

Guerra y memoria: Nono, Penderecki, Britten

Manuel PACHECO SÁNCHEZ

Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
manupach@ucm.es

RESUMEN

Este trabajo pretende acercarse a la manera en que la música de tradición culta ha respondido al impacto de la Segunda Guerra Mundial. Para ello, estudiaremos tres obras cercanas en el tiempo a los acontecimientos, pero de autores distantes tanto en el espacio como en la estética: *Il canto sospeso* (1955-56) de Luigi Nono, el *Treno a las víctimas de Hiroshima* (1959) de Krzysztof Penderecki, y el *Réquiem de guerra* (1961-62) de Benjamin Britten, las cuales abordaremos desde la perspectiva de la memoria, la intermedialidad texto-música, y sus parámetros musicales.

Palabras clave: memoria, música, Segunda Guerra Mundial.

War and memory: Nono, Penderecki, Britten

ABSTRACT

This essay aims to approach how classical music has responded to the impact of World War II. We will study three pieces of work produced shortly after the event itself, but whose authors space and aesthetics are far removed: Luigi Nono's *Il canto sospeso* (1955-56), Krzysztof Penderecki's *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1959), and Benjamin Britten's *War Requiem* (1961-62), which we will approach from the perspective of memory, the relationship between text and music, and its musical parameters.

Keywords: memory, music, World War II.

1. Introducción

El procedimiento constructivo de un texto musical encuentra su origen y sentido últimos en el recurso a la *memoria*, que es la encargada de generar la cohesión y coherencia necesarias para hacer posible el desarrollo en el tiempo. La sucesión de eventos, a lo largo de la línea temporal en que sucede determinada música, pone siempre en relación aquello que está sonando en el instante presente con todo lo ocurrido previamente, de tal manera que cualquier variación en el transcurso de los

acontecimientos previos nos conduciría de manera inevitable a un punto distinto del que *ahora* estamos escuchando. La filósofa suiza Jeanne Hersch acuña la expresión *memoria panorámica* para referirse a la herramienta cognitiva que nos permite comprender el discurso musical: mediante esta somos capaces de captar, en una sucesión de momentos sonoros, tanto el foco de densidad del instante presente como el lugar que ocupa en el total de la obra musical. Hersch sintetiza esto de la siguiente manera:

La música, en todos sus elementos, es a la vez sucesiva y simultánea (...). Las notas y los ritmos se siguen, se desencadenan, se disuelven (...). Pero cuando digo que se disuelven, estoy obligada a decir también que no se disuelven. (...) Lo que escucho en el presente, en este mismo momento, sería completamente distinto si hubiera sido precedido por otros sonidos y otros ritmos. De este modo, los sonidos y los ritmos producidos *antes* califican los que recibo *ahora*: las notas y los ritmos pasados no se disuelven, pues. (Hersch 2013: 42-43)

Escuchar implica, por tanto, experimentar una sucesión de acontecimientos que se manifiesta en una recepción perpetuamente presente. La memoria es la encargada, en esta contradicción, de actualizar de forma constante el tiempo pasado en la escucha del *ahora*, haciendo por un lado que este *ahora* adquiera carta de naturaleza en función de lo que lo ha precedido, y permitiendo por otro una determinada interpretación del total de los acontecimientos ya pasados desde la perspectiva del presente.

Un acercamiento a la escucha y su fisionomía, como observamos desde estas circunstancias, nos acercaría al ámbito de la fenomenología, y aunque no es nuestra intención adentrarnos en el estudio de la misma, nos resulta útil hacer esta observación para comprender cómo el tiempo musical queda por ello diferenciado y aislado del tiempo cronológico, mensurable. Porque aunque es posible medir la duración de una obra musical de manera objetiva, esta no corresponderá nunca al tiempo de la escucha *efectiva* de la obra, que estará mediado por nuestra interpretación de los eventos a través de la intervención de la memoria.

Hersch realiza el salto que vincula la contradicción temporal del tiempo musical a la del tiempo de nuestra vida, un paso que va a ser crucial para nuestras reflexiones:

No podemos vivir ni con el tiempo, ni sin él, ni contra él. Para nosotros, en lo inmutable, en la fluencia, en la velocidad, el ser y el sentido se pierden. No sabemos qué es el tiempo. Aquel que vivimos subjetivamente se confunde con nuestros lamentos, nuestros anhelos y nuestros esfuerzos (...).

Sin embargo, este tiempo —el nuestro y el otro— está en cada átomo de nuestra vida, en el cuerpo y en la consciencia y también en la época en que vivimos. La historia está en el centro de nuestra libertad. Estamos hechos de lo que pasa. Pasamos. (Hersch 2013: 53)

El papel de la memoria para el tiempo vital es uno fundamental, ya que, si atendemos a esa función que le atribuíamos de poner en perspectiva, desde el pasado, el

momento presente, acabamos aludiendo necesariamente a la constitución de la *consciencia*: «Recordar es hacer presente. (...) El «acto de memoria» es siempre una forma de presencia. (...) *La ontología de la subjetividad y de un ser que es consciencia de sí, se consolida y afirma como memoria*». (Lledó 2015: 72-73. El subrayado es nuestro.) Si queremos hablar del tiempo presente, del *ahora*, necesariamente tenemos que referirnos a los márgenes en que está inscrito ese instante para poder dotarlo de sentido. Y aunque no seamos capaces de determinar la naturaleza del tiempo en que tiene lugar un determinado acontecimiento, necesitamos de él para explicarlo, para siquiera empezar a justificarlo. «La historia está en el centro de nuestra libertad» no alude a otra cosa que a al pasado que acampa detrás de la consciencia.

El vínculo entre el tiempo musical y el tiempo vital, o lo que es semejante, entre el acontecimiento musical y el acontecimiento vital, aparece de este modo intervenido por la memoria y la consciencia. Y es precisamente a estos dos conceptos a los que vamos a estar recurriendo constantemente a lo largo de este texto. Abordar la Segunda Guerra Mundial desde estos planteamientos es una manera de comprender la relación entre el suceso y su recuerdo, entre el horror del conflicto y la supervivencia de ese horror. Más allá de tratar de descifrar el acontecimiento en sí, a lo que se van a referir los textos musicales que vamos a presentar es a la consciencia del acontecimiento, al hecho inexcusable de que *ha tenido lugar*, y a la manera en que tenemos acceso a él a través de la memoria, bien sea para no olvidar, bien para poder mantenernos alerta en el presente.

La selección de obras musicales que queremos presentar no es azarosa, ya que en cada una de ellas se manifiesta de manera diferente esta unión de memoria y consciencia. Luigi Nono (1924–1990), Krzysztof Penderecki (1933) y Benjamin Britten (1913–1976) son compositores del siglo XX con estéticas completamente diferenciadas. La elección de los tres ha estado en buena parte motivada por ello, ya que consideramos que la manera diversa en que enfocan el problema compositivo nos puede ayudar abordar el tema desde diferentes perspectivas.

Para concluir esta introducción, tenemos finalmente que hablar del *testigo*. La perspectiva de estudio que vamos a adoptar va a ser la de analizar de qué manera el testimonio, aquella voz que tiene el poder de aproximarnos a la experiencia vivida en primera persona, está presente en las obras que analizamos, y cómo este se imbrica con el tejido musical que las construye. El texto escrito del que estas composiciones parten va a tener, en este planteamiento, la misma importancia que la propia música, ya que ambos se alimentan el uno del otro para generar una obra resultante que, claro está, es más grande que la sola suma de sus partes.

2. *Il canto sospeso* de Luigi Nono

Luigi Nono compone *Il canto sospeso* entre 1955 y 1956. Carola Nielinger nos dice que el nombre está extraído de «If We Die», un poema de Ethel Rosenberg, la misma que en EEUU fue, junto a su marido Julius, juzgada y ejecutada por espionaje en 1953 (Nielinger 2006: 87). La obra alterna, a lo largo de nueve secciones,

intervenciones orquestales y corales. Para las seis secciones vocales, Nono escogió diez fragmentos de las *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, una recopilación que Einaudi publicó en 1954 con cartas de despedida de miembros de la resistencia europea antes de ser ejecutados por los nazis: «Me están llevando a Kessariani para ejecutarme junto a otros siete. Muero por la libertad y por mi hogar». En este proceso de traducción de un texto escrito a otro musical, Nono procura semejanzas estructurales que aseguran una primera relación fuerte a nivel formal. Así, por ejemplo, los fragmentos de texto que se refieren a un «nosotros» están cantados por el coro, mientras los que hablan desde el «yo» son interpretados por solistas.

Ante esta semejanza entre estructura musical y contenido textual, cabe preguntarse de qué modo la propia música expresa este contenido. Para ello, es necesario indicar que consideramos que la partitura de Nono se comporta como un vehículo de transmisión del mismo; esto es, que no amplifica ni aporta matices a las palabras, sino que es su reflejo sonoro. El filtro estético de la obra de Nono permite a las palabras cambiar de medio sin cambiar de sustancia, lo que nos lleva a hablar de una «ética» del proceso de traducción, que en nuestro caso es una «ética de la escucha», un escuchar la necesidad de lo escuchado. Es, con una cercanía bastante notoria, lo que Jeanne Hersch denomina *receptividad activa*, y Theodor Adorno *escucha estructural*.

El mecanismo compositivo empleado por Nono es el denominado *serialismo integral*. Este proceso lleva al paroxismo los presupuestos del dodecafonismo que Arnold Schoenberg había iniciado en los años 20, extendiendo un control matemático a todos los parámetros musicales –alturas, intensidades, duraciones, instrumentos que tienen que intervenir y, en algunos casos, hasta la posición de estos instrumentos–. De esta manera, el resultado queda absolutamente condicionado desde su nacimiento. Componer se convierte en traducir números en notas, una objetividad difícilmente cuestionable. Enrique Gavilán, parafraseando a Adorno, dice que

El serialismo integral representaría una forma extrema de racionalización, que no solo negaba al sujeto sino que trataba de eliminar todo elemento irracional, no reducible a la lógica de la composición. (...) En cierta medida, esta música era profundamente verdadera en el mundo después de Auschwitz, en una sociedad donde la destrucción de la subjetividad había progresado de forma implacable. (Gavilán 77: 2008)

Frente a la incertidumbre estética de la posguerra, el serialismo proporcionó una atractiva seguridad, puesto que todo lo que se hacía servía a una lógica implacable. Es esta objetividad estética de la Nueva Música la que la convierte en vehículo ideal para el testimonio. Componer siguiendo estas herramientas implica aplicar un filtro que deja pasar la voz, la vivencia, lo real, ya que lo subjetivo individual no va a intervenir en la creación.

La obra de Nono consigue, considerando las herramientas, una expresividad inaudita. Esta manifestación de la desesperación frente al horror comparte espacio con una desolación que se manifiesta en la distancia, en el apagamiento, en la frialdad de la serialización. *Il canto sospeso* se comporta como una construcción testi-

monial, que actualiza la voz de los testigos del horror recuperando por un lado su memoria, y convirtiéndola por otro en adalid de una intención política que busca la consciencia frente a la irracionalidad, la cordura frente a la barbarie: «Muerdo por la justicia. Nuestras ideas vencerán».

3. *Treno para las víctimas de Hiroshima* de Krzysztof Penderecki

El treno, un subgénero lírico de la Grecia antigua, ha llegado hasta nosotros como un tipo de composición fúnebre. «Que el Treno exprese mi firme creencia de que el sacrificio de Hiroshima no será nunca olvidado y perdido», son las palabras con que Krzysztof Penderecki confiesa la vocación de su música. Pero es llamativo que el autor elija la denominación de treno, ya que en sus orígenes esta era una composición exclusivamente vocal, un lamento que se ejecutaba con el canto, sin acompañamiento instrumental. Penderecki invierte estos términos, en un procedimiento que deja patente una ausencia: la obra es exclusivamente instrumental, elimina la voz. Esta ausencia genera un hueco que es allí donde podría instalarse el olvido, el silencio de las víctimas, y que es precisamente donde resulta necesario que acuda la memoria.

Escrita en 1959, fue la obra que lanzó a la fama a su autor. El dramatismo que, en su momento fue generosamente alabado, deriva del empleo de técnicas alternativas a los medios de producción sonora habituales. En la partitura, que incluye 52 instrumentos de cuerda, los instrumentos no son usados para generar una melodía o un acorde, del mismo modo que no se extrae de ellos el sonido habitual que cabría esperarse (en el caso de estos instrumentos, el frote del arco sobre la cuerda que produce el sonido conocido por todos), sino que Penderecki busca aquí la recreación en el sonido puro, sin referentes narrativos o históricos que puedan situarlo. De este modo, nos encontramos con instrumentos que chirrían, que generan golpes y chasquidos, armonías con disonancias extremas, masas de sonido sin melodía... El propio compositor declara que la idea nació del sonido, que «eso fue lo que me hizo pensar en Hiroshima. Un sonido» (Abrás 2011: 26).

Estas palabras se relacionan con la pretensión del autor de conseguir un lenguaje musical que, transcurrido ya el momento de máximo desarrollo del serialismo integral (que por otra parte, tampoco tuvo una vida excesivamente larga) fuera capaz de implicar tanto al factor de ruptura que este impuso con respecto a la música de tradición tonal, como a una nueva forma de comunicación, un nuevo *expresionismo* que volver a poner sobre la mesa la cuestión de la emoción. En palabras de Adrian Thomas, «una clásica declaración vanguardista del período, sobre todo porque significó franqueza de expresión en un tiempo de complejidad post-serial avanzada» (Abrás 2011: 25-26). Penderecki expresaría esta idea de una manera muy directa: «Yo sólo quería escribir música que tuviera un impacto, una densidad, expresión poderosa, una expresión diferente» (Abrás 2011: 26).

Todos los recursos mencionados son, en definitiva la manifestación de una hipertrofia sonora que viene a compensar el silencio profundo en que se instala la catástrofe: ante el vacío de la comprensión, es un ejercicio conceptual de recuperación el

que se impone sobre el olvido. La escucha, arrancada de un contexto en el que podría ser identificable y clasificable, trasladada a una nueva manera de expresión, genera un momento de tensión que se descodifica no desde aquello que lo rodea, sino desde el silencio que es la alternativa. Por otro lado, la especulación musical, abstracta por naturaleza, y que aquí se pone de manifiesto no solo por el hecho histórico al que la obra remite sino por el momento de producción de la obra y sus particulares características, aparece como un medio ideal con el que vincular esa otra reflexión acerca del lenguaje del horror y los límites materiales y éticos que este conlleva.

Finalmente, podemos decir que si Nono trataba de actualizar la palabra del testigo, una obra como la de Penderecki cumple por su parte, y según lo apuntado, la función de homenaje, de recuerdo; esto es, no nos acerca a la experiencia individual (en la medida en que esto es posible) mediante procedimientos de partida objetivos, sino que señala al hecho para marcarlo de manera universal a través de una subjetividad.

4. El *Réquiem de guerra* de Benjamin Britten

La obra de Britten se coloca, a nivel conceptual en un punto intermedio entre las dos anteriores. En ella se alterna la voz de un combatiente de la Primera Guerra Mundial con el ceremonial latino de difuntos. Britten compuso el *Réquiem* entre 1961 y 1962, con motivo de la reconsagración de la catedral de Coventry, que había sido reconstruida tras la destrucción de la original en un bombardeo en 1940. Contando con absoluta libertad creativa, el compositor decidió alternar el texto tradicional del Réquiem con poemas de Wilfred Owen, autor de unos «poemas de guerra» que se destacan de manera habitual por encima del resto de su obra, y que combinan la expresión la crudeza del combate con profundas y líricas reflexiones acerca del mismo. Con esta yuxtaposición, Britten parece tratar de que las dos perspectivas mencionadas estén presentes: por un lado, la del testigo de una guerra, que la describe en todo su horror, y que nos aproxima al hecho con toda la intensidad con que, desde la recreación, es posible hacerlo:

si pudieras oír con cada sacudida
 cómo sale la sangre de su pulmón enfermo
 obscena como el cáncer, amarga como el vómito
 de incurables heridas en lenguas inocentes
 amigo, no dirías entusiasta
 a los muchachos sedientos de una ansiosa gloria. (Owen 2011: 25)

Por otro, la del homenajeador que pretende señalar un acontecimiento y recuperarlo a través de la memoria, y que en este caso se sirve la misa de difuntos como vehículo. Britten es muy consciente de esta doble voz, y en la estructura de la obra queda patente: el gran coro, el coro de niños, la soprano solista y la gran orquesta interpretan los pasajes del Réquiem, mientras que el tenor y barítono solistas, junto con la orquesta de cámara, hace lo propio con los textos de Owen. Ambas unidades

estarán separadas, alternándose hasta el final del último movimiento, donde se unirán para interpretar aquello que concierne a todos, el último *requiescant in pace*.

La música de Britten, mucho más consonante que la de los anteriores –más en la línea de una tonalidad tradicional que, a pesar de estar llevada hacia sus límites, sigue conservando su identidad–, queda no obstante al servicio del apellido *guerra* que tiene el título. Así, frente al rigor, la solemnidad que cabe esperarse de una misa de Réquiem, el ámbito expresivo de la que nos ocupa es mucho más amplio, y por ende, más contrastado. La alternancia de textos es también alternancia de «estilos musicales». Los pasajes que incluyen versos de Owen se acercan a una música descriptiva, casi programática, en la que los eventos se trata de comunicar a través de los recursos musicales disponibles; alternando con ellos, los números que incluyen el texto latín se caracterizan por una solemnidad no exenta de épica.

5. Conclusiones

Resulta apropiado alcanzar las conclusiones desde esta última obra, dado que, más allá de ser cronológicamente la más actual, y en cuestión de dimensión y duración la más amplia, es aquella que sintetiza en sí los dos aspectos fundamentales sobre los que hemos querido incidir en este trabajo. Por una parte, la manera en que la memoria se implica a la hora de una toma de conciencia. Para adquirir la perspectiva, para ser capaces de abstraer significados, para poder siquiera señalar un punto concreto en el tiempo y poder recuperarlo, es necesario que sobre la mirada presente se imponga la perspectiva del pasado. Todas las obras que aquí se han presentado tienen muy presente esto, tanto en la trama musical, que pone en funcionamiento una estructura y un lenguaje que en cada caso se adecúan a su propósito, como en los textos seleccionados. Por otra, la importancia de la voz a la hora de poner en marcha este proceso memorístico, y cómo tanto en su presencia como en su ausencia, tanto en la actualización del testimonio como en la indicación del homenaje, se genera la posibilidad de recordar.

Entre estos dos aspectos existe una relación inexcusable, de la que los tres autores que hemos seleccionado saben, y que todos expresan en la relación irrenunciable entre música y texto. Las obras resultantes adquieren, desde estas consideraciones, un estatuto distinto del que podrían tener si se renunciase a una u otro, a la hora de estudiarlas, que permite entenderlas como puertas que la consciencia abre a la memoria, caminos que llevan de la memoria a la consciencia, como articuladoras de un pensamiento acerca de la catástrofe y hasta qué punto su profundidad nos es pertinente. Y es que hay que considerar que la misma labor que cada una de estas músicas cumplió en su momento, lo sigue cumpliendo a día de hoy. La urgencia por escuchar lo que tienen que decirnos sigue siendo tan apremiante ahora como lo fue en su momento. Emilio Lledó sintetiza con precisión la dualidad consciencia–memoria, así como la posición del hombre con respecto a la historia:

Si la estructura temporal que sostiene la vida es un ámbito ambivalente de presencia y ausencia, la memoria rompe esa dialéctica de la aniquilación y permite levantar

sobre ese nacer-perecer que el tiempo conlleva, la sustancia histórica, o sea una estructura ontológica formada como residuo de ese fluir temporal. El hombre no existiría si no fuera capaz de recobrar, en su propio ser, el tiempo que, segundo a segundo, le va sosteniendo en ese ser. (Lledó 2015: 51)

Los ejes de la memoria y la consciencia se entrecruzan, colocando al hombre en un lugar específico, a lo que llamamos historia. Solo desde memoria y consciencia puede alcanzarse este lugar, como solo desde ellos puede alcanzarse la identidad en este lugar. Es a lo que se refiere Hersch cuando dice que «la libertad humana sólo se actualiza en el contexto real del tiempo que pasa, y en la intersección de ese mismo tiempo con una perpendicular absoluta donde nada transcurre, donde todo persiste para siempre» (Hersch 2013: 62). T. S. Eliot, de manera más abstracta, también se refiere a este punto de cruce en sus *Cuatro Cuartetos*:

Esta es la utilidad de la memoria:
libera. No reduce el amor, sino que lo dilata
más allá del deseo, liberándonos
de futuro y pasado. (...)
El tiempo no redime
a un pueblo sin historia (Eliot 2001: 197-201)

La *memoria panorámica* se ha trasladado ahora al ámbito de la vida. La escucha, lo musical, se relaciona así con lo más propiamente humano: «La receptividad activa es la receptividad de la libertad cuando esta coincide con su necesidad» (Hersch 2013: 35). Parece lógico que el discurso musical, que se fundamenta precisamente sobre parámetros temporales, pueda decirnos algo acerca de la sustancia del recuerdo.

Referencias bibliográficas

- ABRAS, Juan M. (2011): «Aproximación a la estética de Penderecki» [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, Año XXV, no. 25. En <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aproximacion-estetica-penderecki-juan-abras.pdf> [Consulta: 30/06/2016].
- ELIOT, T. S. (2001): *La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas*, Juan Malpartida y Jordi Doce (trad.). Barcelona: Círculo de lectores.
- GAVILÁN, Enrique (2008): *Otra historia del tiempo*. Madrid: Ediciones Akal.
- HERSCH, Jeanne (2013): *Tiempo y música*. Barcelona: Acantilado.
- LLEDÓ, Emilio (2015): *El surco del tiempo*. Barcelona: Crítica.
- MALVEZZI, Piero y PIRELLI, Giovanni (ed.) (1960): *Lettere di condannati a morte della resistenza europea*. Torino: Giulio Einaudi.
- NIELINGER, Carola (2006): «‘The Song Unsung’: Luigi Nono’s *Il canto sospeso*». *Journal of the Royal Musical Association*, 131, no. 1, pp. 83-150. Oxford: Royal Musical Association.
- OWEN, Wilfred (2011): *Poemas de guerra*, Gabriel Insausti (trad.). Barcelona: Acantilado.