

## Sobre Liebeslied de Luigi Nono

Daniel Duarte Loza

Lo increíble. Un músico interpretaba una tonada en su instrumento, mientras un hombre lo escuchaba. Al concluir su ejecución el músico preguntó: “¿qué opinas?” A lo que el hombre respondió con otra pregunta: “¿puedes contarme su significado?” Entonces el músico volvió a tocar la misma pieza desde el comienzo. Al concluir dijo: “Significa eso”. “Aquello sobre lo que preguntamos es, en sí mismo, su respuesta más completa.”

### A manera de introducción

Libeslied (Canción de amor) de Luigi Nono (Venecia, Italia 1924 - Venecia, 1990) es una obra para coro mixto e instrumentos (arpa, glockenspiel, vibrafón, timbal y 5 platillos) y fue compuesta en 1954. Dicho año, en Hamburgo (Alemania), Nono conoció a Nuria Schoenberg en ocasión del estreno póstumo de una obra de su padre Arnold: “Moses und Aron”. Esta “Canción de amor” está dedicada entonces a Nuria, quien al año de concluida la pieza contrajo enlace con el compositor. Fue estrenada en Londres, bajo la dirección de Alexander Gibson el 16 de abril de 1956.

En este estudio sobre Liebeslied, no pretendo preguntar acerca del significado de esta música. Lo que sí me propongo, es un acercamiento a la obra analizándola musicalmente. Con esto quiero decir que mi aproximación se basa en todo aquello que he considerado constructivamente importante para la elaboración musical, guiado en este camino por mi propia experiencia en la composición, la interpretación y el análisis musical, puesta en contrapunto dialéctico con la obra. De alguna manera, esto también pone de relieve, mi consideración con respecto a la supuesta objetividad que un estudio de esta naturaleza debería exponer. He comprobado que -a menudo en los análisis musicales- dicha objetividad termina siendo sinónimo de falta de compromiso con el objeto de estudio, o de escasez de definiciones concretas. Muy por el contrario mi posición al respecto es que “la verdadera objetividad radica en ser francamente subjetivo”, dejando bien en claro en lo que se dice, cuáles son los lineamientos de dicha subjetividad. Por otro lado, para esta aproximación a Liebeslied no tomé como punto de partida, ninguna idea a priori que estuviera intentando corroborar con alguna obra musical. Destaco este hecho en particular, porque aclara el lugar que ocupa la música en este trabajo. Aquí Liebeslied no funciona como excusa para otros fines. No es una variable más a tener en cuenta en la comprobación de hipótesis alguna. La obra musical es lo que aquí realmente importa. Me interesa especialmente, rastrear los recursos musicales que utiliza y con ellos mismos analizarla. En la música nueva queda claro que cada obra musical aparece como un organismo vivo que aún pudiendo tener similitudes físicas con otros siempre es distinto. Por eso en el análisis musical “la importancia de partir de la obra y volver a ella se vuelve crucial...” . Esta música que

modifica de alguna manera la continuidad estética o histórica, “... exige a su vez una reformulación de las herramientas de análisis que, si pretenden remitir al objeto, deben necesariamente derivarse de él” .

Dicho esto alguien bien podría preguntarse entonces:

-¿por qué una obra de Luigi Nono? ;

-¿Por qué esta obra en particular? ;

-¿Cuáles son las motivaciones para analizar Liebeslied?

Y dichas preguntas bien podrían responderse así:

-Porque es uno de los compositores más relevantes del siglo xx y sus enseñanzas siguen vivas no sólo en el plano estético, sino también en el ético. Teniendo en cuenta la abundancia de análisis musicales basados en objetos de estudio perimidos, y en autores ya muy transitados o poco trascendentes –desde el punto de vista del músico actual- hallo fundamental el acercamiento a la obra de Luigi Nono.

-Porque se trata de una canción, compuesta de música y texto, y al ser el compositor musical, el autor de la letra/poema -una situación no habitual para la música culta- Liebeslied resulta una propuesta más que atractiva para observar-escuchar cómo se aborda en ella la relación texto-música, factor determinante en la elaboración de toda canción.

### **Acerca del texto**

El poema –como ya hemos dicho- es de invención del propio Nono y su original, escrito en alemán, dice lo siguiente:

Erde bist Du  
 Feuer Himmel  
 ich liebe Dich  
 mit Dir ist Ruhe  
 Freude bist Du  
 Sturm  
 mit mir bist Du  
 Du bist Leben  
 Liebe bist Du

Antes de acercarnos a la traducción, sería interesante observar ciertos aspectos derivados de la apreciación visual del poema.

### **El todo**

Primero:

Llama mucho la atención, la distribución de los versos en el espacio. ¿Por qué no están alineados todos los versos a la izquierda? Por otro lado -y luego de observar el manuscrito de Nono- queda claro que no es un agregado del editor, ni una errata de la edición .

Segundo:

En la llamada poesía concreta la distribución de los versos en el papel es significativa. Justamente, el hallazgo de este tipo de poemas radica en poner de relieve que las palabras escritas –y la agrupación que de ellas hace la percepción a través de la vista- dan origen a imágenes. Los poemas en su expresión gráfica adquieren formas, y entonces esto es utilizado por los poetas para sugerir asociaciones.

Tercero:

Son muchas las relaciones de Nono con poetas, arquitectos , pintores, cineastas (además de con músicos). Relaciones personales, pero también con las obras de los artistas. Varios trabajos suyos están dedicados a ellos o incluyen sus nombres en los títulos . Nono además, fue influenciado por aspectos visuales para la elaboración de muchas de sus obras .

Cuarto:

Entonces, no podemos considerar que la forma que adquiere visualmente el poema sea para Nono un detalle menor. En la manera que escribe el texto, deja en claro como quiere que luzca, que lugar quiere que ocupe el poema en el espacio. Por lo tanto, la disposición gráfica de los versos es fundamental. Es inherente a la composición del poema. Lo visual, es también el poema.

Quinto:

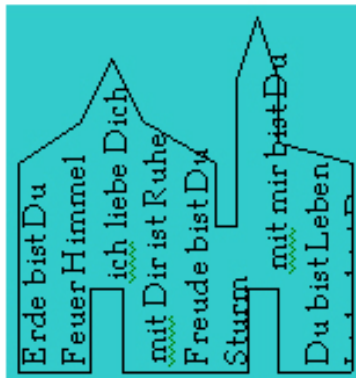
Nono nació, vivió, y murió en Venecia. Esta ciudad, tiene una fuerte presencia arquitectónica. Hay muchas construcciones muy bellas que datan del Renacimiento. Se destacan sus iglesias. Estas edificaciones poseen por lo general una cúpula y un campanario .

Sexto:

Si giramos el texto completo 90 grados hacia la izquierda, nos encontramos con la siguiente forma:

Erde bist Du  
 Feuer Himmel  
 ich liebe Dich  
 mit Dir ist Ruhe  
 Freude bist Du  
 Sturm  
 mit mir bist Du  
 Du bist Leben

Es una forma muy similar a la de varias construcciones venecianas. El diseño resulta bastante cercano - aunque en espejo- al de la iglesia del monasterio de San Giorgio Maggiore ubicada en la isla del mismo nombre, una de las que conforma la ciudad de Venecia.



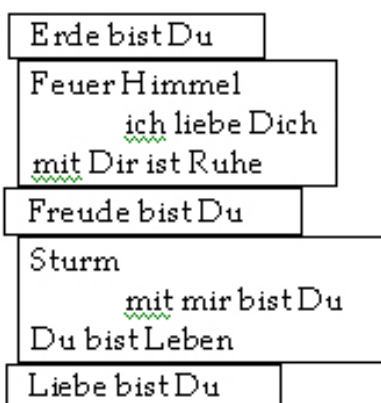
Los significados de la elección de esta forma, y sus respectivas asociaciones pueden ser múltiples. En principio, podríamos arriesgar uno un tanto poético: un veneciano le ofrece a su amada un símbolo de su ciudad, y ésta a su vez, puede convertirse en un lugar para vivir juntos .

Por otro lado, no es cualquier símbolo. Es una iglesia del Renacimiento (1565). Trae consigo -y desde aquellos años- la historia del desarrollo de la música vocal italiana, lo que no es poca cosa. Además es fuertísima la ligazón que esta tradición tiene con la obra de Nono. Sin ir más lejos, esta misma pieza es una obra para voces, en la cual se pueden apreciar ciertas técnicas de trabajo vocal que provienen de aquellos años.

Una iglesia, más allá de las profesiones de fe (o de no-fe) de cada uno y de la militancia de Nono en el partido comunista/el ser no creyente, puede asociarse con el acto de casarse. Esto fue lo que sucedió un año después de compuesta la obra, cuando Nono y Nuria Schoenberg se casaron.

## Las partes

Hay nueve versos . Tomando como central al verso “Freude bist Du” podríamos establecer una simetría con respecto a la forma en que están dispuestos los versos:



O sea:

- 1 verso;
- 3 versos ;
- 1 verso (eje de simetría);

- 3 versos;
- 1 verso

Tanto en el verso del comienzo, como en el del final, así también como en el central , encontramos – únicamente en todo el poema- el mismo tipo de estructura sintáctica:

... bist Du

Comenzando a traducir, sería:

... eres tú

Siempre el “eres” y el “tú” -como sujeto- al final del verso. Por otro lado, lo que antecede al verbo es en los tres casos un sustantivo:

Erde  
Freude  
Liebe

Todas palabras de dos sílabas que riman la última.  
En castellano (sin rimas):

tierra eres tú  
alegría eres tú  
amor eres tú

Entre los 2 grupos de versos restantes, se encuentran ciertos rasgos en común.

Los primeros versos están compuestos de nada más que sustantivos, y solamente en ellos dos se da que no hay ninguna referencia explícita al “tú”:

Feuer Himmel / Sturm  
fuego cielo/ tormenta

En los centrales –que están visualmente desplazados con respecto a los otros versos- la similitud se debe a que son los únicos versos de todo el poema, en los que aparece la presencia del “yo”(que por otro lado, coincide con el “yo” del autor). Luego de esta aparición viene el verbo, y entonces la referencia al “tú”:

ich liebe Dich / mit mir bist Du  
(yo) te amo (a ti) / conmigo estás (tú)

Los últimos versos de los dos grupos tienen primero una referencia al “tú” luego un verbo , y entonces un sustantivo.

mit Dir ist Ruhe / Du bist Leben

contigo está la calma / (tú) eres vida

Algo que es conveniente precisar es el hecho de que el autor, no utiliza signos de puntuación, con lo cual el sentido de lo que se dice, puede ser interpretado de diferentes maneras. Además, hay que notar que utiliza mayúsculas sólo para la primera letra de:

- los sustantivos (como es habitual en el idioma alemán);
- todos los pronombres relativos al “tú” (como se estila hacer en cartas y poemas, en idioma alemán) .

Este hecho serviría en parte, para demostrar que no usa mayúsculas para indicar comienzos de frase. Veámoslo en un ejemplo, donde otro argumento nos ayuda a terminar de decidir la cuestión. Cuando en el tercero y el cuarto verso dice:

ich liebe Dich  
mit Dir ist Ruhe/  
(yo) te amo  
contigo está la calma

Queda claro que son dos oraciones. Hay dos sujetos y dos verbos, sin embargo no hay mayúscula para “ich”/yo, que sería el comienzo de una, y tampoco para “mit”/con, que sería el inicio de la otra. Esto contribuye –junto a la falta de signos de puntuación- a crear cierta ambigüedad en la lectura de las frases, lo que puede dar origen a distintas interpretaciones del texto. Otra cuestión a notar, es el hecho de que los últimos dos versos poseen una distribución sintáctica en espejo, a saber:

Du bist Leben Pronombre-verbo-sustantivo  
Liebe bist Du / Sustantivo-verbo-pronombre  
(Tú) eres vida  
Amor eres (tú)

Esto hace desdibujar la simetría gráfica (siendo una simetría que discute otra), pero luego tendrá importancia en relación con la música.

Cuatro traducciones. Cuatro interpretaciones.

- Una:

Traduciendo literalmente, verso por verso. Respetando el diseño gráfico original.

tierra eres tú  
fuego cielo  
yo te amo a ti  
contigo está la calma  
alegría eres tú  
tormenta  
conmigo estás tú  
tú eres vida  
amor eres tú.

· Dos:

Extrayendo los pronombres personales, que en castellano no sería necesario escribir ya que se desprenden de las conjugaciones de los verbos. Se ofrece como una visión más clara para observar la ambigüedad del texto.

tierra eres  
fuego cielo  
te amo  
contigo está la calma  
alegría eres  
tormenta  
conmigo estás  
eres vida  
amor eres

· Tres:

Haciendo una “lectura escrita”. Para dejarlo más claro gráficamente, se agregan algunos signos de puntuación.

Tierra eres tú,  
fuego, cielo.  
Te amo.  
Contigo está la calma.  
Alegría eres tú,  
tormenta.  
Conmigo estás.  
Tú eres vida,  
amor eres tú.

· Cuatro:

Otra lectura.

Tierra eres tú.  
Fuego-cielo  
te amo.  
Contigo está la calma.  
Alegría eres tú.  
Tormenta  
conmigo, eres tú.  
Eres vida.  
Amor eres tú.

Estas últimas dos versiones son para ejemplificar como pueden surgir distintas interpretaciones del texto original. De ninguna manera se pretende imponer una lectura. ¿Por qué quedarnos con una sola, si la

singular escritura del poema contempla en sí misma sus infinitos posibles?. Está claro que Nono optó por esta apertura.

## **Acerca de la música**

### **A. El instrumental**

La obra fue escrita para:

- coro mixto;
- arpa;
- glockenspiel;
- vibrafón;
- timbal;
- 5 platillos.

El coro está dividido en cuatro voces:

- 1.soprano;
- 2.contralto;
- 3.tenor;
- 4.bajo.

El arpa es el único instrumento de cuerda. Tiene la característica de ser punteada, lo cual le da un ataque más percusivo que el de las cuerdas frotadas. En la obra funciona en algunas ocasiones como nexo entre las voces y los platillos, y sólo ataca simultáneamente con estos instrumentos.

La percusión está escrita para cuatro tipos de instrumento:

- 1.glockenspiel;
- 2.vibrafón;
- 3.timbal;
- 4.platillos.

A su vez los platillos, a pesar de ser cinco están divididos en los mismos cuatro registros que las voces:

- 1.2.soprano;
- 3.contralto;
- 4.tenor;
- 5.bajo.

Hay entonces cierta simetría en la elección del instrumental.

En principio tenemos:

- 4 voces;
- Un instrumento de cuerda;
- 4 tipos de instrumento de percusión, que abarcan a un total de 8 instrumentos.

$4 + 1 + 4 = 9$  Nueve son los versos del poema.

Luego:

- Las cuatro voces forman parte de un coro.
- Los platillos, que son uno de los cuatro tipos de instrumento de percusión utilizados en la obra, están conformados por



cuatro registros.

· Un arpa conecta estos cuatro registros de platillos con las cuatro voces.

El hecho de que sean 8 instrumentos de percusión divididos en 5 platillos y otros 3 instrumentos, y no 4 y 4 -lo que desvía mínimamente la simetría- pone de manifiesto la intervención de la mano del compositor. Es una de las claras representaciones de la maestría de su arte.

### **Instrumental veneciano**

Las voces han tenido un gran desarrollo a lo largo de la historia de la música italiana. Nono en particular, trabajó mucho a lo largo de su obra con ellas, y de muy variadas formas, desde el tratamiento electroacústico hasta el canto a capella .

En lo que respecta a la música vocal en Venecia, ésta ha quedado en la historia musical fundamentalmente por sus coros y por el tratamiento antifonal que recibieron de manos de Gabrieli en la basílica de San Marco. De hecho Nono en esta pieza, y de alguna manera, trabaja con un doble coro. Por un lado tenemos el de las voces (cuatro), y por el otro el de la percusión (con cuatro tipos de instrumento). Éste contiene a la vez un pequeño coro de platillos (con cuatro registros). Justamente estos últimos son tratados en conjunto con el arpa (que actúa como mediadora entre los coros). Hasta que en momentos decisivos, tales como los solos de la cuerda de tenores, o el mismo final, aparecen sin la compañía del arpa y doblando ciertos ataques de las voces.

Otra cuestión que se da en la obra es la coexistencia de dos grupos instrumentales, que en el Renacimiento eran asociados a dos tipos de espacio. Uno era el interior (la música de puertas adentro) cuyos referentes – sobre todo en el caso de las iglesias- eran las voces. El otro, el exterior (la música al aire libre) donde reinaban los instrumentos de percusión (y los metales). A Nono le interesa muchísimo el trabajo con el espacio y el sonido, hecho que tiene fundamento en lo que él llama la “interiorización exteriorizada” .

### **B. Las alturas**

Teniendo en cuenta el año de composición (1954) y sus producciones anteriores, sería de esperar que Nono trabaje en esta obra con la técnica dodecafónica. No es así. Sí emplea las doce notas, pero no utiliza la técnica dodecafónica.

Desde el inicio hasta levare al compás 33, trabaja sólo con 5 notas:



En el lugar descrito hace su aparición el la natural, para acto seguido desaparecer. En el alfabeto musical alemán, el la es A. A es la única letra en el nombre de Nuria equivalente a una nota musical. Por otro lado, esta vocal es la única que no aparece ni escrita, ni tampoco como fonema, o siquiera como parte de uno , en el poema.

En este lugar se utiliza la nota la/A para la palabra “Dich” (a ti, o sea a NuriA).

La nota la, está a distancia de tritono con respecto a mi bemol, que es la nota sobre la cual comienza la obra. Mi bemol en alemán es representado por la letra S, la cual es justamente la primera letra del apellido Schoenberg .

A partir de compás 34 empieza a trabajar con otras 5 notas:



Hasta que en compás 68 entra el fa sostenido, última de las doce notas en aparecer. La sección había comenzado en do, nótese que otra vez la nota que se agrega al final mantiene una relación de tritono con la nota inicial.

Luego, en compás 70, comienza la parte final. Primero aparece un acorde de 4 notas que recrea la sonoridad del comienzo de la obra. A excepción del si natural, están todas las notas de la primera sección (mib, lab, sol, mi natural). Otra diferencia quizás sea la de la aparición del platillo 1, que había entrado en acción sobre el final de la primera parte (con trémolo). El mismo acorde ataca 4 veces, las primeras tres con cambio de posición, mientras que el último ataque reitera la posición inmediata anterior.

En compás 72 vuelve el la natural (ahora en el timbal), por segunda vez y última. Es el eje de simetría de esta sección final.

El acorde que ataca en compás 73, recuerda la sonoridad de la sección anterior, aunque incorpora la nota 12 (fa sostenido) presente sólo en el final de la misma, y entre sus cuatro notas no incluye las notas si bemol y do natural. Por otro lado, es conveniente precisar que dicho acorde, que ataca en una posición, la reitera en su nuevo ataque y cambia en los últimos dos, es el mismo acorde de c. 70 sólo que transportado una segunda mayor descendente. Entonces advertimos que lo que se describió (desde compás 73 en adelante), no es más ni menos que una retrogradación de los cuatro ataques anteriores.

Se producen entonces:

- 4 ataques;
- 1 ataque;
- 4 ataques.

$4 + 1 + 4 = 9$  Nueve son los versos del poema.

En lo sucesivo son:

- 4 notas en las voces,
- 1 en el timbal
- y nuevamente 4 notas en el coro.

$4 + 1 + 4 = 9$  Nueve es Nono.

### C. Los tempi

Tomando como referencia al número 9, encontramos que:

Tempo I: q circa 72 – 80 ( $9 \times 8 = 72 / 9 \times 9 = 81$ )

Tempo II: q. circa 54 ( $9 \times 6 = 54$ )

Tempo III: q circa 46 ( $9 \times 5 = 45$ )

Quizás la aproximación que se da en los números 81/80, 46/45 provenga de que los números impares mencionados (los múltiplos de 9), no figuran como valores posibles en los metrónomos no digitales (únicos en uso para el año de composición de la obra).

El Tempo II -el central de la pieza- es de q. ca. 54,  $5 + 4$  es 9.

## D. Las duraciones, el ritmo y los compases

La estructura rítmica en Nono –según conceptos vertidos por él mismo - ya no es limitada a una función del pulso métrica y cuantitativa.

Entiende al ritmo como la resultante de la interacción de varios elementos de la composición, entre otros: el timbre, los ataques, los grupos armónicos, el registro.

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

En la parte final, realiza una simetría entre otras cosas, con respecto a los compases utilizados:

4 + 5 + 4 + 5 + 4  
4 4 4 4 4

Nótese que:

9 + 4 + 9  
4 4 4

## E. El timbre, la textura, las intensidades y la forma

Primera parte

Erde bist Du

Cuando en la primera sección de la primera parte (compases 1 a 33) se dice la palabra “Erde”/tierra, el instrumento no vocal utilizado es el timbal. Aquí, se podrían proponer ciertas analogías:

- el timbal es un instrumento de percusión con membrana.
- ésta se obtiene del cuero de algún animal pedestre (vacas, corderos, cabras).
- estos animales son herbívoros, se alimentan de las hierbas que les provee la tierra.

Por otro lado, el parche percutido nos remite a cierta cosa ritual, o ceremonial, o marcial, que de alguna manera u otra tienen filiación con la tierra. En los dos primeros casos por algún pedido a la deidad que correspondiera, para la buena fortuna de las cosechas, para mejorar la fertilidad de las tierras, etc. En el último, probablemente tenga que ver con la pelea y la defensa de las mismas.

La tierra además es símbolo de maternidad .

Esta sección posee una textura contrapuntística, donde no todas las voces dicen la misma parte del verso a la vez. Se da una superposición, y una sucesión de palabras que no necesariamente respetan el orden en que se leería el verso normalmente. De esta forma ocurren combinaciones de fonemas, que resultan nuevos sonidos comparados con los que proponía el poema en su expresión escrita . Este tipo de trabajo con el texto y su fragmentación es típico de muchas obras vocales de Nono .

Feuer...

Con la llegada de la palabra “Feuer”/fuego entran los instrumentos de placas de metal, y el vibrafón es tocado con baquetas de madera (duras). Esto produce que el instrumento adquiera un sonido más brillante (o sea, un recorte de los armónicos graves y un refuerzo de los agudos). Quizás esta característica provea la relación con la palabra en cuestión. Por un lado, la equivalencia entre brillo visual (fuego) y brillo sonoro (glockenspiel y vibrafón en el agudo con baquetas duras). Por el otro, la relación sonora directa con el espectro brillante que produce el crepitar del fuego al arder. En esta parte además, trabaja mucho en bicinias, técnica que consiste en hacer sonar sólo dos voces -de varias posibles- a la vez y que fue utilizada con frecuencia en la música vocal del Renacimiento. Aquí las bicinias son siempre unísonas. Es interesante ver como a través de esta técnica va relevando las voces y ascendiendo registralmente por las mismas en compases 12 a 14.

...Himmel

“Himmel”/cielo es la palabra que sigue. Aquí se alcanza el mayor agudo conjunto de todas las voces hasta el momento. Sopranos y tenores están en su extremo registral. Contraltos y bajos, no, pero sí en el agudo de sus registros. La textura es de unísono central (contralto/tenor), octava con respecto a éste, en el extremo grave (bajo) y en el agudo (soprano), comprendiendo un total de dos octavas. Este uso del espectro armónico de una nota (procedimiento no dodecafónico) es esencialmente tímbrico. El instrumento que aparece aquí es el arpa. Las alusiones al cielo y el arpa, son más que obvias. Luego se agregan los platillos, que tocan conjuntamente con el arpa y cumplen una función de transición hasta la aparición del solo de los tenores (la mitad bocca chiusa) en c. 30.

ich liebe Dich

En este verso aparece el “yo” del autor en el texto, y Nono elige a la cuerda de tenores para retratar su propia voz. También se da una sutil modulación tímbrica que va transformando ligeramente el solo. Después del apoyo a la entrada de los tenores, que hacen el arpa y el platillo 3 (contralto), entra el timbal conjuntamente con el cambio de nota de los tenores, haciendo un trémolo. Éste a su vez, es relevado por el platillo 1 (soprano) que comienza a sonar con otro cambio de nota de la melodía en c. 31. Cuando los tenores atacan el mi bemol de compás 32 también lo hace el vibrafón sobre la misma altura, relevando al trémolo del platillo. Hasta aquí la percusión se fusionó con los tenores timbrando sutilmente y en un crescendo, la subida del espectro del pasaje de séptima mayor hacia el agudo. Éste llega a su punto más alto con “Dich” (a ti) en un forte para todas las voces, aunque con la mitad del coro haciendo bocca chiusa y con el arpa doblando las voces en el ataque (es la primera vez que el arpa ataca ese gesto en octavas que venía utilizando sola, en sincronía con las voces). Esta es la aparición de la natural (sexta nota) y texturalmente se asocia a “Himmel” dado que las voces alcanzan su agudo mayor en conjunto, y también individual para algunas de ellas. En este lugar sopranos y tenores, dan sus notas más agudas para esta pieza. Contraltos y bajos, están en su registro agudo. La disposición de la nota la entre las voces, es igual que para “Himmel”. Nótese aquí el refuerzo que hace Nono de la relación entre “cielo” y “a ti”. Entre el cielo y Nuria.

Después de “Dich” aparece el primer silencio total de la pieza (luego del que ocurre en el inicio). Concluye la primera parte.

Hasta aquí podemos apreciar que el parámetro que está organizando fuertemente la forma es el de la textura, y que éste, a su vez, está dirigido por el texto.

Segunda Parte

mit Dir ist Ruhe

La segunda parte (compases 34 a 69) comienza alternando bicinias con texturas a 4 voces, y el arpa más un platillo (instrumentos que tenían relación con Himmel). El cielo/Himmel se parece a la calma/Ruhe. El material que identifica a Ruhe/calma es una quinta justa descendente (en la voz de tenor de c. 36 es ampliado a una séptima menor). En Ruhe de compás 40, las voces dan la nota más grave cantada en conjunto. El registro grave condiciona a las voces a cantar piano. Esto es muy significativo ya que -en cuanto a las intensidades- esta sección de calma transcurre entre p y pp.

### Freude bist Du

Cuando dice Freude/alegría, introduce una idea más melódica en las voces, aunque texturalmente procede como en lo anterior. Los instrumentos que aparecen ahora son las placas (antes vinculados a Feuer). Entonces fuego/Feuer se asemeja a alegría/Freude, otra vez, la relación con el brillo, el esplendor, y aquí además hay una semejanza sonora entre las palabras.

### Sturm

Luego ocurre la tormenta/Sturm. El verso más corto de todo el poema, ocupa un total de “casi”13 compases (cantidad equivalente a la que emplea la palabra Feuer, nótese la cercanía entre estas palabras en la estructuración del poema ), y con las frases musicales más breves de toda la pieza. El instrumento aquí es el timbal. Se vincula Erde/tierra con Sturm/tormenta. Ambas palabras en relación con la naturaleza.

Aquí notamos entonces que -si exceptuamos las partes de los solos de tenores (compases 30 a 32, c. 65 a 67)- hay un uso de los instrumentos en espejo.

timbal glockenspiel arpa glockenspiel timbal

+ + +

vibrafón platillos vibrafón

### mit mir bist Du

Un nuevo solo de tenores con la mitad bocca chiusa, en un nuevo crescendo hacia “Du”. Repite la textura del solo anterior (sólo que no aparece el timbal). La llegada del “Du” es también la aparición de la nota número 12 (fa sostenido).

Después ocurre otro silencio total.

### Parte final

#### Du bist Leben/Liebe bist Du

El final/“coda” comienza en compás 70. Todo ppp. Simetría de ritmos alturas, compases, intensidades. El eje central lo constituye el timbal con el trémolo de la en compás 72. La mínima desviación de la simetría está dada en este caso, por el descenso del acorde de c.70 en un tono con respecto al acorde que debiera ser él mismo sobre el final de compás 74 (ver B. Las alturas), y por el agregado de un platillo soprano al unísono con su par tocando ambos ppp (una sutileza increíble). Nuevo silencio total sobre el final. La obra había comenzado en silencio.

Alguien dijo una vez que Luigi Nono componía silencios enmarcados...

### Síntesis formal

Musicalmente, el poema es estructurado de la siguiente manera:

Erde bist Du  
 Feuer Himmel  
 ich liebe Dich  
 -----

mit Dir ist Ruhe  
 Freude bist Du  
 Sturm  
 mit mir bist Du  
 -----

Du bist Leben  
 Liebe bist Du

Con lo cual la simetría que manifiesta el poema –gráficamente- es reorganizada internamente por la música, con la que obtiene otra forma.

### **A modo de conclusión**

Algunas cuestiones:

Una. A medida que fui indagando la obra, me encontré con ciertas organizaciones estructurales, que cotejé con la utilización de una cifra, un número en particular, el 9. La cifra funciona como herramienta para medir magnitudes. Sirve para rastrear relaciones de proporción existentes entre cosas. Este hecho, que puede haber sido tenido en consideración -de manera consciente o inconsciente- por el autor, inequívocamente -para nosotros- da cuenta de la coherencia en la estructuración de la obra.

Dos. El trabajo con el sonido como espacio, y el uso del espacio como sonido, resultan cruciales en esta pieza. El acercamiento de Liebeslied a lo antifonal plantea una cuestión de espacio. El desarrollo de la práctica antifonal veneciana a partir de Giovanni Gabrieli, tuvo que ver con cuestiones edilicias muy específicas derivadas de la arquitectura de las iglesias en Venecia (sobre todo con la basílica de San Marco). La disposición de los coros, a ambos costados de la nave central de la iglesia, jugando imitativamente y en contraste de intensidades (forte/piano), sumados a la fuerte reverberancia del lugar, produjo una resultante sonora única, justamente basada en las posibilidades acústicas del lugar.

También en el tratamiento interválico se encuentra un uso espacial del sonido. Cuando Nono utiliza una nota en diferentes octavas -que como ya dijimos difiere del pensamiento dodecafónico y se acerca al varèsiano- queda claro que está construyendo un sonido nuevo, que le interesa más el timbre resultante que la individualización de cada una de aquéllas. Porque aunque son la misma nota -porque se llaman igual- sabemos que la diferencia registral, y las posibilidades de emisión, intervienen en las características particulares de cada uno de estos sonidos. No es lo mismo para una soprano, cantar un la de una línea adicional por arriba del pentagrama en clave de sol, que el la de segundo espacio. Tampoco es lo mismo para nosotros escucharlo. Por eso, estos andamios que levanta el compositor con las voces, cumplen la función de darle más cuerpo y profundidad al sonido, por lo tanto espacio. No es casualidad que cuando aparecen todas las voces del coro atacando en conjunto (salvo en el final), palabras como Himmel/cielo, Dich/a ti, Ruhe/calma, Freude/alegría, Du/tu, sea de esta manera. Además ocupan el espacio en bloque alcanzando registros extremos, en algunos casos agudos y en otros graves (ver E. El timbre, la textura, las intensidades y la forma).

Tercera. Es interesante observar una fuerte presencia dialéctica en la obra. Encuentros de dos, que confluyen en un tercero. Tenemos dos secciones musicales, que se funden en una tercera al final. Dos coros unidos por el arpa. Los instrumentos de interior y exterior juntos, creando un espacio nuevo. El

cielo y la tierra, la calma y la tormenta representados por el tú. Nuria y Nono, el tú y el yo, en esta “Canción de amor”.

### **Referencias bibliográficas:**

Coriún Aharonián: Introducción a la música. Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2002.

György Doczi: El poder de los límites. Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura. Editorial Troquel, Buenos Aires, 1996.

Mariano Etkin: Análisis musical, metodología e investigación. Publicación del Encuentro de Investigación en Arte y Diseño, La Plata, 2002.

Carlos Mastropietro: Análisis musical y composición. Revista de las Jornadas de Música Contemporánea, La Plata, 2001.

Max Nyffeler: Zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Die lateinamerikanische Komponistin Graciela Paraskevaídis. MusikTexte, Zeitschrift für neue Musik, N°94, Köln, 2002.

Tsai Chih Chung: El zen habla. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Otras referencias:

Luigi Nono: “Alcune precisazioni su Intolleranza 1960”. Librillo del disco compacto Luigi Nono Intolleranza 1960, Teldec, 1995.

Archivo Luigi Nono:

<http://digilander.libero.it/alnono/wwwen/fprefaen.html>

Symposium Luigi Nono and Prometeo:

[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic027/html/128e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/128e.html)