Nuria, con la que se casó al año siguiente. Del matrimonio nacieron dos hijas, Silvia (1959) y Serena Bastiana (1964). Entre finales de 1958 y comienzos de la década de 1960, Nono también completó su experiencia única (y atípica) como profesor con Helmut Lachenmann, quien durante largos periodos permaneció en Venecia colaborando con Nono en la formulación alemana de las dos conferencias mencionadas celebradas en el Festival de Verano de Darmstadt.

En los mismos años cincuenta, el descubrimiento de las experiencias políticas y culturales en los Alpes, la Revolución Soviética y la cultura de la República de Weimar, las vanguardias históricas rusas y alemanas y las innovaciones teatrales de Vsevolod Mejerchol, Vladimir Mayakovsky y Erwin Piscator, fueron de gran importancia. Estos descubrimientos se sumaron al entusiasmo paralelo por la revelación de la enseñanza de Antonio Gramsci, del pensamiento filosófico de Jean-Paul Sartre, de una producción poética anclada a los problemas de su tiempo y representada por autores como Federico García Lorca, Pablo Neruda, Paul Éluard, Cesare Pavese, o Giuseppe Ungaretti.

Es sobre todo a partir de estos escritores cuando Nono selecciona los textos de sus obras vocales de los años cincuenta, la década en la que el centro se encuentra una de sus obras maestras, *Il canto sospeso* (1955-1956), basado en las cartas de los

condenados a muerte en la resistencia europea. Abandonando el uso de material rítmico existente llegó a una nueva práctica basada en una técnica peculiar de la fragmentación del texto, tal como se establece en sus componentes fonéticos vocales o en la sucesión entre las voces individuales o de forma simultánea, como un bloque o agregado sonoro.

Como se puede ver en una serie de trabajos teóricos producidos durante los años cincuenta, Nono se convenció cada vez más de la capacidad comunicativa de la música y del imperativo de expresar las contradicciones multifacéticas de su época en su arte. Al seleccionar los textos, optó cada vez más por los temas políticos que surgen de los acontecimientos del presente o del pasado inmediato. Esto se refleja muy claramente en *la Intolleranza 1960* (1960-61) de "acción escénica", el primer trabajo que dio forma tangible a las ideas sobre un "nuevo teatro musical" que había desarrollado durante la década anterior. Y la tendencia alcanzó su apogeo en la primera mitad de la década de 1970 con la segunda "acción escénica", *Al gran sole carico d'amore* (1972-74, revisada en 1977).

La experiencia teatral de Nono se basó inicialmente en el rechazo, en común con muchos jóvenes compositores de la vanguardia de la posguerra, de una concepción de la ópera de fin de siglo que iba de la mano con la disidencia abierta hacia la sociedad burguesa. Desde los primeros proyectos para obras durante los años cincuenta, vio el teatro como un lugar para representar temas contemporáneos. En su investigación, Nono se centró en experiencias, principalmente en el teatro hablado, que datan de las dos primeras décadas del siglo xx. Al igual que el estudio de la música del pasado que había realizado con Maderna, su familiaridad con el teatro musical también se basaba en una investigación histórica diseñada para cubrir todas las experiencias artísticas que, precisamente porque habían sido condenadas o reprimidas por diferentes regímenes, surgieron como modelos que aún tenían considerable potencial tópico. Durante los años cincuenta, Nono leyó ampliamente en "teatro": desde las experiencias de Gropius y la Bauhaus presentadas por Giulio Carlo Argan (Einaudi, 1951) hasta la historia del drama de Baty-Chavance (Einaudi, 1951) y el teatro ruso y alemán de principios del siglo xx (incluyendo el trabajo seminal sobre teatro político por Piscator, 1929) a monografías como Mayakovsky, Brecht, etc. Si uno compara sus escritos teóricos con sus primeros proyectos dramáticos se puede ver que, desde principios de 1952, el compositor había aclarado las implicaciones técnicas y la función política potencial del teatro que en 1960-

Enrique Busto Rodríguez

61 dio origen a la primera "obra escénica", *Intolleranza 1960*, sobre un texto que él mismo ideó a partir de una idea proporcionada por Angelo Maria Ripellino, y utilizando extractos de Alleg, Brecht, Éluard, Fučík, Mayakovsky, Sartre y Ripellino. Su puesta en escena contó con la colaboración de Josef Svoboda y Emilio Vedova.

La primera actuación en Venecia en 1961 fue duramente criticada por el público, sobre todo por su contenido político, mientras que musicalmente también creó una sensación, dividiendo al público y a los críticos por igual. *Intolleranza 1960* marca un hito en la producción de Nono, y se presenta como un momento de síntesis y una experimentación en el que las técnicas consolidadas se combinaron con nuevos procedimientos de composición que apuntan el camino hacia delante. Combina todos los principales avances técnicos y lingüísticos que caracterizan el inicio de los años sesenta. Entre ellos, la nueva técnica vocal de la "línea única" con la que experimentó en las piezas a capella *Sarà dolce tacere* y *Ha venido. Canciones para Silvia* (ambas con fecha de 1960), así como el uso de cintas e instrumentos electroacústicos. De hecho, 1960 también vio la primera composición electrónica de Nono, *Omaggio a Emilio Vedova*, hecha en el Studio di Fonologia Musicale de la RAI en Milán, el laboratorio electrónico donde, durante casi dos décadas, hasta 1979, produjo todas las obras para las que escribió utilizando cinta. El tratamiento electrónico se convirtió en una característica constante del itinerario creativo de Nono: veía la tecnología como una nueva frontera que le permitía una expresión artística más libre e inmediata, experimentando con soluciones de sonido y espacio que no se podían obtener con instrumentos tradicionales.

También gracias a la electrónica, Nono pudo ir más allá de los sistemas compositivos rígidamente contruidos, dando una importancia creciente a la organización de eventos sonoros en estructuras. Liberado de la serie y del control de tonos predeterminados, la elección de los intervalos podría volverse cada vez más "intuitiva", definiéndose in situ y proyectándose sobre la yuxtaposición o superposición de texturas de sonido complejas (bloques, capas, líneas, etc.).

Durante los años sesenta y setenta, el compromiso político, el conflicto social, la denuncia, y el rechazo de la psicología individual en favor del drama colectivo, elementos que caracterizan a *Intolleranza 1960*, se convirtieron en constantes de su

producción, ya que el concepto de compromiso asumió para Nono el valor de un "imperativo moral" (J.-P. Sartre) para igualar el imperativo estético. La relación entre el arte y el presente se hizo cada vez más interrelacionada y profunda: cada obra, ya sea completada o simplemente planificada, fue concebida como un medio para participar activamente, y con sus propios atributos específicos, en un proceso más amplio de transformación de la realidad social.

Después de haber eliminado el término "ideología" de la connotación negativa relacionada con su conceptualización marxista, Nono alió esta categoría de pensamiento con el concepto de la "idea del mundo" en *Gramscia*. Pudo vincular el desarrollo de un lenguaje musical propio a estas funciones sin la necesidad de mediación, logrando una técnica de composición que también permitió un testimonio ético del compositor aquí y ahora. Esta necesidad de actualidad involucró los aspectos duales de contenido y forma, una combinación que caracterizó la relación entre la creación y el compromiso de Nono desde el principio. En *La fabbrica illuminata* (1964), por ejemplo, una voz en vivo interactúa consigo misma grabada en cinta y con una variedad de materiales de sonido (ruidos, las voces de los trabajadores, etc.) grabados en la fábrica de Italsider en Génova Cornigliano y elaborado en el estudio electrónico. La denuncia, implícita en los textos del documental realizado por Giuliano Scabia sobre la condición de los trabajadores, se compensa al final con una afirmación confiada de la fe en el amor y el futuro, en una mezcla de drama y esperanza que es característica de muchos.

De las obras vocales de Nono, las dos obras posteriores, *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-66), utilizando textos documentales de Giovanni Pirelli, y *Y entonces comprendió* (1969-70), con textos de Carlos Franqui y Ernesto Che Guevara, hace mayor uso de la alternancia de voces en vivo y pregrabadas; además, se puede reconocer un uso más radical de algunos aspectos de la práctica compositiva (íntimamente relacionados con cuestiones de la práctica escénica) que resultaron decisivos en sus trabajos de los años setenta y ochenta. De hecho, a partir de obras como *La fabbrica illuminata* y *A floresta é jovem e cheja de vida*, el proceso creativo de Nono se vincula cada vez más con artistas específicos, a quienes seleccionó por sus características tímbricas y expresivas como Carla Henius, Kadigia Bove, Elena Vicini y Liliana Poli. Gracias al trabajo que hizo con los músicos durante el proceso de composición, Nono comenzó a sentir menos necesidad de hacer valer sus deseos de autoría en una única

edición impresa definitiva (*A floresta...* fue reconstruida y publicada después de su muerte en 1998).

En estos años, cada elección de texto y la modalidad de interpretación demuestra la determinación de Nono en tratar la música como un medio de lucha política y social dirigida a las injusticias y absurdos del presente. Tanto en su biografía artística como en la humana, el concepto de compromiso ha sido uno de los temas más complejos y ferozmente debatidos que pueden ser malinterpretados fácilmente, particularmente cuando se los somete a interpretaciones partidistas. Nono fue miembro del Partido Comunista Italiano desde 1952 (y del Comité Central desde marzo de 1975) y amigo de oficiales del partido de alto rango y críticos marxistas como Luigi Pestalozza. Nunca traicionó el ideal del artista vanguardista, incluso cuando, en las últimas fases de su vida, su compromiso y sus denuncias tomaron formas menos directas.

Políticamente, el período más fértil fue el de los años sesenta y setenta, cuando los hitos artísticos a menudo coincidían con puntos biográficos, a saber, los diversos viajes que realizó a los países del bloque del Este a partir de 1958, a la URSS en 1963 y nuevamente en los años setenta, a los EE. UU. en 1965 y 1979, y a América Latina desde 1967 en adelante, primero a Argentina, luego a Chile, Perú y Cuba. Este fue el momento en que se comparó con la teoría y la práctica del marxismo internacional, participando en movimientos obreros durante los años sesenta y la revuelta de los estudiantes en 1968. Para él, la militancia política, explícita en sus opciones éticas, sociales y artísticas, era inseparable a su actividad como músico continuamente en busca de nuevos mundos sonoros. De hecho, debido a la doble cuestión de la politización de sus obras y el uso "revolucionario" de la electrónica en vivo, se separó de su primera editorial, Ars Viva Verlag (Schott), y pasó a Ricordi. Varias veces en los años sesenta y setenta, Nono habló de su música como el producto de una unión entre técnica e ideología, sin dejar en secreto su necesidad imperiosa de basar su música en el presente.

En la fase más abierta de su desarrollo, la militancia política sin duda proporcionó estímulos para su creatividad: como escribió a modo de presentación de su *Composición por orquesta Nº 2 - Diario polacco '58*, después de su primera visita a Polonia, "la génesis de cualquier obra mía siempre se basa en una provocación personal: un evento, una

experiencia, un texto de la vida cotidiana desencadena mi instinto y mi competencia técnica para dar un testimonio como músico y ser humano". Estas palabras se aplican igualmente a las últimas fases de su carrera artística.

Estas "provocaciones" o estímulos son a menudo bastante evidentes en sus elecciones de materiales y colaboradores. En cuanto al material textual, durante los años sesenta y setenta, solía usar textos tomados de autores o que trataban temas históricos que simbolizan la lucha, el poder, la esperanza y el sacrificio en nombre de la colectividad (Karl Marx, Che Guevara, Rosa Luxemburg, Bertolt Brecht, Fidel Castro, Tania Bunke). Para el material sonoro, Nono recurrió a menudo a los sonidos reales capturados en los entornos de trabajo o revuelta e incrustados en sus trabajos con cintas, en los que la violencia física y auditiva están íntimamente entrelazadas (como ocurre en *La fabbrica illuminata*, *A floresta* o *Non consumiamo Marx*, la segunda parte del díptico *Musica-Manifesto n. 1*, 1969).

Desde 1965 estableció una gran amistad con Claudio Abbado y Maurizio Pollini, vinculándose cada uno con la génesis de algunas de sus principales obras –las partes de piano de *Como una ola de fuerza y luz* (1971 -72) y *...sofferte onde serene...* (1976) fueron inspirados y escritos para Pollini, mientras que Abbado dirigió los estrenos de *Come una ola*, *Al gran sole carico d'amore* y *Prometeo*–.

En el contexto de su carrera como compositor durante casi 40 años, durante los cuales pasó de la técnica serial a la música electrónica y luego a la electrónica en vivo, el concepto de compromiso también se aplica a la concepción "responsable" de la investigación implícita en cada nuevo trabajo y en la construcción de un lenguaje innovador cuyo aspecto revolucionario se encuentra en el mundo sonoro resultante. Esto significa poner en perspectiva la noción de una supuesta fase "a-política" para Nono en la década de 1980: el arte experimentado como responsabilidad y compromiso subjetivo (asociar al autor, al artista y al oyente) es una constante que caracteriza toda su biografía artística y no se limita al contenido político, ya sea abierto o latente. Nono llegó a considerar que los lugares tradicionales para la producción y difusión de música, junto con las prácticas de interpretación relativas, son profundamente inadecuados para comunicar sus mensajes auditivos. Durante los años sesenta y setenta, su trabajo adquirió una dimensión cada vez más colectiva: espacios sirvieron como salas de

conciertos, mientras que su búsqueda de un nuevo teatro musical llegó a implicar una crítica radical de lo tradicional.

También comenzó a aplicar el concepto de "compromiso" a la explotación del espacio: tanto en los proyectos como en los trabajos que se llevaron a cabo, desde *Intolleranza* (1960) hasta la "tragedia de escucha" *Prometeo* (1984, rev. 1985). La determinación de Nono de romper la barrera tradicional entre el escenario y la audiencia se volvió cada vez más radical. En este caso, no fue la idea en sí misma la que fue innovadora, pues ya estaba presente en las experiencias de la vanguardia rusa y en el acercamiento de Gropius y Piscator al teatro (mientras que en la esfera musical podemos recordar el *Passaggio* de Luciano Berio, 1962). Fue más bien la dimensión auditiva y visual que Nono se propuso proyectar en una dimensión de explotación artística despojada de todas las barreras físicas e ideales. El "espacio" que el compositor imaginó, logrado durante los años ochenta mediante la transformación, elaboración y proyección en tiempo real del sonido hecho posible por la electrónica en vivo, fue concebido como un entorno en el que las relaciones espaciales y temporales podrían formar parte de un total dimensionar tanto en términos acústicos (con la multiplicación y espacialización de las fuentes de sonido) como visualmente (eliminando la separación de escenario y auditorio).

A mediados de los años setenta, después de su segunda gran producción escénica, *Al gran sole carico d'amore*, Nono sufrió una profunda crisis creativa, acentuada por la muerte en el espacio de cuatro meses de su padre (en octubre de 1975) y su madre (enero de 1976). No mucho después, Nono tuvo que decir esto sobre este período en particular y sus consecuencias personales y artísticas:

Inmediatamente después de que *Al gran sole...* un silencio indecible descendió: es decir, no poseía los medios que necesitaba para expresarme. Este fue el momento en que mi amistad con Massimo Cacciari floreció, aunque lo conocía desde 1965. Sentí la necesidad no solo de estudiar mi lenguaje musical sino también de analizar mis propias categorías mentales, y

comencé a componer de nuevo, ...*sofferte onde serene* ... , una obra que me gravó al extremo².

Los aspectos anteriores, como la función principal del intérprete en el proceso creativo, el papel de las tecnologías, etc., se complementaron con un nuevo impulso hacia la interiorización del mensaje musical y el concepto de compromiso. Con el inicio de la década de 1980, las características principales del estilo de Nono, a partir del cuarteto de cuerdas *Fragmente-Stille, una Diotima* (1979-80) son el silencio, las pausas, la yuxtaposición de fragmentos en los que el *pianissimi* confluye en la imperceptible alternativa con explosiones de sonido, y el valor estructural del espacio. Si bien estos elementos han llevado a algunos críticos y comentaristas a hablar de un "punto de inflexión" o de cesuras abruptas en su desarrollo artístico, no cabe duda de que el germen de todos estos elementos ya estaba presente (y de hecho se explotó) en una serie de obras que se remontan a la década de 1950. En *Polifonica-Monodia-Ritmica*, por ejemplo, hay silencios y sonoridades que bordean lo inaudible; así como el uso de la dinámica en el claroscuro y las sonoridades laceradas típicas de algunas obras que datan de los años ochenta se encuentran en *Due espressioni per orchestra* (1953), *Il canto sospeso*, *La terra e la compagna* (1957) y *Cori di Didone* (1958). Contrariamente a las interpretaciones de la técnica o el estilo dictadas por décadas secuenciales, se puede reconocer un desarrollo continuo que se extiende a lo largo de la carrera creativa de Nono.

Los cambios en la escena política y social y la conciencia de la pérdida progresiva de un sujeto colectivo y la naturaleza ilusoria de la revolución social son visibles en los textos que Nono seleccionó para sus composiciones durante los años ochenta, claramente influenciados por su amistad con el filósofo Massimo Cacciari, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Robert Musil, los místicos hebreos, Walter Benjamin, Edmond Jabès, Giordano Bruno, Friedrich Nietzsche, la tragedia y la mitología griega: éstas son las fuentes que Cacciari revisó para *Das atmende Kladaín* (1981), *Quando*

² Biografía | Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus. <http://www.luiginono.it/en/luigi-nono/biography/>

stanno morendo. Diario polaco n. 2 (1981), *Guai ai gelidi mostri* (1983) y para *Prometeo*, una ópera sui generis. Estos nuevos estímulos literarios se complementaron con los recursos técnicos ofrecidos por la electrónica en vivo, que Nono pudo explorar en Alemania en el Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg. Comenzó a utilizar este nuevo laboratorio electrónico en 1980 y se despidió del ahora obsoleto tecnológicamente Studio di Fonologia de la RAI al rendir homenaje a una de las principales luces de su juventud, *Con Luigi Dallapiccola* (1979), el primer trabajo en el que fue más allá del mero uso de la cinta con sonidos transformados en tiempo real.

La filosofía que subyace a las creaciones de su última década, está caracterizada por los "intentos" o "elecciones" y por las constantes transformaciones de los eventos sonoros en la interpretación. Este modo de proceder por sustracción, modelando el sonido en tiempo real y permitiendo que sea enriquecido por nuevas posibilidades que se presentan como reacciones a problemas técnicos, se puede ver claramente en la génesis de *Prometeo*, construida a partir de al menos cuatro trabajos preliminares designados como "estudios": *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Das atmende Klarsein* (1981), *Quando stanno morendo. Diario polaco n. 2* (1982), y *Guai ai gelidi mostri* (1983). Aunque *Prometeo* figura entre las obras de Nono para el teatro, el elemento escénico o narrativo ha sido completamente despojado: todo el "teatro" o acción está en el sonido, visto como una entidad móvil privada de cualquier aparato visual y proyectada en un espacio resonante consiste en una estructura de arca de madera diseñada específicamente por Renzo Piano para la iglesia de San Lorenzo en Venecia para la primera presentación de la obra en 1984. Idealmente, *Prometeo* se puede ver como la culminación de todos los experimentos dramatúrgicos llevados a cabo a raíz de la *Intolleranza 1960*, subsumido en un mundo sonoro en el que la vista cede gradualmente a la escucha pura. En términos de texto, el trabajo no se refiere tanto a la revisión de la figura mitológica de *Prometeo* como a la afirmación de la posición "revolucionaria" de la figura, que se ve en su búsqueda incesante de un nuevo orden que puede subvertir al anterior.

Después de *Prometeo...* (1984), una vez que la colaboración con Cacciari llegó a su fin y pasaba cada vez más tiempo en Alemania, Nono escribió sus obras orquestales más visionarias: *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) para orquesta, –de la cual vamos a realizar un exhaustivo análisis posteriormente–, *Caminantes...*

Ayacucho (1986-87) y *No hay caminos. Hay que caminar...* *Andrei Tarkowskij* (1987). Estas obras para gran orquesta fueron acompañadas por piezas de cámara que emplean electrónica en vivo, incluyendo homenajes a Boulez y Cacciari, *A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) y *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* (1986), y trabaja en solitario con o sin tecnología de transformación: *Post-Prae-Ludium per Donau* (1988), *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988-89), inspirado por el destacado violinista, y *Hay que caminar'sognando* (1989), el trabajo final en el catálogo de Nono. Cada una de estas piezas fue realizada invariablemente por intérpretes con quienes disfrutó de una relación de trabajo íntima: Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi, Giancarlo Schiaffini, Susanne Otto, Stefano Scodanibbio, Hans Peter Haller, entre otros. En muchos casos, pasaron largas sesiones con el compositor en el laboratorio electrónico de Friburgo preparando el producto final, lo que los convirtió en los repositorios de la voluntad del autor, ya que Nono se volvió cada vez menos tolerante con los límites y los límites de la notación musical tradicional.

Durante los últimos años de su vida, Nono intensificó sus tratos con Alemania y experimentó de primera mano las fases que llevaron a la caída del Muro de Berlín. Otros viajes que resultaron decisivos para la génesis de algunos de sus últimos trabajos lo llevaron a España; en Toledo, en 1985, vio en una pared de un monasterio la paráfrasis de una línea de Machado, "Caminantes: no hay caminos, hay que caminar", que inspiró el ciclo de los *Caminantes* que puso fin a su obra. En 1986-87 pasó un largo período en Berlín gracias a una beca para promover intercambios académicos de la Deutscher Akademischer Austauschdienst. En 1987-88 fue elegido para el prestigioso instituto de investigación de Berlín Wissenschaftskolleg. En marzo de 1990 recibió el Großer Kunstpreis Berlin, otorgado anualmente por una de las seis secciones de la Akademie der Künste a una figura de distinción en las artes.

Afectado por una enfermedad hepática grave, Nono murió en Venecia dos meses después, el 8 de mayo de 1990, en la casa donde nació.

III- “A CARLO SCARPA...” COMPOSICIÓN E HISTORIA

3.1. El encargo

El manuscrito completo de la partitura de *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* fue terminado en Venecia, el 13 de Diciembre de 1984. La obra consta de 71 compases, 21 secciones (cada una indicada con una doble barra) y con una duración alrededor de unos 10 minutos. Fue dedicada a su amigo arquitecto Carlo Scarpa (nació en 1906 en Venecia y murió en 1978 en Tokio) y simultáneamente –como una consigna para toda la composición– a sus “infinitas posibilidades”.

Fue un encargo realizado por la *Philharmonisches Staatorchesters* de Hamburgo para su temporada de conciertos de 1984/85. El encargo fue realizado en 1982 en Hamburgo, en la primera temporada de Hans Zender como *Generalmusikdirektor*.

No tenemos referencias de cuando Nono empezó a escribir esta obra, pero varias circunstancias nos señalan que la fecha podría ser a principios de octubre:

- Nono estuvo a finales de septiembre ocupado con el estreno de su ópera *Prometeo*, ya que ésta se estrenó el 25 de septiembre de 1984 en la iglesia de San Lorenzo en Venecia.
- Un estímulo para su composición fue una exposición que Nono visitó de Francesco Dal Co en la *Accademia di Venezia*, sobre dibujos, proyectos y esbozos de trabajos de Carlo Scarpa.
- A finales de octubre, Nono estuvo en el *Experimentalstudio* de Friburgo trabajando la parte electrónica de su segunda versión de *Prometeo*. En esa fecha tenía elaborado bocetos con trabajos sobre el ritmo de esta nueva obra.

3.2. El estreno

El estreno de *A Carlo Scarpa...* tuvo lugar el 10 de marzo de 1985 en la ciudad de Hamburgo en un concierto de la Filarmónica bajo la dirección de Hans Zender. A la nueva obra seguía la Cantata BWV 199 *Mein Herze schwimmt in Blut* y la *Obertura D-Dur* BWV 1069 de Johann Sebastian Bach, además de la obra de Nono *Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima* (1962).

En una reseña de la crítica del concierto escrita por Ute Schalz-Laurenze, podemos apreciar un comentario sobre la interpretación de la partitura:

Die langen Pausen, die extremen Lautstärkegrade (bis zu ppppppp!), der Einsatz –und vor allem der– von Mikrointervallen bis hin zu Sechzehnteltönen, ließen sich mitnichten zu jenen “unendlichen Möglichkeiten” assoziierend weiterdenken. Spannungen der Töne und Klangflächen zueinander, die ohne “Tempogefühl” erstellt, also eratmet werden müßten, wuerden durch ein rigides Taktdurchschlagen diletantisch leere Löcher, leise, weil auseinander liegende Klänge [...] Die Aufführung ist ein unverständlicher Vorgang angesichts einer doch sicher persönlich gemeinten Auftragskomposition.³

3.3. El destinatario: Carlo Scarpa (1906 Venecia - 1978 Tokio)

Arquitecto italiano, es uno de los maestros más influyentes de la arquitectura moderna en la segunda mitad del siglo xx. Su capacidad para combinar la tradición artesanal local y las lecciones del estadounidense Frank Lloyd Wright le permitió crear espacios de una enorme intensidad poética, sin caer nunca en el manierismo frívolo. Su arquitectura se caracterizó por la precisión en el detalle y el esmero en la elección de los

³ “Las pausas largas, los niveles de volumen extremos (¡hasta ppppppp!), El uso, especialmente de los microintervalos hasta las dieciseisavas notas, no se pueden considerar asociados con esas “posibilidades infinitas”. La tensión de los tonos y las superficies de sonido entre sí, que se hubieran creado sin “sentir la velocidad”, por lo que tendrían que ser respiradas, diluiría los agujeros a través de un reloj rígido, silenciosamente, porque los sonidos separados [...] La interpretación es un proceso incomprensible ante una composición segura y personal” en Ute Schalz-Laurenze, Eine Musik der verbrannten Erde. Ein Orchesterstück von Luigi Nono in Hamburg uraufgeführt, in: Neue Musikzeitung 34 (1985)

materiales. Entre sus obras destacan los espacios museísticos, expositivos y comerciales, a los que se dedicó de manera especial.

Nacido en Venecia en 1906, Carlo Scarpa comienza a trabajar desde muy joven. Licenciado en diseño arquitectónico en 1926 por la Academia de Bellas Artes de Venecia, al año siguiente es asesor técnico en la fábrica de cristal de Murano Cappellin & Co, donde se familiarizará con la técnica del vidrio, que tan magistralmente usará en su madurez. Entre 1935 y 1937 lleva a cabo su primera obra de envergadura, la rehabilitación de *Cà Foscari*, el palacio sobre el Gran Canal sede de la Universidad de Venecia. Aunque sólo se conoce gracias a la escasa documentación fotográfica disponible, destaca como una de las más innovadoras intervenciones de rehabilitación de la época y demuestra que el joven arquitecto merece ser considerado como uno de los proyectistas italianos más prometedores del momento.

A partir de esta fecha, y sin interrumpir su actividad durante la guerra, Scarpa se encuentra siempre ocupado con nuevas obras y proyectos. Una obra relevante a pesar de sus modestas dimensiones, el *Pabellón del Libro* en los jardines del Castillo, también en Venecia, inaugura su actividad en los años cincuenta. La construcción de madera, con grandes planos de vidrio, juega con los voladizos y con la superposición en sección de dos perfiles triangulares invertidos. Tanto la concepción estructural como los detalles constructivos revelan que el pabellón es una interpretación libre de temas y motivos wrightianos, ejercicio que Scarpa repite, tras conocer al maestro americano, en uno de sus proyectos más conseguidos, el de la *Villa Zoppas en Conegliano* (1953). Al mismo tiempo, la experiencia acumulada con la reforma de *Cà Foscari* y en la decoración de interiores, da sus frutos en tres reestructuraciones museísticas, hasta tal punto magistrales que han determinado la evolución museológica del siglo xx.

Entre 1955 y 1957 realiza la ampliación de la *Gipsoteca Canoviana* en Possagno (Treviso), donde ejerce de improvisado director de escena de un espectáculo surrealista. Al disponer las estatuas de yeso del museo como en una coreografía, distribuidas sobre pulimentados niveles escalonados, asigna a la envolvente arquitectónica –que permite a la luz filtrarse desde lo alto– el papel de dosificar sobre el escenario una sorprendente y mutable luminosidad, a cuyo servicio se pone un mecanismo estructural simplificado e inusualmente austero. Es inevitable comparar esta pequeña obra maestra con otras

Enrique Busto Rodríguez

dos obras museísticas contemporáneas, la rehabilitación de la *Galería Nacional de Sicilia* en el *Palacio Abatellis* de Palermo (1953-1954) y la restauración y decoración de *Castelvecchio en Verona* (iniciada esta última en 1956 y después retomada y terminada en 1974) que le proporcionaron una fama y un reconocimiento hasta hoy crecientes. Si en la *Gipsoteca* la luz es el material con el que Scarpa se enfrenta y del cual se vale, en Palermo y sobre todo en Verona, en el centro de la experiencia que los dos museos ofrecen, está la evidencia de la acción acabada del tiempo, de la que el palacio siciliano y el castillo veronés son testimonios parlantes. En Castelvecchio, tanto en los interiores como en los exteriores, Scarpa descarna la fábrica muraria, inserta en el organismo edificado prótesis estructurales, extiende sobre el plano del suelo alfombras de piedra concienzudamente enmarcadas, reviste las paredes y diseña la base de cada una de las piezas expuestas de modo que ofrezcan un aspecto menos aséptico a los visitantes y que atraigan su atención, aísla los estratos y enmarca las partes pertenecientes a épocas distintas de la construcción realizada por él. La obra se somete así a un estudio arqueológico, con el objetivo de poner en valor su naturaleza compuesta de restos, de sucesivas superposiciones estratificadas.



Ilustración 1. Museo Castelvecchio, Verona (1956-1974)

Prácticamente al mismo tiempo, Scarpa inicia el proyecto de la *Villa Veritti* (1955) en Udine, rica en motivos wrightianos, tanto en su técnica constructiva como en su organización espacial. Pero este fluido diálogo de Scarpa y Wright se enfría en la década siguiente, como demuestran los proyectos para la reconstrucción del *Teatro Carlo Felice* en Génova (a partir de 1963), de la *Casa Cassina* en Ronco de Carimate en Como (1963-1964) y de la reestructuración de la *Casa Zentner* en Zúrich (1964 y siguientes). Sin

Enrique Busto Rodríguez

embargo, la obra más importante de esta década es la rehabilitación del plano y del jardín del palacio veneciano en el que tiene su sede la *Fundación Querini Stampalia* (1961-1963). En la reconfiguración de la sala *Gino Luzzato*, que reúne los dos frentes del palacio *Querini Stampalia*, uno hacia el canal y otro hacia el patio interior, Scarpa ofrece la mejor prueba de su maestría, creando un revestimiento que parece fruto de un trabajo de tejido y costura de diferentes tapices, suaves y ásperos, pesados y ligeros, cortados, modelados y después recompuestos según acertadas similitudes cromáticas.



Ilustración 2. Fundación Querini Stampalia (1961-1963)

Con esta obra tiene relación el proyecto, desgraciadamente abandonado, para el monumento a las víctimas del atentado de la *Piazza della Loggia* en Brescia en 1974. En él Scarpa imagina una incisión en el empedrado que forma una grieta llena de agua, una sutil vena acuosa que tendría que haber enlazado unas rocas, dispuestas allí donde yacieron los cuerpos de las víctimas, con un pequeño recinto laberíntico, dando prioridad a la discreción y al respeto por el recuerdo de la barbarie del atentado. De este mismo respeto está impregnada la *Tumba Monumental de Brion* (1969-1978), una obra maestra de la arquitectura del siglo xx. A través de una mirada de acontecimientos, ofrece una representación de la circularidad del tiempo, que une el culto a la muerte

Enrique Busto Rodríguez

con el de la vida. La disciplina métrica caracteriza todo el proyecto y evidencia cómo cada episodio se concibe en función del otro, partiendo de un procedimiento compositivo capaz de dialogar y de fundir después, hasta ocultar sus orígenes, los motivos de procedencias diversas e incluso inciertas en él convocados.

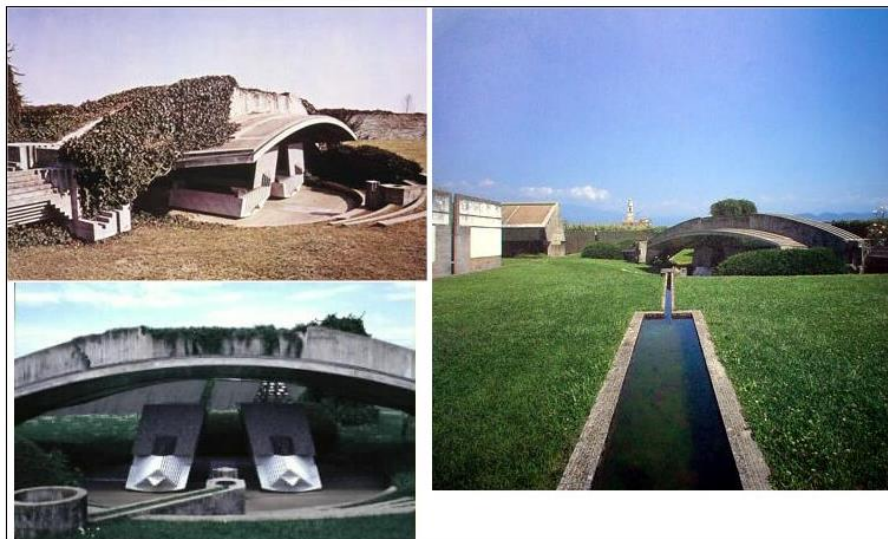


Ilustración 3. Cementerio de la familia Brion en San Vito d'Altivole (Treviso) - KLAUS FRAHM

Más que un estudio profesional, lo que Scarpa tuvo desde el inicio de su carrera –que finaliza con su muerte súbita en Japón el 20 de noviembre de 1978– fue un taller. Su organización y su relación con los clientes y con los artesanos hacen imposible considerar el trabajo de Scarpa con los criterios empleados para un estudio rentable y de éxito. Por estas razones, al hablar de su trabajo, ha de preferirse la palabra *oficio* a la palabra *profesión*. Y es el oficio que Scarpa ejerció el que ha asegurado a sus mejores obras el privilegio de la permanencia.



Ilustración 4. Retrato de Carlo Scarpa, 1968
Fotografía de Gianni Berengo Gardin

A Carlo Scarpa... se trata de una composición *In memoriam*. Como veremos más adelante, en el transcurso de este trabajo, la obra comparte muchos aspectos con la obra de Scarpa. Nono y Scarpa en los años 50 y 60 estuvieron muy unidos, y compartieron muchos coloquios alrededor de la cultura. En un fragmento de una conversación entre Stefan Drees y Nuria Schöenberg (mujer de Nono) podemos apreciar esta amistad:

Cuando llegué a Venecia en 1955, el apartamento de Scarpa era la segunda casa de Nono. Nono aún vivía con sus padres. El padre era muy estricto, había una relación patriarcal. Es por eso que Nono estaba con Scarpa muy a menudo, donde el ambiente era muy abierto y le gustaba tener mucha gente alrededor. Se puede ir a él en cualquier momento del día o incluso de noche, especialmente de noche. Por ejemplo, si fue a verlo después de la cena, había muchos arquitectos, artistas y músicos allí. Scarpa ha tenido una gran escena artística a su alrededor, especialmente en el arte contemporáneo. [...] Estar con él siempre ha sido muy estimulante.⁴

⁴ La conversación tuvo lugar el 30 de julio de 1995 en Venecia y se publicó en extractos. Vgl. Stefan Drees, “... das wichtigste bei der Musik ist ja die Aufführung...” *Über die Arbeit des Archivs Luigi Nono*, in: *MusikTexte* 61 (Oktober 1995).

En una carta que Nono escribe a Hans Zender podemos apreciar en palabras del propio Nono, esta amistad y el respeto que le tenía:

Carlo Scarpa es un brillante arquitecto de Venecia ya fallecido (un trágico accidente en Japón), persona fascinante, muy amigable, especialmente cuando tenía entre 18 y 25 años, [...] estaba en Venecia, hace un mes, en una gran exposición en la Academia [...] sus dibujos, sus maquetas, sus planos y proyectos (algunos sin terminar). Un descubrimiento sorprendente para todos [...]

3.4. Influencias

Las influencias que Scarpa produjo en esta obra de Nono podemos resumirlas en los siguientes puntos:

- Búsqueda de la perfección en los detalles.
- Refinamiento y esmero en la elección de los materiales.
- Espacios con intensidad poética.
- Sobriedad.
- Superposición de estratos.
- Utilización del espacio como elemento compositivo.

Otras influencias provienen de diferentes fuentes:

- **Música antigua:** Fascinación por la música franco-flamenca, en concreto por la técnica del canon polifónico.
- **Giacinto Scelsi:** Influencia de Scelsi en el uso de la microinterválica. *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), contemporánea de *Atmosphères* (1961) de Ligeti, en el que se desarrolla también el uso de la microtonalidad y la polifonía.
- **Música electrónica:** Interés por el estudio de las propiedades internas del sonido.

IV- ANÁLISIS

En este apartado vamos a hacer un análisis exhaustivo de todos los elementos que conforman esta obra. Iremos de un estudio global como son su estructura y arquitectura, hasta un estudio del detalle, como son los microtonos.

Para la realización de dicho estudio utilizaremos unas tablas en las cuales relacionaremos distintos parámetros como las secciones, tempos, centros tonales, la instrumentación utilizada, así como distintas observaciones que apreciaremos en el transcurso de este análisis.

4.1. Estructura y Arquitectura: Secciones y campos tonales.

Al tratarse de una composición *in memoriam*, Nono parte de unas premisas a la hora de elaborar esta pieza:

- Con respecto a las alturas, restringe el material a solo dos tonos: Do y Mib, que corresponden con las iniciales C y Es, del homenajeado Carlo Scarpa.
- Con respecto al número de compases, Carlo Scarpa murió a la edad de 72 años. Nono delimita la composición a 71 compases más un calderón que indica al final de la partitura: *“tenere corona lunga come per continuare a ascoltare, preseze - memorie – colori – respiri⁵”*. Este calderón guarda todo un significado semántico a la inmortalidad, en homenaje a su gran amigo Carlo Scarpa repentinamente fallecido. De hecho, la inmortalidad de Scarpa está presente para Nono en su legado artístico.
- La obra consta de 21 secciones. Este número es importante para Nono, pues como veremos más adelante, pertenece y representa a la serie de Fibonacci, serie que está muy relacionada con el arte.
- Al igual que Scarpa, Nono va a utilizar un material muy refinado, para ello se valdrá de las posibilidades que le ofrecen los microintervalos, que a modo de

⁵ Mantener el calderón largo como para que continúe la escucha, presencia, memoria, color, respiración.

zoom, va a desentrañar el interior del propio sonido, de ahí el comentario que realiza Nono en el título de la obra: “a sus infinitas posibilidades”.

Una primera lectura del plan estructural nos revela la gran variedad de secciones individuales –cada sección tiene una completa y única combinación de notas no repetidas–. La composición de este estrato está cerrada a las “infinitas posibilidades”, que Nono ha estimado muy altamente en Scarpa. De este modo, es probable también en concordancia con los factores objetivos de la composición técnica, que no nos encontremos con un sistema general de ordenamiento.

A continuación vamos a exponer una tabla en la cual vamos a relacionar, como comentamos anteriormente, distintos parámetros, de los cuales obtendremos distintas observaciones:

Siglas:

Fl. (Flauta) **Pcc.** (Piccolo) **Cl.** (Clarinete) **Fg.** (Fagot)
Tpt. (Trompeta) **Tpa.** (Trompa) **Tbn.** (Trombón) **Perc.** (Percusión)
Tri. (Triángulo) **I.b.** (legno battuto) **sord** (sordina)

Secciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Nº de compases	2	2	3	2	3	1	1	2	3	3	2	7	2	3	5	3	4	3	4	11	5

Tabla 1. Extensión en número de compases de las secciones

Podemos apreciar que las secciones 12 y 20 son las de mayor extensión de toda la pieza. Con respecto a la sección 12 –al haber un cambio en el tempo (negra = 60) y de estar precedido y concluido por un compás de silencio respectivamente– no supone para la escucha un cambio brusco de extensión con respecto a las demás secciones de la pieza. No obstante, Nono realiza un cambio en la textura y la instrumentación, ya que restringe la orquesta a los instrumentos de cuerda con entradas escalonadas de las voces desde el registro grave.

Enrique Busto Rodríguez

Con respecto a la sección 20 (la de mayor extensión en la pieza, con 11 compases), aparece marcada por dos texturas superpuestas: una formada por los 7 Triángulos, y otra por los instrumentos de Percusión y los *legno battuto* de la cuerda (en esta sección por 1º vez no participa el viento).

Si seleccionamos las secciones teniendo en cuenta la serie Fibonacci, encontramos una relación de secuencias:

Secciones	1	2	3	5	8	13	21
Nº de compases	2	2	3	3	2	2	5 (2+1+2)

Tabla 2. Extensión en número de compases de las secciones teniendo en cuenta la serie de Fibonacci

En todas estas secuencias el tempo es el mismo (negra = 30) y el número de compases es bastante reducido.

Otro de los parámetros importantes a tener en cuenta en la macroestructura son los campos tonales, para ello, vamos a observar cómo se distribuyen en el transcurso de la pieza:

Secciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Campos Tonales	Mib	Do	Mib	Do	Mib	Do	Mib	Do	Mib	Do	Mib	Mib	Do	Mib	Do
	Do											Mib			Do

Secciones	16	17	18	19	20	21
Campos Tonales	Mib	Do		Mib y Do	Mib	Do
						Mib

Tabla 3. Campos Tonales contenidos en las secciones

En esta tabla podemos apreciar cómo Nono va alternando los dos campos tonales de una manera uniforme. Otro aspecto interesante es apreciar cómo combina varias secciones con un mismo campo tonal, como es el caso en las secciones 2-3, 4-5, 7-8, 9-10, así como en la 17-18.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que ambos campos tonales aparecen juntos en diversas secciones como la 1, 12, 15, 19 y 21. Pero solamente en la sección 19 aparecen de forma simultánea; este hecho es acentuado porque en esta sección no aparecen los instrumentos de Percusión –por 1º vez en toda la obra–, nos encontramos en la mayor extensión de tesoras, y además, la dinámica es, en palabras del propio Nono, “*lo más piano possibile, al limite de la udibilita!*”.

Nono esparce los campos de Mib y Do sobre 7 octavas, las cuales nos recuerdan los 7 triángulos y la división de 21 como 3x7.

Si uno compara el comienzo de cada sección al principio de la pieza, nos encontramos con que ciertamente las intenciones de progresión son perceptibles, por ejemplo: la consigna de exposición de los campos de Mib y Do en los compases 1 y 2 tienen los mismos registros de octavas.

Las notas Mib y Do aparecen sólo verdaderamente como frecuencias en el grupo de percusión formado por el arpa, la celesta, el glockenspiel y los timbales. En los otros instrumentos, las notas Mib y Do son presentadas como diferentes campos de 14 o 16 diferentes tonos, los cuales su “frecuencia-modo”, varía en entonación en posos acústicos al descubierto; sin embargo, en su significado musical son tratados con igualdad, así son concebidas y entendidas como otros Mib y Do. En *A Carlo Scarpa...* tenemos dos campos tonales que aparecen divididos en 1/16 notas en separaciones microtonales.

Nono estudió un artículo de un libro de Fritz Winckel⁶ (científico de acústica), en el cual le ayudaba a solucionar el problema de la unidad. Winckel nos habla que los sonidos con la longitud de 1/10 de un segundo, con una frecuencia de ancho de banda de 20 Hz, +/- 10 Hz, son percibidos independientemente de la octava de registro. Este estado de +/- un cuarto de tono, en el caso de la nota media “La”, la diferencia con el “Sol” en octava y una 7ªm abajo, es la más cercana cantidad completa de un tono.

⁶ WINCKLE, Fritz: *Phanomene des musikalischen Horens*. Berlín 1960, pág. 52-53

El concepto espacial de la escucha de la música puede generar que se divida en dos diferentes espacios: uno está planteado en octavas y otro sin ellas. El mejor ejemplo para este último caso lo podemos ver en el *Elektronische Studie II* de Stockhausen, el cual tiene una progresión de frecuencias de 25 raíz cuadrada de 5. Si uno pone la ratio proporcional de 1:5 encima de otra hasta que la entidad de la octava se cumpla de nuevo, uno llega a las más altas frecuencias que un humano puede escuchar.

La carrera de Nono por separar la unidad fue más allá en su obra *Varianti* (1957) por someter el fenómeno de doblar el unísono hasta diferenciarlo, a través de una serial concepción de la densidad. Desde aquí, y desde las sugerencias del libro de Winckel, la básica concepción en su obra *Per Bastiana Tai-Yang Cheng* (1967) llega a ser comprensible como un paso hacia delante. En esta obra, los registros son divididos dentro de zonas; éstos son separados en tres áreas con una adicional *scordatura* en orden a transformar octavas y unísonos dentro de bandas estáticas de sonido las cuales permiten un deseo de Nono, una continua compostura y fluido.

En *A Carlo Scarpa...* Nono permanece en el citado “problema de unidad” de la tradición. Aquí nos encontramos con una completa nueva solución, la cual es adecuada para la vigorosa expresión de esta música; para empezar desde el uso de Mib y Do como notas fundamentales y las diferencias de microtonalidad por 1/16 notas más altas o más bajas en una imagen de espejo. Asombrosamente, esta concepción (en el proceso de unir muchos puntos en el significado de uno) es muy similar a la técnica por la cual la tonalidad mayor-menor utiliza para integrar intervalos cromáticos dentro del sistema armónico. Los intervalos cromáticos, sin el concepto tonal, no tienen una fundamental. En orden a ser capaces de ser comprensibles dentro de un sistema de referencias central (como ocurre en el límite bajo de las notas de una tríada con respecto a su fundamental, las relaciones de un fundamental con su tónica, etc.), los intervalos cromáticos son tratados como si ellos fueran diatónicos en un ingenioso camino. Así, el intervalo formado por Do-Sol# puede ser perfectamente entendido como Do-Sol, ya que Do nos recuerda a la fundamental y Sol# es un “pretendido” Sol, aunque con una forma alterada. En un camino similar, tenemos aquí dos diferentes notas para una pretendida, de las cuales las armonías resultan calculables.

4.2. La Instrumentación

Uno de los primeros aspectos que nos llama la atención cuando realizamos una primera visual de la partitura de *A Carlo Scarpa, ai suoi infiniti possibili* es su instrumentación ya que, a pesar de que utiliza una orquesta de grandes proporciones, prescinde de instrumentos como el Oboe y la Tuba, el Timbal queda limitado a la producción de dos alturas (Mib y Do), y no utiliza la proporción clásica de la cuerda (no hay distinción entre Violines I y Violines II). El Oboe al ser un instrumento de un timbre muy definido y penetrante, Nono prescinde de él porque rompería toda la atmósfera que crea en torno a la pieza. El caso de la Tuba es menos claro pero, teniendo en cuenta que toda la pieza gira en torno a dinámicas muy suaves y que el uso de los Contrabajos es, en gran parte, con *legnos battutos*, Nono no cree necesario utilizar la Tuba.

Los instrumentos elegidos por Nono son:

- 4 Flautas (3 Píccolos)
- 3 Clarinetes Bb
- 3 Fagotes
- 3 Trompetas
- 4 Trompas
- 4 Trombones (el 4º Tenor-Bajo o Bajo)
- Arpa
- Celesta
- Campanas
- 7 Triángulos
- 2 Timbales (Mib y Do)
- 8 Violines
- 8 Violas
- 8 Violonchelos
- 8 Contrabajos [3 hasta el Do (2)]

Este hecho tiene consecuencias no sólo en el aspecto tímbrico, ya que va a ser determinante para la elaboración de los diferentes materiales que aparecerán en el transcurso de la obra, así como, en consecuencias formales.

La organización del material acústico (referido como la suma de los colores orquestales) obedece al siguiente principio:

3 colores de maderas (4 Flautas [con 3 Piccolos], 3 Clarinetes, 3 Fagotes)

3 colores de metales (3 Trompetas, 4 Trompas, 4 Trombones)

4 colores de cuerdas (producida por 8 Violines, 8 Violas, 8 Chelos, y 8 Contrabajos [3 hasta Do 2]).

Añadidos nos dan un total de diez colores. En suma a esto, hay un grupo de:

4 colores de percusión (Celesta, Arpa, Campanas Tubulares, 2 Timbales), y 7 diferentes tipos de Triángulos.

Ellos dan un orden central basado en el número veintiuno: $3+3+4=10$, $4+7=11$, $10+11=21$. Si 1 contiene los 7 triángulos como un color básico, entonces la combinación temática se movería entre 21 a $15 = 10+4+1$, así podemos llegar a otra cifra de la serie Fibonacci: $(2 \times 5) + (1 \times 5) = 3 \times 5 = 15$.

No debemos olvidar que esto está directamente relacionado con la estructura, ya que la obra se compone de 21 secciones.

El grupo de percusión mencionado anteriormente, consiste principalmente en instrumentos de afinación determinada El grupo mixto de percusión, trabaja en sentido inverso, dibujando el camino del grupo de cuerdas en la función de entonación, ya que debido a la percusión, los *crini*, *legno batutti* y *pizzicati* van a tener un importante roll a lo largo de la pieza.

Esto nos demuestra la importancia estructural que conlleva la instrumentación propuesta por Luigi Nono.

Realizando un análisis más exhaustivo de la instrumentación que realiza Nono en cada sección de la pieza, podemos apreciar varias circunstancias:

- Hay una clara interacción entre los instrumentos de percusión y la cuerda frotada, en algunos momentos, y percutida (*legno battuto*) en gran parte de la obra. Esta interacción la utiliza Nono en varios momentos para delimitar las secciones, como podemos apreciar al final de la sección 3 (compas 7), sección 5 (compás 12), etc. También esta interacción podemos apreciarlo entre la cuerda y el viento madera (en la sección 10) o entre las propias familias para crear una rugosidad en el sonido provocado por los choques de los microtonos (esto lo podemos apreciar en la sección 15 [cuerda], o en la sección 16 [metales]).

7

Arpa *mf*

Celesta *p*

Campana *pp*

Triangoli *f*

Timpani *mf*

Flautati al ponte *pppp*

Vnl. 1° *pppp*

Vnl. 2° *pppp*

Vnl. 3° *pppp*

Vle. 1° *pppp*

Vle. 2° *pppp*

Vle. 3° *pppp*

Vc. *f* *p* *p*

Cb. *mf* *f* *p* *p*

Ilustración 5. Final Sección 3 y Sección 4, cc. 7-9

Enrique Busto Rodríguez

— Los instrumentos de viento son utilizados, en muchos momentos, en sus registros más extremos (las flautas en lo más agudo, y los trombones en lo más grave), como podemos apreciar en la sección 19.

The image shows a musical score for Section 19, measures 52-54. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score includes parts for four flutes (Fl. 1^a to 4^a), four trombones (Tbn. 1^a to 4^a), and four violins (Vln. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8). The woodwind parts feature extreme registers, with flutes playing very high notes and trombones playing very low notes. A dynamic marking of *+ p possibile (al límite de la udibiltat)* is present for the trombone parts. The string parts are also visible, with some playing *g^{no}* (pizzicato).

Ilustración 6. Sección 19, cc. 52-54

— La sutileza y el refinamiento con el cual Nono elabora esta pieza, podemos apreciarlo, por ejemplo, en la instrumentación de la cuerda en la sección 2, donde combina cuerdas *sul tasto* y *sul ponticello*.

Enrique Busto Rodríguez

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for Violins (Vnl.), the next two for Violas (Vle.), and the bottom two for Violas/Celli (Vc.). The score is in 1/2 time and features various performance instructions such as 'sul ponte (crini)', 'tasto', 'sul ponte (crini + legno)', and 'sul ponte (arco)'. Dynamics include *p* and *pp*. Technical markings include '2 UNI', '4 UNI', and a triplet of eighth notes. The score shows a complex texture with overlapping lines and specific articulation for each instrument.

Ilustración 7. Sección 2, cc. 4-5

4.3. Polifonía y Texturas

Dos grandes texturas aparecen en el transcurso de la obra:

1. Por un lado, sonidos mantenidos sobre los cuales se producen ciertos choques de afinación producidos por los microtonos propuestos por Nono.
2. Golpes secos producidos generalmente por la percusión y por los pizzicatos y *legnos battutos* de la cuerda.

Con respecto a la primera textura, es como si aumentáramos la visión hacia el interior del sonido, y encontraríamos regularidades dentro de él; tan pequeñas que vistas desde la distancia son apenas perceptibles. Este es uno de los trabajos de refinamiento del material con el cual Nono elabora la pieza. Refinamiento que fue una de las características que definió el estilo del propio Scarpa. En este apartado podemos

también apreciar el trabajo que Nono realizó con la música electroacústica años atrás, y como consecuencia de esto, ha provocado un claro interés por el compositor por las propiedades del interior del sonido.

En el transcurso de la pieza podemos observar como Nono trabaja esta textura de diversas formas:

- Interacciones entre distintos instrumentos tratados homofónicamente, pero con diferencias de microtonos. Con este trabajo Nono pretende crear como resultado una rugosidad en el sonido, ya que son tan sutiles las diferencias microtonales que el oído humano no es capaz de individualizarlas.

Una de las primeras consecuencias que va a traer consigo esta textura es uno de los objetivos planteados por Nono en la música que va a crear en su última década: plantear una nueva forma de la escucha.

Estas interacciones podemos apreciarlas desde la 1ª sección de la pieza, ya que van a ser un *leit motiv* de toda la obra. A continuación vamos a exponer la interacción que encontramos entre las flautas y las violas en la sección 3:

Enrique Busto Rodríguez

Fl. 1°
pppp

Fl. 2°
pppp

Fl. 3°
pppp

Fl. 4°
pppp

Flautato leggerissimo!!! ponte

Vle. 1°
pppp

Vle. 2°
tasto

Vle. 3°
tasto ponte
pppp

Vle. 4°
ponte tasto
pppp

Ilustración 8. Sección 3, c. 5

Otros ejemplos de estas interacciones lo podemos apreciar en las secciones 15 y 16:

- Interacciones entre distintos instrumentos tratados escalonadamente, de tal manera, que se produce un pequeño movimiento melódico de microtonos, que nos recuerdan a la *Klanfarbenmelodie* que ya Schönberg utilizó en la tercera pieza de sus *5 Piezas para Orquesta* (1909).

Este sutil movimiento adquiere mayor importancia en esta obra, debido a que se trata de una pieza donde predomina el movimiento estático, pero que a su vez encierra gran cantidad de energía.

Enrique Busto Rodríguez

Un ejemplo de lo que estamos hablando lo podemos apreciar en la sección 12, donde aparece un cambio de textura e instrumentación considerable, ya que se quedan solo las cuerdas en una dinámica con *ppppp*, y las voces van entrando escalonadamente desde el registro grave, como si se tratara de un episodio fugado.

Musical score for Section 12, measures 26-30. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins 1-3, Violas 1-3, Cellos 1-6, and Double Basses 1-6. The tempo is marked as quarter note = 60. The score shows a transition from a string-only texture to one where voices enter from the bass register. Dynamics are consistently *ppppp*. Performance instructions include "Archi tutti sordina Tutti al ponte crini", "punta", "tasto alla punta", and "c. + l.". Measure numbers 26 and 30 are indicated in boxes.

Ilustración 9. Sección 12, cc. 26-30

Como respuesta a esta sección, Nono realiza una consecuencia en la sección 14, donde ahora son los instrumentos de metal los que van a entrar escalonadamente, pero en esta ocasión, de agudo a grave.

♩ = 60

35

con sord.

Tr. 1°

pppp

con sord.

Tr. 2°

pppp

con sord.

Tr. 3°

pppp

con sord.

Cr. 1°

pppp

con sord.

Cr. 2°

pppp

con sord.

Cr. 3°

pppp

con sord.

Cr. 4°

pppp

con sord.

Trb. 1°

pppp

con sord.

Trb. 2°

pppp

con sord.

Trb. 3°

pppp

Ilustración 10. Sección 14, cc. 34-36

Con respecto a la segunda textura planteada en este análisis, correspondiente a los golpes percusivos de *pizzicati*, *legnos battutos* y los realizados por la percusión, son frecuentes en el transcurso de toda la obra y son utilizados, en algunas ocasiones, para delimitar las secciones (como ocurre en las secciones 3 y 4). No obstante, no era una directriz de Nono, pues precisamente él quería evitar esta reiteración desplazando estos golpes percusivos en distintos puntos, jugando en todo momento con la atención del oyente y, además, proponiendo un concepto del tiempo más allá de una simple acumulación de acontecimientos.

7

Arpa *mf*

Celesta *p*

Campana *pp*

Triangoli *f*

Timpani *mf*

Vn. 1° Flautati al ponte *pppp*

Vn. 2° Flautati al ponte *pppp*

Vn. 3° Flautati al ponte *pppp*

Vle. 1° Flautati al ponte *pppp*

Vle. 2° Flautati al ponte *pppp*

Vle. 3° Flautati al ponte *pppp*

Vc. batutti (crini + legno) *f* batutti (arco) *p*

Cb. batutti *mf* batutti (crini + legno) *f* batutti (arco) *p*

Ilustración 11. Final Sección 3 y Sección 4, cc. 7-9

Además de estas texturas, Nono nos propone otras en el transcurso de la obra como:

♩ = 30

45

Ilustración 14. Sección 17, cc. 45-48

— Por último, destacar una textura que produce los distintos crescendos y diminuendos en la partitura, provocados por la acumulación y eliminación de instrumentos; como ocurre en la sección 17.

♩ = 30

lasciar vibrare sempre!

ppp ————— *f*

Ilustración 15. Sección 17, cc. 45-48

Una variación de esta textura es la que provoca desarrollos dinámicos a través de diversos colores instrumentales, como podemos apreciar en la sección 9.

18

Timp. *battuti (c + 1)* *mf mp p ppp*

Vnl. *p mf f ff ff* *battuti (c + 1)*

Vle. *p mf f ff ff* *battuti (c + 1)*

Vc. *p mf f ff ff* *battuti (c + 1)*

Cb. *p mf f ff ff* *battuti (c + 1)*

p ————— *ff* ————— *ppp*

Ilustración 16. Sección 9, cc.18-19

Para finalizar este apartado referente a la instrumentación, no debemos olvidar que ésta supone uno de los pilares básicos sobre el que se sustenta la composición, ya que se trata de una pieza muy estratificada y en la cual aparece muy bien definido, desde el principio de la obra, los diferentes colores orquestales que la conforman. Por ello, no podemos terminar este apartado sin hacer referencia a que Nono en tres secciones prescinde de algunos colores instrumentales como del viento y la percusión (sección 12), del viento (secciones 4, 15, 18 y 20) y de nuevo la percusión (secciones 19 y 20).

Nono pretende, de esta forma, cambiar la perspectiva de la escucha, ya que tenemos que partir de una visión global de la obra para entender realmente su significado y los acontecimientos que en ella se elaboran.

Los grandes sonidos mantenidos están frecuentemente enmarcados por golpes percusivos y con frecuencia conducidos al interior del sonido. Nono utiliza este opresivo

Enrique Busto Rodríguez

“modelo de cerco”⁷ como una expresión compositiva de su nueva proyección del tiempo, como un camino. Esos percusivos modelos desarrollan su propio específico concepto del tiempo, pero nunca aparecen como un continuo principio o final de la estructura, o incluso no siempre tienen consecuencias formales. No permite el uso de grandes partes y bloques, ya que llegan a ser corrientes de energía que fluyen por toda la pieza completa. Como tal, este modelo aparece con una finalidad expresiva, pero la intención emocional con esta particular forma, está apartado de las diferentes localizaciones de los eventos rítmicos. De este modo, se emancipa de lugares específicos de expresión y es, por consiguiente, importante y vital a lo largo de toda la pieza.

Este concepto del tiempo da una libertad para la dispersión de la construcción. Durante la escucha, la distribución cuantitativa es sorprendente y no inmediatamente comprensible, desde que no hay en todo el tiempo una específica luz para la emoción. En conjunto, esta organización sólo puede ser entendida a un nivel elemental, en el sentido de una simple decisión de “sí” o “no” (como podemos apreciar en la figura 1):

battuti/pizz.	si	no	horizontal	
en secciones:	1,2,3,4,5,	6,7,	7	
	8,9,10,11,	12	5	
	13,14	15	3	
	16	17	2	
	18	19	2	
	20	21	2	
Proporción:	14	:	7 (2:1)	

Fig. 1. Estudio de la utilización de *legno battuto/pizz.* en las diferentes secciones

⁷ HUBER, Nicolaus A.: *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono’s “A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili” per orchestra a microintervalli.* Contemporary Music Review 1999. Vol. 18, Part 2, pp. 19-35.

Los 7 triángulos nos muestran un segundo nivel de percusión (como podemos apreciar en la figura 2:

Triángulos	si	no	horizontal	
en secciones:				
8	1,2,3,	4	5	
	5,6,7	8		
	9, 10	[11, 12] 2		
6	13	14		4
	15,16, <u>17</u> ,18	19		2
	<u>20</u>	21	5	
			2	
Proporción:	14	: 7 (2:1)		

Fig. 2. Estudio de la utilización de los triángulos en las diferentes secciones

Las dos clasificaciones de los triángulos como un grupo o como 7 instrumentos, tiene más significado que por estas tablas. El número 21 es dividido de acuerdo a la serie Fibonacci (la cual incluye el doble y la mitad de los números individuales), así como la ecuación de 3x7. En la serie Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...) el 21 es también el séptimo número.

Los sonidos de los triángulos son más frecuentes a medida que avanza la obra; su máxima presencia ocurre durante la sección 20 a través del trémolo *aperiodico* junto al timbal. Desde aquí, Nono desarrolla rápidamente series rítmicas de impulsos como estrato superior. Tan pronto como en el compás 1, la primera flauta toca un frullato y el primer sólo de violín toca la misma nota en trémolo, nos encontramos con una tercera organización del movimiento.

frullato/trémolo	si	no	horizontal		
en secciones:	1,2,3,	4	8 (6+2)	} 13	
	5,6,7,	8			
	9,10,	11	5 (3+2)		
	12	13			
	14	15,16,17,18,19	8 (6+2)		} 8
	20	21			
proporción:	11	:	10		

Fig. 3. Estudio de la utilización de los frullato/trémolos en las diferentes secciones

El oscilante movimiento, el cual, es aquí organizado en la serie Fibonacci 5, 8, 13, es tan sólo el modelo del orden de las dinámicas usadas (como podemos apreciar en la figura 4):

<i>fff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>					5	} 13
<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pppp</i>	<i>ppppp</i>	<i>pppppp</i>	<i>ppppppp</i>	<i>pppppppp</i>	<i>p possibile</i>	8	
<i>(al limite de la audibilità)</i>										

Fig. 4. Estudio de las diferentes dinámicas empleadas a lo largo de la pieza

La dinámica la trabaja Nono de manera magistral y muy refinadamente. Nos ofrece un nuevo nivel textural en el cual se va a desarrollar dentro de una atmósfera de *pianísimos*, pequeñas incrustaciones de “*mf*” y “*f*” súbitos, a semejanza del estilo arquitectónico del homenajeado, y acompañado de varias secciones de clímax. Esto lo podemos apreciar en la siguiente tabla:

Secciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Dinámicas	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>pppp</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>fff</i>			<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>pppppp</i>	<i>f</i>	<i>pppp</i>

Secciones	15	16	17	18	19	20	21
Dinámicas	<i>+p possibile</i> <i>/</i> <i>pp-f</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>+p possibile al límite de la</i> <i>udibilità</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp /</i> <i>pppppppp</i>

Tabla 4. Estudio de las dinámicas utilizadas en las diferentes secciones

En esta tabla hemos unificado la dinámica general de cada sección para una mayor claridad analítica, ya que Nono –atendiendo a las características técnicas de cada instrumento y al refinamiento del material– detalla cada una de ellas.

Interesante señalar cómo en algunas secciones realiza una serie de crescendos y disminuendos, generalmente acentuados por un incremento y disminución del instrumental, como ocurre en las secciones: 3, 9, 10, 15, 16, 17, 18 y 20.

4.4. Materiales: El silencio. El ritmo

— El Silencio

El silencio forma parte muy importante en las obras de Luigi Nono, pero en *Carlo Scarpa...* va a tener un protagonismo muy importante tanto en el aspecto estructural como semántico, ya que va a delimitar la obra en 21 secciones, separadas muchas ellas por silencios y calderones.

Debido a que esta obra se trata de un homenaje al amigo fallecido, estas pausas van a estar cargadas, como comentamos anteriormente, de un gran significado emotivo.

La importancia que Luigi Nono da al silencio, podemos apreciarlo en un artículo titulado “*El error como necesidad*”,⁸ publicado en la revista *Contrechamps* y en el cual aparecen comentarios del propio Nono al respecto.

En este texto podemos apreciar como Nono nos propone una nueva forma de escuchar la música, en la que, por supuesto, forma parte el silencio. Debemos abrir los oídos y no partir de prejuicios de la escucha, sólo de esta manera estaremos en plenas facultades para asimilar lo que escuchamos.

En *A Carlo Scarpa...*, el silencio tiene un papel muy importante en la estructura, ya que forma los pilares sobre la que se sustenta toda la pieza. Estos silencios aparecen escritos en la partitura a través de su grafía y a través de los calderones.

La obra está diseminada de diferentes calderones situados en puntos estratégicos de la pieza, los cuales intentan estimular al público hacia una escucha más intensa y activa. Sus duraciones, al igual que su frecuencia, es también material temático:

— Calderón normal: compases 2, 18, 19, 23, 32, 45, 56

— Calderón largo: compases 3, 15, 25, 71

— El Ritmo

Debido a la gran cantidad de pausas y silencios que nos encontramos en la partitura, el aspecto rítmico aparece un poco difuminado. De hecho, el oyente no tiene la sensación de una música mensurable, ya que Nono elabora un tejido interno de interacciones instrumentales –como hemos podido ver en el capítulo destinado a la instrumentación– las cuales provocan un fluido continuo de materiales. Este trabajo mensural del ritmo aparece influenciado por la Escuela franco-flamenca de los siglos XVI y XVII.

⁸ NONO, Luigi: “*El error como necesidad*”. Revista de música contemporánea *Contrechamps*. Este artículo aparece en los anexos.

Si observamos más detalladamente estas interacciones, apreciamos una técnica muy refinada en la elaboración de distintos patrones rítmicos, como el uso de espejos para elaborar movimientos retrógrados, variaciones por aumentación o disminución, etc.

A continuación, vamos a exponer algunos de estos ejemplos en la partitura.



Ilustración 17. Técnica de espejo, c. 6

Con respecto al uso del compás, Nono mantiene un compás constante en toda la pieza (4/4). Los cambios que aparecen en la partitura están situados en puntos estratégicos y aparecen de manera proporcionada, como podemos apreciar en la siguiente tabla:

Secciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Compás	4/4					5/4	4/4	5/4	4/4				4/4	5/4

Secciones	15	16	17	18	19	20	21
Compás	4/4					3/4	4/4

Tabla 5. Estudio de los cambios de compás utilizados en las diferentes secciones

Los cambios aparecen en la secciones 7 (y en un compás de la sección 8), 14 y 21. Como apreciamos hay una proporción de múltiplos de 7. Este hecho es bastante significativo.

Del mismo modo que los compases, también podemos apreciar que el tempo es constante en toda la pieza, y que las modulaciones métricas siempre serán al doble de velocidad. En este caso son un poco más numerosas, y también están situadas en puntos estratégicos de la obra.

Secciones	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Tempo (negra=)	30					60	30					60	30	60	30

Secciones	16	17	18	19	20	21
Tempo (negra=)	60	30		60	30	

Tabla 6. Estudio de los cambios de tempo utilizados en las diferentes secciones

En esta tabla podemos apreciar que la secciones 7 y 14 van a coincidir con el cambio de compás, con lo cual van a ser secciones de gran importancia estructural.

4.5. La microinterválica

El uso de la microinterválica está directamente relacionado con el interés que despierta en Nono el trabajo con la música electrónica. Como pudimos ver cuando hablamos en su biografía, Nono a partir de 1954 entró en contacto con las nuevas tecnologías y como fruto de este trabajo aparecieron obras como *Omaggio a Vedova* (1960), *Intolleranza* (1961), *Como una ola di fuerza y luz* (1972), *...sofferte onde serene...* (1976) y *Al gran sole carico d'amore* (1975).

Pero lo que verdaderamente cautivó a Nono fue el estudio de las propiedades del sonido en sí mismo, que pudo investigar a partir de 1980 en el *Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks* en Friburgo de Brisgovia. Este nuevo enfoque se tradujo en obras como *Quando Stanno Morendeo*, *Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983), *Omaggio a György Kurtág* (1983) y con esplendor en su última ópera *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984) y en la obra que hemos analizado: *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1985).

La armonía de Nono no posee una energía psíquica. Las 1/16 notas no tienen tensión de alteración hacia una fundamental. Ellas llegan a ser meras frecuencias dentro de un particular centro (campo) tonal. Las relaciones consecuentemente requieren proporción –el número como expresión de grupos asignados–, la reflexión como expansión.

La siguiente ilustración nos muestra todas las notas utilizadas por Nono en la partitura, así como su notación y sus variaciones, enmarcadas dentro del registro de una octava. El símbolo "+" indica más alto, y el "-" más bajo. Las omisiones de las progresiones de las 1/16 notas, están también marcadas:

The illustration shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Campo de Mib' and the bottom staff is labeled 'Campo de Do'. Each staff contains a sequence of notes with numerical intervals below them. The intervals are: +1/16, +2/16, +3/16, +4/16, +5/16, +6/16, 0, -1/16, -2/16, -3/16, -4/16, -5/16, -6/16, -7/16, -8/16, -9/16, -10/16. A vertical dashed line separates the two octaves.

Ilustración 18. Relación de la microinterválica utilizada en la pieza según los dos campos tonales

Al igual que hicimos referencia cuando hablamos de las texturas, Nono utiliza la microinterválica para “distorsionar” el sonido, aunque para nuestros oídos siguen perteneciendo al mismo campo tonal.

Nono utilizó este nuevo uso de octavas ya en su cuarteto de cuerdas: *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979/80), y ha evocado nuevos efectos a partir de ella, creando una composición basado en la octava en un estilo completamente único con *A Carlo Scarpa...* La inusual sonoridad de la octava de microtonos es acorde con el mensaje que recibí del compositor coreano Koo Bonu en el otoño de 1995 en Seúl, influenciado por la música coreana tradicional, la cual Nono escuchó durante su estancia en el país. Esta música corresponde con el ceremonial: *Chongmyo-jeryeak*, *Munmyo-jeryeak* y *Haeryong*.

V- CONCLUSIÓN

Nono nos refleja una continua y coherente evolución en su técnica composicional, la cual vas más allá del desarrollo del debate abierto en 1959 (con su polémico discurso en contra del círculo de Darmstadt) y de 1980 (el énfasis explícito de las dimensiones internas de la música). Su idea de sonido como un complejo evento con su propia movilidad interna –una idea que emerge explícitamente en su última década– es ya evidente en sus primeros trabajos en los cuales establece su reputación internacional.

En sus primeras obras, planteadas desde la rúbrica del serialismo integral, albergan los indicios de la técnica de contrapunto de la Escuela Franco-Flamenca de los siglos XVI y XVII, la cual él había estudiado, así como la influencia de los cánones dodecafónicos de Webern y Dallapiccola. Desde su obra *Incontri*, el trabajo del timbre, de los registros y de la densidad de las texturas pasan a formar parte fundamental de los parámetros musicales. El concepto físico del continuo desarrollo de los “sonidos complejos” son conducidos cuidadosamente por un relieve macrorrítmico, piezas que reflejan la influencia de Varése. Con *Il canto sospeso*, Nono llega al clímax de la madurez de este proceso.

En las siguientes composiciones instrumentales y vocales, como: *Varianti*, *Cori di Didone*, *La terra e la compagna*, *Diario polacco*, *Sarà dolce tacere*, y *Ha venido: canciones para Silvia*, Nono no utiliza las técnicas seriales para crear nuevos materiales pero sí para determinar la articulación interna de los sonidos. Por ejemplo, en *Varianti*, un único tono es variado usando una secuencia de cambios de instrumentación y dinámicas: como una *Klangfarbenmelodie* en miniatura, en la cual se crea una polifonía dentro del sonido, que proyecta una extraordinaria energía. Estos métodos son el principio de las últimas composiciones orquestales de la década de 1980, como es el caso de la obra que hemos analizado en este trabajo, *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili*, en la cual Nono trabaja dilatadamente con dos tonos, variándolos por medio de microtonales inflexiones, diferentes combinaciones de timbres y texturas, y de una movilidad espacial.

La perspectiva humanística de Nono fue formada por la insaciable curiosidad sobre distintos puntos de vista y métodos de otros géneros artísticos como: el teatro, la literatura, la pintura, el cine y, por supuesto, de la arquitectura; así como un firme interés por todas las formas humanas de la comunicación (desde la política a la filosofía, sobre la esfera de lo místico a lo religioso). Él cree que el arte nunca se agota en su capacidad técnica y que refleja la totalidad de la experiencia humana.

Desterrada la idea de que toda actividad artística debe ser motivada por consideraciones políticas y éticas, Nono considera que, para que una pieza impacte en la realidad, el compositor se tiene que familiarizar con las más avanzadas técnicas musicales de su época, por ello, el Nono más interesante lo encontramos en su última década. Las composiciones en las que Nono trabaja explícitamente con cuestiones políticas son trabajadas con la tecnología electrónica.

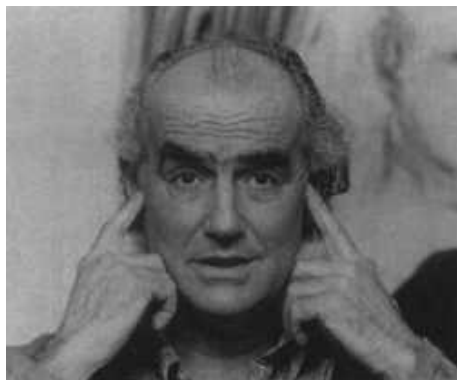
En su última década, Nono vió el uso de la tecnología como un papel positivo para el desarrollo de la cultura, y por lo tanto para la sociedad. Sin embargo, otros críticos han visto este período de manera diferente, como de individualismo y de metafísica; la imagen de Nono de la Utopía redefinida a través de sus propios conceptos de “otros caminos para la escucha” y de “posibles infinitudes”. Estos últimos trabajos no sólo destacan por una nueva actitud ante la percepción del sonido, ya que requieren de determinados espacios donde se escuchen, una especial notación, la actitud del intérprete y que el concepto completo de la composición sea modificado. La posición de los intérpretes y el público fue modificado por lugares individuales para los instrumentistas o grupos orquestales en diferentes partes de la sala de conciertos, mientras que el fluctuante interior del sonido puede ser ahora controlado por programas informáticos, realizados a través de colaboraciones con los técnicos. Tales programas fueron adaptados para cada nuevo ambiente, así como, la más sensitiva asimilación de los intérpretes quienes –con sus continuas micro-variaciones de tono, dinámicas y timbre– actúan y reaccionan en la producción del sonido global. Aquí no hay un principal intérprete, ya que cada miembro del grupo, incluido los técnicos de sonido, forman parte de un gran mosaico que nos proporciona un único intérprete. Virtuosos intérpretes son requeridos, pero no en el sentido tradicional de la ejecución de numerosas notas y complejas figuras rítmicas; en lugar de eso, aquí tenemos un tipo de virtuosismo estático, que exige concentración, control de las mayores sutilezas del

Enrique Busto Rodríguez

sonido y de la habilidad de interactuar con los otros intérpretes del grupo. Un trabajo como éste no es producto de un solitario compositor, sino el resultado de un continuo intercambio de ideas dentro del triángulo formado por el compositor, el intérprete y el técnico.

Al final de este peregrinaje artístico, Nono estuvo, no obstante, riguroso e incansable en su experimentación, como al principio de su carrera como compositor. Él acometió de frente muchas de las cuestiones del lenguaje musical más notables de su época y, no solo hizo, abrió nuevos horizontes en la composición y la escucha. Reflejo de este hecho, podemos citar a Helmut Lachenmann y Nicolas A. Huber, como alumnos que han recibido magisterio de este gran compositor. Nono ocupa una posición de primera fila en la vanguardia musical del siglo xx.

“EL ERROR COMO NECESIDAD” por Luigi Nono



El silencio.

Es muy difícil escucharlo.

Es muy difícil escuchar, en el silencio, a los otros.

Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros.

Queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad, en el otro. Hay en esto una violencia totalmente conservadora. En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos. Esta repetición es académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro elevado contra el pensamiento, contra aquello que no es posible explicar, todavía, actualmente. Es el producto de una mentalidad sistemática, basada en los a priori interiores o exteriores, sociales o estéticos. Amamos el confort, la repetición, los mitos; amamos escuchar siempre la misma cosa, con sus pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra inteligencia.

Escuchar música.

Es algo muy difícil.

Creo que hoy en día es un fenómeno raro.

Escuchamos habitualmente de un modo literario, escuchamos lo que ha sido escrito, nos escuchamos a nosotros mismos... [...]

Enrique Busto Rodríguez

Si existe un sentido de la realidad, debe existir un sentido de la posibilidad. Lo que hemos elegido no es necesariamente justo; quizás lo que no hemos elegido era más justo aún. Pasamos por esta experiencia en el trabajo en el estudio: hay muchos imprevistos, azares, errores. Pero errores que tienen una gran importancia.

Porque el error rompe las reglas. Es una trasgresión. Es oposición a la institución establecida. Es lo que nos permite vislumbrar otros espacios, otros cielos, otros sentimientos en el interior y en el exterior, sin dicotomía entre los dos, contrariamente a la mentalidad banal y maniqueísta sostenida hoy en día.

Diversidad del pensamiento musical: no fórmulas, ni reglas o juegos. Sino un pensamiento que transforme el pensamiento de los músicos, más que entregarles un oficio que les permita hacer una música que se dice actual. [...]

En el trabajo de investigación o de ensayo estallan los conflictos. Estos son los momentos más emocionantes. Luego viene la ritualidad del concierto. Pero quizás es posible transformar esa ritualidad y despertar los oídos. Despertar los oídos, los ojos, el pensamiento, el máximo de interiorización exteriorizada: esto es lo esencial hoy.



BIBLIOGRAFÍA

NONO, Luigi: “El error como necesidad”. Artículo publicado en la revista de música contemporánea *Contrechamps*. Traducido por Gabriel Paiuk.

DAL CO, Francesco: “El oficio de la memoria”. Artículo publicado en el diario *El País*, con motivo del centenario del arquitecto Carlo Scarpa.

HUBER, Nicolaus A.: *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono’s “A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili” per orchestra a microintervalli*. Contemporary Music Review 1999. Vol. 18, Part 2, pp. 19-35.

DREES, Stefan: *Architektur und Fragment (Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos)*, Ed. PFAU, Saarbrücken 1998.

WAGNER, Andreas: *Luigi Nono, Dokumente-Materialen*. Ed. PFAU. Saarbrücken 2003.

Literatura adicional incluida:

BORIO, Gianmario: *Luigi Nono, Biographie*. New Grove Dictionary.

GALLIANO, Luciana: *Programm’s Anmerkung*. / Auditorium Giovanni Agnelli (Lingotto) / Tokio Symphony Orchestra / Kazuyoshi Akiyama, Leitung. 17/09/2001.

<http://www.musicologie.org/Biographies/nono.htm> *Luigi Nono - Biografía y trabajo*.

Symposium/Luigi Nono and Prometeo: *A Dialectic of Progress and Regression*, Helmut Lachenmann, Isozaki Arata, Asada Akira, Choki Seiji.

<http://www.archiviocarloscarpa.it/>: *Carlo Scarpa – Biografía y trabajo*.

<http://www.luiginono.it/en/luigi-nono/biography/>: Biografía | Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus

ENRIQUE BUSTO RODRIGUEZ



Nace en San Fernando (Cádiz). Cursa estudios de Clarinete y Composición en los Conservatorios de Cádiz, Málaga y Sevilla. En Febrero de 2009 termina sus Estudios de Perfeccionamiento en la especialidad de Composición en la “Robert Schumann Hochschule” de la ciudad alemana de Düsseldorf recibiendo una “Condecoración”, bajo la tutela del compositor José María Sánchez Verdú.

Obtiene “Mención de Honor” en las especialidades de Clarinete y Música de Cámara, así como “Premio de Honor” en Composición.

En Junio del 2000 participa en Radio Nacional de España con motivo de la celebración del “Día Europeo de la Música”. En Septiembre de 2003 obtiene un Premio de Composición en el II Concurso Internacional de Composición para Banda de Música en Comines (Bélgica). En Diciembre de 2008 obtiene el 1º Premio de Composición “Xavier Montsalvatge” en la XIX Edición del Premio Jóvenes Compositores (S.G.A.E). En Julio de 2009 recibe una distinción en el concurso “ad libitum” organizado por *Musik der Jahrhunderte* en Stuttgart (Alemania). En mayo de 2010 estrenó una obra encargo del Grup Instrumental de Valencia dentro del marco del Festival de Música Contemporánea “Ensems”. En Julio de 2010 fue seleccionado para participar en el *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* en Darmstadt (Alemania). En Octubre de 2011 participó en el Festival de Donaueschingen (Alemania) en el proyecto “*The next generation*”. En Julio de 2013 fue finalista en el I Concurso de Composición organizado por la Real Maestranza de Caballería de Ronda.

En Enero de 2018 finaliza un Máster de Composición Electroacústica en la Escuela Superior *Katerina Gurska* en Madrid con los profesores Alberto Bernal y Sergio Luque.

Ha realizado diversos cursos de Composición, como los de Villafranca del Bierzo, Cursos Internacionales “Manuel de Falla” de Granada, Cátedra “Manuel de Falla” de Cádiz, Injuve, II Seminario permanente de Composición organizado por el Grup Instrumental de Valencia, Instituto Francés de Barcelona; con profesores como Cristóbal Halffter, Tomás Marco, José

Enrique Busto Rodríguez

María Sánchez Verdú, José Manuel López López, David del Puerto, Manfred Trojhan, Mauricio Sotelo, Jesús Rueda, Julio Estrada, Javier Álvarez, Horacio Vagionne, Martín Matalón, y Philippe Hurel.

Sus obras han sido estrenadas en Ciclos de Música Contemporánea en Málaga, Sevilla, Villafranca del Bierzo, Cádiz (Festival de Música Española), Madrid (Auditorio Nacional de Música y Auditorio Reina Sofía), Barcelona, Maastricht (Holanda), y en las ciudades alemanas de Düsseldorf, Stuttgart, Darmstadt y Donaueschingen; por grupos como, “Cuarteto Itálica” de Saxofones, Ensemble “Taller Sonoro”, Grupo “Dahmar”, Nikola Tanaskovic (Acordeón), Orquesta de Cámara Andaluza, Orquesta “Manuel de Falla” de la Diputación de Cádiz, Ensemble “Robert Schumann” de la Musikhochschule de Düsseldorf, Barcelona Modern Project, Tübingen Orchestra, Grup Instrumental de Valencia, Ensemble “Recherche”, Orquesta del Aljarafe (Sevilla), entre otros.

En la actualidad compagina su labor como profesor en el Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, con la dirección de la Banda de Música de la Asociación Cultural “Maestro Agripino Lozano”, cargo que ocupa desde septiembre de 2014, y la Orquesta “The Playbillers” desde el año 2018.

kikebusto@gmail.com