

LUIGI NONO

CC COMPOSITOR italiano (Venecia, 1924), ha sido, al lado de Boulez y de Stockhausen, uno de los tres grandes tenores del movimiento posweberiano nacido después de la segunda guerra mundial. Fue alumno de G. F. Malipiero, de Bruno Maderna y de Scherchen. Dotado de una originalidad fascinante, ha sabido adaptar los imperativos seriales a la sensibilidad latina, particularmente a la sensibilidad vehementemente y tierna a la vez que le caracteriza. Muy pronto se manifestó como un compositor comprometido, siendo así el primero en demostrar que se podía buscar la comunicación con el hombre sin por ello caer en el academismo del realismo socialista.

Así comienza el crítico Claude Rostand la presentación de Luigi Nono en su Diccionario de la música contemporánea. En efecto, desde su revelación en Darmstadt, en 1950, con las «Variaciones canónicas» sobre la serie del opus 41 de Schönberg, Nono se puso al servicio del hombre, empeñado en la transformación de la sociedad a través de la música. Sus composiciones son cantos de denuncia o de esperanza, colocándose siempre al lado de los pueblos que luchan por su liberación. Su evolución en ese sentido es tal (y sus pasos musicales van aparejados a los políticos), que el citado crítico burgués añade, asustado: «Luigi Nono es uno de los compositores más importantes del momento, pero es de temer que si su pasión política sigue progresando, su actividad termine por escapar a la competencia del crítico musical».

Su radicalismo no deja de perjudicarlo, en efecto: Luigi Nono, a pesar de ser unánimemente reconocido como uno de los tres grandes compositores actuales, ve que las puertas se le van cerrando, a medida que se les abren a los «otros dos»: Stockhausen (músico oficial de las cancillerías occidentales) y Pierre Boulez, compositor discoloro, pero recuperable. Imposible esto con Nono. España le descubrió el sentimiento de solidaridad, y Guernica, Auschwitz, Hiroshima, Argelia, Vietnam, Cuba, Venezuela, Angola, etcétera, fueron llenando sus partituras. En 1964 estrenó su obra capital, «La fábrica iluminata», compuesta con frases de obreros, discusiones sindicales y ruidos de manifestaciones en una fábrica-modelo italiana. Provocó un escándalo memorable y fue prohibida durante tiempo. Pero con ella, Nono había logrado la síntesis de sus investigaciones: incorporación de la voz proletaria en la música, dentro del más moderno de los procedimientos musicales: la electrónica.

Este músico rebelde, intransigente y radical, es reservado, dulce y tímido. Me recibe en su veneciana casa de la isla Giudecca, a donde

me llevaron unos vendedores de pescado, amigos suyos. Allí vive con su mujer, Nuria, nacida accidentalmente en Cataluña durante uno de los viajes de su exiliado padre, el compositor Schönberg, y sus hijas. Con este Nono me enfrento, citándole la célebre frase sobre la música del Platón reaccionario de La República.

—¿Cree usted que la música continúa teniendo hoy estos fermentos revolucionarios que le atribuye Platón? ¿Cuál es el papel de la música en la sociedad actual?

NONO.—Para contestarle, no me referiré a Platón, sino al Primer Encuentro de Músicos Latinoamericanos celebrado el año pasado en La Habana, donde se discutió el lugar de la música en la sociedad, la necesidad de expresión musical que tienen los pueblos y cómo la música puede integrarse en la lucha social. Por una parte, si se considera la cultura como un medio

de conocimiento, la música es también una medida de conocimiento: del material acústico de su tiempo, de las leyes de composiciones de su tiempo y del tipo de instituciones que van a difundir la música, si están superadas por el proceso musical o por el proceso social, etcétera. En este sentido, creo que de la música, más que un vehículo de la revolución, es un medio de conocimiento del tiempo presente. Exactamente igual que estudiando la música de Beethoven se comprende su época, la música actual debería permitir el análisis de nuestra época, tanto en el terreno social como en el técnico, en el científico. Eso en general...

—¿Y en particular?

N.—Yo estoy muy lejos de los «músicos estetas», que «están por encima de todo e indican el porvenir». Siguiendo los deseos de Gramsci, trato de ser un «intelectual que forma parte de la clase

obrero», participando en su lucha cultural y política, asumiendo todas las contradicciones y responsabilidades objetivas y subjetivas que esto implica. Por eso, me encuentro en las antípodas de músicos como Stockhausen, que se sitúan fuera de la contienda, o, peor aún, pretenden ser «un médium entre lo universal y la muchedumbre».

—Concretando también, decía a propósito del coloquio de Cuba..., hablaba de la necesidad que tiene el compositor de insertarse en el proceso, en la lucha. En cierta ocasión dijo también, refiriéndose a Grecia, que la única música que debería oír ahora los griegos es la de las ametralladoras. ¿Quiere decir esto que el músico no tiene razón de ser mientras no se realicen otros procesos, que hay cosas más urgentes?

N.—Es cierto, y puede haber épocas en las que la práctica social sea más importante que la artística. Tal vez el músico tenga que dedicarse a las dos cosas. Para mí, el concepto de Gramsci del «intelectual orgánico» es mucho más importante que Platón, y también en Cuba se subrayó esto: el concepto de la cultura como instrumento de hegemonía de la clase obrera. Porque uno no es solamente un «especializado» en música, en pintura, en poesía o en arquitectura, sino que es un hombre que va a utilizar esa especialización hacia cierto fin. Pero no hay que dividirse en categorías, como la burguesía quisiera, al ejemplo de la división del trabajo: que uno haga solamente esto y nada más.

—¿Sabe usted si se ha dado algún ejemplo de países donde se haya utilizado la música para perfeccionar lo establecido tras una lucha? Me refiero a la Unión Soviética, a China, a Cuba...

N.—Nunca dije que la música va a hacer la revolución, ni la pintura... Pero pienso que son instrumentos que hay que utilizar. No en el sentido específicamente funcional, sino como medio de creación, de invención, como un método dialéctico que se alce a la altura de las nuevas posibilidades. Esto no es nada fácil, pues también las artes necesitan una nueva sociedad, con nuevas superestructuras. Necesitan al hombre nuevo, como decía el «Che». Porque es también una realidad que la revolución no transforma mecánicamente a la sociedad, y que hay luchas de clases en el interior de un país revolucionario. Se necesita una transformación constante.

—Yo tengo la impresión de que en las sociedades burguesas el sistema establecido se da perfecta cuenta del poder de la música, y la utiliza conscientemente para mantener los esquemas mentales existentes, mientras que los regímenes socialistas desconocen o no



Luigi Nono, un compositor comprometido, un hombre empeñado en la transformación de la sociedad a través de la música. Sus partituras son cantos de denuncia o esperanza. (En la foto, acompañado por Marino Zuccheri, técnico del estudio de fonología de la RAI, por una calle de Milán.)

les interesa utilizar el resorte musical para transformar las mentalidades.

N.—Yo creo que es mucho más complejo. También en los países capitalistas...

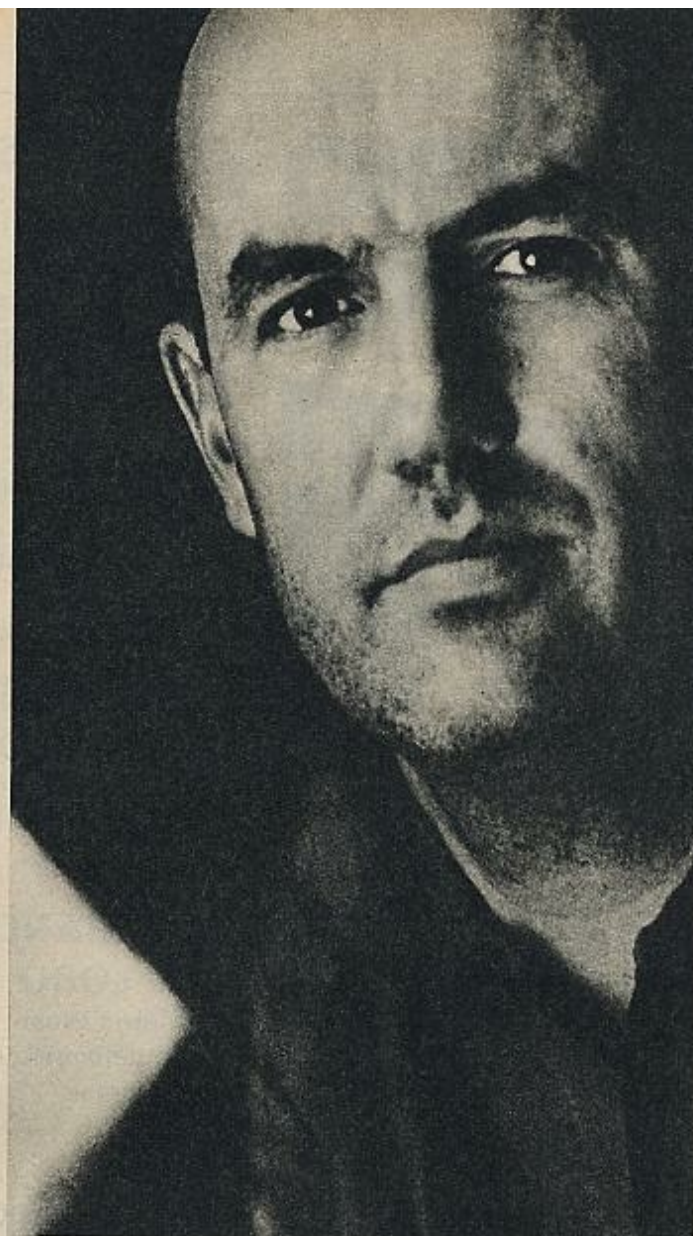
—Es que la contradicción es ésa: donde se permite, donde se ayuda a la música de vanguardia es, finalmente, en los países capitalistas.

N.—Un momento, un momento... Vamos a aclarar lo que es música de vanguardia. Hay posiciones musicales que son simplemente de evolución, que utilizan el progreso científico en un sentido histórico pasivo, mientras que otras posiciones musicales lo emplearán en un sentido activo, contra un tipo de sociedad, contra esa misma sociedad que generó esa evolución. Es lo que le sucede, en otro terreno, a la sociedad burguesa, que al generar la industria creó una organización del trabajo que lucha, desde el interior de esa sociedad, para destruirla, utilizando todos sus medios: la automatización, la electrónica, la energía atómica, etcétera... Por eso pienso que cuando se habla de música de vanguardia, el término es muy general. En la música actual existen varias posiciones, y si se analiza honradamente, vemos cómo las organizaciones musicales de los países capitalistas van a ayudar a los compositores que tienen una posición determinada y no a todos. Ayudarán, por ejemplo, a Stockhausen, que es el músico más oficial en el aspecto gubernamental, y no sólo en Alemania, sino también en Irak, en Persia, donde fue invitado por el Sha; en la Unión Sudafricana, en los Estados Unidos. En España es la música más interpretada. Hay que reconocer que su posición en el plan técnico es interesante (o lo era, pues me parece que en los últimos tiempos su capacidad de invención disminuyó notablemente y no es capaz de hacer una auto-crítica); por eso pienso que cuando se habla de música de vanguardia se trata de un concepto burgués. Hay que analizar las distintas posiciones que tienen los músicos hoy.

—¿Quiere recordarnos su análisis sobre las cinco posiciones que distingue usted?

N.—Bueno, aparte de la mía, que sería la quinta, la primera es la de Pierre Boulez, y lo cito por generalizar. Asegura que no hay ni puede haber ninguna relación entre música y revolución. Si un compositor quiere dedicarse a la segunda, no tiene más que coger un fusil; si, en cambio, se consagra a la música, debe componer según las leyes «objetivas» de su estética. Así, Boulez, después de firmar el Manifiesto de los ciento veintinueve contra la guerra de Argelia, se fue a dirigir la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que es el más oficial de todos los organismos oficiales de la cultura americana.

•La segunda posición es —también «grosso modo»— la de Mauricio Kagel, argentino instalado en Alemania Occidental, y muy adoptado por su sistema cultural oficial. Según él, la cultura, y sólo la cultura, puede hacer la revolución: la clase obrera está integrada en el sistema, y el campesinado ha deja-



Luigi Nono: «Estoy muy lejos de los "músicos estetas", que "están por encima de todo e indican el porvenir". Siguiendo los deseos de Gramsci, trato de ser un "Intelectual que forma parte de la clase obrera", participa en su lucha cultural y política y asume todas las contradicciones y responsabilidades objetivas y subjetivas que esto implica».

Ramón Chao

do de existir. Es inútil, por consecuencia, tratar de aproximarse a unas fuerzas socialmente inoperantes. Al contrario, la ruptura del lenguaje musical es ya en sí una posición revolucionaria, y una partitura musical puede, utilizando las técnicas avanzadas, explotar las contradicciones del capitalismo arrollador. Es, para mí, otra forma de alejarse de la lucha, de integrarse en un medio de experimentación estética perfectamente aceptable por la burguesía culta.

•La tercera es la de Stockhausen: considerar la tecnología como valor supremo, teorizar una evolución estético-tecnológica indolora, despreciar las culturas de los países subdesarrollados y crear lazos fuertes con los centros de la producción técnica más avanzada: Estados Unidos y Occidente. Quizá sea la posición ideológica capitalista o neocapitalista más consecuente,

aunque yo la definiría ya como «Imperialista».

•La cuarta posición es la de ciertos grupos políticos de izquierda, para quienes todo lenguaje emana de la burguesía; no hay, pues, posibilidad de arte o de producción cultural que no lleve ese sello maldito. Aseguran que la cultura, por el momento, es imposible, y que hay que esperar a que llegue la revolución. Este corolario ofrece un alibi más al músico: puesto que la creación de vanguardia tampoco sirve para nada, sigamos componiendo música como antes. Y a una persona como yo, que trata de poner la tecnología avanzada al servicio de una causa, lo tratan de «burgués»...

—Le repito una pregunta anterior, pues creo que no me contestó directamente: si conoce ejemplos de países socialistas donde se haya utilizado con eficacia la música,

una eficacia positiva, quiero decir...

N.—Yo conozco bien Cuba, y creo que allí la cultura tiene una localización, una perspectiva. Hay compositores, como Juan Blanco o Leo Brouwer, que utilizan la música electrónica en actos de masas o en la calle, no en salas de conciertos, como se hace en occidente: cuando se celebró el centésimo aniversario del nacimiento de Lenin, el gobierno revolucionario le proporcionó los medios para sonorizar la avenida principal de La Habana, instalando treinta y seis altavoces. Blanco compuso una obra electrónica con frases de discursos de Lenin, muy interesante. Algo parecido hizo Brouwer en el gran parque. Es decir, que aquí vemos la inteligencia de un gobierno que comprende perfectamente la necesidad de una actualización técnica, para utilizarlas sobre otras bases, con un fin ideológico muy preciso. Para mí es un ejemplo extraordinario.

—De la Unión Soviética y de China no se puede decir lo mismo...

N.—Creo que las informaciones que nos llegan de la Unión Soviética son las que interesan a las burguesías occidentales, y todo se deforma en un sentido antisoviético. Estuve en la Unión Soviética en el pasado mes de junio, y en Moscú visité laboratorios de electrónica donde se preparan músicas de películas, por ejemplo, y se discute sobre estos problemas. Y esto no sólo en Moscú o en Leningrado, sino también en las diferentes Repúblicas. Escuché obras de jóvenes compositores de Repúblicas de Asia Central y del Báltico, de treinta-treinta y dos años, que poseen un perfecto conocimiento de la evolución general de la música. Todo esto se ignora aquí, y la realidad en la Unión Soviética es mucho más vasta y compleja de lo que nos quieren hacer ver en Europa occidental. Lo mismo sucede en teatro. Hay en Moscú un gran teatro llamado Taganka que está siguiendo la línea evolutiva de Meyerhold, Maiakovsky y Brecht; hay también un teatro experimental de música y acción con una producción teatral absolutamente nueva; no sólo en su sentido técnico y estético, sino también en el de la localización.

—¿Y en China? Las noticias palpables que tenemos es que se está introduciendo un instrumento tan representativo de la burguesía, sin ninguna tradición oriental, como es el piano, así como de los viajes de las grandes orquestas occidentales...

N.—La información sobre China es mucho más parcial y fragmentaria. Hablando con el director del conservatorio de Pekín, vi que allí conocen perfectamente a Schoenberg y a compositores más recientes; además, existe una perspectiva musical particular, que permite la forma de gobierno y las capacidades populares. Y no creo que utilizar el piano suponga un regreso a una fase burguesa, como usted dice; el piano se puede utilizar o no, depende del uso que se haga de él. Al contrario, me parece interesante que se empleen en China instrumentos históricos que no se conocían —o poco— antes. Es una producción histórica que hay que asimilar. En todo caso, me parece ▶

ES NECESARIO LEER...



EL ARRIBISTA

de Piers Paul Read

La historia de un hombre sin escrúpulos. Un libro original, simultáneamente divertido y odioso. *Weekend*. 225 pesetas.

LA HABITACION CERRADA

de Sjöwall y Wahlöö

Novela de intriga y acción escrita con un desusado y extraordinario sentido del humor.

Esfinge. 200 pesetas.

LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES

142 láminas en color y 225 grabados en blanco y negro. *Grandes museos, n.º 4*. 600 pesetas.

EL VERANO DEL LOBO ROJO

de Morris West

Libros de bolsillo Noguer, n.º 23. 100 pesetas.

EDITORIAL NOGUER, S.A.
Distribución en exclusiva NORILDIS

Envíame esta obra a mi librería habitual o hála informada, sin compromiso.

Nombre _____
Apellidos _____
Profesión _____
Calle _____
Código _____
Provincia _____

Reserva este libro enviado en un sobre a NORILDIS, Paseo de Gracia, 48, Barcelona 1. NLT

LUIGI NONO

más serio que la utilización de viejas teorías filosóficas orientales por compositores occidentales o de los Estados Unidos; es una especie de evasión, de diversión, ayudada y animada por el sistema para contrarrestar la influencia de grupos ligados al movimiento de los Black Panthers, que son mucho más interesantes. Estos hacen una música que se inscribe en el marco de la evolución del «jazz» recuperando su origen africano, con la utilización de medios científicos nuevos. Es mucho más rico, más importante en el plan positivo de la actuación, de la expresión y de la visión política. Ellos asistieron al Congreso de Argel de mil novecientos setenta y dos, y son grupos que no se conocen bastante.

—La música de John Cage, por ejemplo, ¿entra dentro de esa primera categoría de compositores americanos?

N.—La música de «vanguardia» de John Cage es un vehículo más del sistema. La prueba es la ayuda oficial que recibe este y otros compositores; ayuda de embajadas de Estados Unidos o de fundaciones establecidas y dirigidas por hombres que son los explotadores de América Latina: de Venezuela, de Bolivia, y ahora de Chile y de Brasil, que utilizan la acción cultural a modo de escudo: Rockefeller, Ford, etcétera...

—¿Qué debe hacer un artista, un compositor, ante una propuesta de beca de estos organismos? ¿Rechazarla o aceptarla para dominar la técnica?

N.—Eso también se debatió en el acuerdo de La Habana, pues se dieron muchos casos de músicos latinoamericanos que estudiaron en Nueva York —lo cual es, evidentemente, importante para el conocimiento de la música de hoy—, pero esos compositores, o bien se quedaban en los Estados Unidos porque en sus países no tenían laboratorios para continuar sus búsquedas, o bien regresaban con una aureola de profetas de los que —utilizando la expresión de Franz Fanon— fueron a la metrópoli y vuelven a sus países para demostrar su superioridad. Todo esto equivale a la huida de cerebros en el plan científico. Es una verdadera castración, una castración expresiva, pues esos músicos que permanecen en Nueva York se degradan completamente, pues son manipulados y se convierten en objetos que se utilizan. En Cuba, muchos músicos jóvenes llegaron a la conclusión de que si en sus países (Uruguay, Chile, Bolivia, Perú, etcétera) no tienen la posibilidad de trabajar, por carecer de estudios y de la técnica avanzada, no les quedaba más solución que incorporarse a la lucha para romper la dependencia económica y para conseguir un desarrollo técnico autónomo.

—Y si prefiere dedicarse a la música, ¿qué puede hacer?

N.—Muchos compositores latinoamericanos conscientes se dedican al análisis estructural de la lingüística, de la fonética de la lengua normal del país, utilizándola para elaborar otro tipo de composición. No se trata ni de populismo ni de

naturalismo, sino de un nuevo conocimiento de la realidad, gracias a un material acústico inexplorado: la lengua quechua o maya, ricas en inflexiones y matices. Hay países como Perú en que los indios constituyen una mayoría y están totalmente excluidos de todo proceso. En Bolivia, por ejemplo, hay una acción importante de los músicos, que recuperan el elemento lingüístico original en un sentido nuevo.

—¿No se puede pensar que, al utilizar la música electrónica, ustedes, los músicos de vanguardia, caen en la trampa subyugada por la tecnología? Porque pudiera no ser ese el camino de la música actual...

N.—Depende, claro, del uso que se haga de ella, y es cierto que en un gran porcentaje se hace en favor del imperialismo cultural. Le diré, por ejemplo, que se me invitó tres veces a ir a París para interpretar mi música electrónica, y nunca pude presentarla por el radio, pues los estudios de Schaeffer me negaron los aparatos necesarios. En cambio, cuando llega Stockhausen u otros, los reciben maravillosamente. Yo creo que la electrónica es algo así como el lenguaje de nuestra época, y hay que utilizarlo un poco a la manera como los compositores jóvenes latinoamericanos utilizan el folklore. Por ejemplo, yo no utilizo la voz de forma académica; adrede abandono el canto tradicional para estudiar todas las posibilidades del lenguaje diario. Los músicos hoy deben recuperar el lenguaje de una parte de la sociedad para devolverle una dignidad, como hicieron en su época Mussorgsky o Bela Bartok, que empezaron a estudiar el lenguaje popular. Era una forma positiva de reaccionar contra una cierta utilización de la voz humana, del canto tradicional. Eso estamos haciendo ya con grupos, con cantantes de protesta o de lucha, que se dedican a estudiar los temas populares y las diversas expresiones y entonaciones que existen entre los obreros. En Italia es muy evidente que la forma de hablar de la burguesía de Milán es muy distinta de la de otras y sobre todo de la de los obreros en general. Esta es mi forma de concebir y de hacer música. ■ R. CH.

DISCOGRAFIA DE LUIGI NONO

A FLORESTA E JOVEN E CHEIA DE VIDA (para cintas magnéticas, clarinete, voces y placas metálicas). M. V. 30.767.

CANCIONES A GUIOMAR (Antonio Machado) (para soprano, coro femenino y orquesta de cámara). CBS 3461226.

LA FABRICA ILLUMINATA (para cinta magnética, coro y soprano). Textos de Cesare Pavese y Giuliano Scabia. WER 80 038 (CBS).

HA VENIDO —CANCIONES PARA SILVIA (para soprano y coro de seis sopranos) (Antonio Machado). WER 600 038.

NON CONSUMIAMO MARK (para voces y cintas electrónicas). PHI 6521 027.

RICORDA COSA TI HANNO FATTO IN AUSCHWITZ (coro y cinta magnética) WER 00 0 =

SARA DOLCE TACERE (para ocho solistas) WER 60 026.

VOLTO E DEL MARE (para voces y cintas electrónicas) PHI 6521 027.

Y SU SANGRE YA VIENE CANTANDO (para flauta, solistas de cuerda y percusión). RCA MLDS 1 a 3.

Y ENTONCES COMPRENDO (para voces y cinta magnética). Ricordi SAVC 1.



EXPOSICION DE

JUAN DE ECHEVARRIA

EN EL

BANCO DE BILBAO

CALLE ALCALA, 16 - MADRID

DE 9 A 2 Y DE 5 A 8

ASAMBLEA UNIVAS EN ATENAS

J. R. Batlló, presidente de COMPAS NEEDHAM, elegido miembro del Consejo Directivo Europeo.

Recientemente tuvo lugar, en Atenas, la Asamblea General 1974 de las 22 agencias que componen la red de UNIVAS. Entre los acuerdos tomados este año, figura el nombramiento de J. R. Batlló, presidente de COMPAS NEEDHAM, como nuevo miembro del Consejo Directivo Europeo de UNIVAS. El citado Consejo queda compuesto, ahora, bajo la presidencia de A. S. Poniatowsky, de ATA Univas (Milán), por los siguientes miembros: Jacques Douce, de Habas Conseil (Francia) en calidad de fundador; J. Hintzy, director general de UNIVAS; J. R. Batlló, de COMPAS NEEDHAM (Madrid); D. Heymans, de G. F. P. (Düsseldorf); M. Guémas, de Havas Conseil (París); M. Manton, de Kimpel, Ltd. (Londres) y P. Ralet, de Déchy (Bruselas). Fundada en 1968, la red UNIVAS, con sus 22 agencias, cubre los 16 países europeos, extendiéndose a la Europa del Este, Oriente Medio y Norte de África. En 1973, la cifra global de negocios de la red llegó casi a los 94 millones de dólares, con un incremento del 11,09 por 100 respecto a 1972. Entre las agencias componentes de la red, están las españolas COMPAS NEEDHAM (Madrid) y UNIVAS IBERICA (Barcelona), que en 1973

aumentaron en más de un 30 por ciento sobre el año anterior su volumen de facturación. Clientes de estas agencias miembros de UNIVAS en España, son: Aplicaciones Mercantiles, Bárbara Ward, Burulán, CITESA, Durán, Honeywell Bull, ITT, Leyland Authl, Marconi, Mennen, Montefibre, Moulinex, Salvat, Sodima (Yoplait), Sodispa (Rivanel, Verco) Standard Eléctrica, Turismo Francés y Wtermann, entre otros.

J. R. Batlló, presidente de COMPAS NEEDHAM, elegido miembro del Consejo Directivo Europeo.

