

Il canto sospeso (1956)
Forma intuïda, forma cierta, transfinita

Gabriel Pareyón

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

Un discípulo— ...y este modelo geométrico me ofrece en sí
la forma del transcurso de la música.

Włodzimierz Kotoński— En esta época del año los recuerdos lo avivan a
uno. Las flores, el clima húmedo y templado, ahora ausentes, son una
maravilla, ¿no cree usted?

d.— Dígame su opinión sobre este modelo,
¿piensa que es un fundamento apropiado para esta partitura?

W. K.— (*de soslayo*) Mire a través de esos ventanales, ahora los árboles han perdido sus
hojas y la hierba comienza a palidecer. Una de las cosas mejores de la
Academia es ese jardín, me gusta mucho...

d.— (*impaciente*) Sí, el invierno tiene su propia belleza.

W. K.— Su modelo es interesante. Si usted cree que lo ayudará, úselo.
¿Sabe quién fue el primero que usó la sucesión de Fibonacci en la música?

d.— No. Quizás el mismo Pitágoras, sin darse cuenta.

W. K.— (*riendo*) En la música contemporánea... Fue Luigi Nono, en *Il canto
sospeso*. Le recomiendo que estudie esa partitura, está colmada de
cuestiones interesantes [...] Pero no olvide que, aunque encuentre
estructuras adecuadas para sus composiciones, la música debe provenir
siempre de su corazón.

De Structura

1. *Cuore non è altro però la ragione estetica.*

Al terminar la Segunda Guerra Mundial sobrevino la mayor crisis ideológica padecida hasta entonces, entre los compositores de *occidente*. Los nacionalismos ya no podrían ser considerados una fuente musical auténtica —pues habían sido la base del origen de la conflagración— y se consideró muerto por decrepitud el molde romántico francoalemán (*i.e.* el modelo armónico-melódico establecido por Wagner) que se había creado a la par de los modernos estados europeos, en parte para simbolizar musicalmente esa misma modernidad. Entonces algunos compositores adoptaron moldes anteriores —o parte de esos moldes—, con lo cual apareció el concepto de neoclasicismo. Sin embargo, una postura radicalmente distinta, la de los herederos de la segunda Escuela de Viena, señaló al serialismo como la forma pertinente de una

música enfocada ya no al culto a la sociedad, sino a los elementos de la propia música.¹

En el contexto de sus primeras obras, Luigi Nono (1924–1990) partió del serialismo weberniano como método de orden o disposición de los tonos y sus duraciones, bajo la influencia del ánimo socialista italiano de la época —especialmente con el ideario de Gramsci—, como símbolo de un arte separado de la élite cultural europea y de su interpretación convencional (fascista) de la estética.²

Los fundamentos aritmético-geométricos en la partitura de *Il canto sospeso* (1956), para soprano, contralto y tenor solistas, coro mixto y orquesta, oscilan entre dos mundos “contradictorios”³ cuya oposición y superposición determina el estado y la forma de los períodos⁴ y finalmente, de cada una de las nueve secciones de la obra. Tal contradicción opera desde un “polo” mediante la regularidad sumatoria (o su negación, la sustracción, así como desde el concepto de *ratio*),⁵ y desde otro “polo” mediante lo que Scheler llama “espíritu”⁶ y Kotoński llama “corazón”.⁷ Dicho esto merece resaltarse el *motu* afectivo de la obra: el sufrimiento y la esperanza de seres humanos que escribieron un último mensaje a sus amigos y familiares, antes de ser ejecutados en campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, y cuyos textos son justamente *Il canto sospeso* (el *canto interrumpido*, pero también el *canto flotante, permanente*). He aquí fragmentos de dos de esas cartas, puestos en música por Luigi Nono:

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

Chaim, 14 años,
campesino, Polonia.

¹ En música, el serialismo puede definirse como primer modelo de organización de los elementos de un conjunto (el de las alturas, las dinámicas, los *tempi* y las figuras rítmicas, por ejemplo), no a partir de la consonancia o del ideal de movimiento / reposo, sino de los valores intrínsecos del mismo conjunto en relación con sus elementos.

² Hay que destacar que Nono se incorporó al Partido Comunista Italiano en 1952.

³ Contradicción lógica y “polar”, en el sentido que aparece en la obra de Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, PUF, París, 1947.

⁴ Al igual que en una partitura *clásica*, aquí el concepto de “período” significa definición geométrica. Sin embargo, en este caso la geometría del período determina la forma extensa, mientras que el “período” clásico está determinado por la forma extensa (la forma sonata, por ejemplo).

⁵ Por definición, aquí se hallan comprendidas las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética.

⁶ Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos* (1928), Losada, Buenos Aires, 1971, 9ª. ed.; pp. 53–55.

⁷ Véase epígrafe de este artículo.

Estoy muriendo por un mundo que brillará con una luz de tal fuerza y belleza que mi propio sacrificio no es nada. Millones de hombres han muerto por esto en las barricadas de la guerra. Yo muero por la justicia. Nuestras ideas triunfarán [...]

Anton Popov, 26 años,
maestro y periodista, Bulgaria.

Refiriéndose a esos textos Luigi Nono escribió:

El mensaje de estas cartas escritas por gente condenada a muerte impresionó mi corazón, al igual que ocurre con todos aquellos que leen esas cartas como documentos de amor, de una deliberada decisión y responsabilidad hacia la vida y hacia el modelo de entregarse al sacrificio y la resistencia al nazismo, ese monstruo de irracionalidad que intentó destruir la razón.⁸

Pero *idea* (“nuestras ideas triunfarán”), *corazón* (Nono *dixit*) y *razón* (por ejemplo, la que el nazismo “intentó destruir”), no son cosas distintas en el hecho estético en general y en *Il canto sospeso* en particular, como se verá en seguida.

Los elementos principales del supuesto *conjunto racional* en *Il canto sospeso* son la intervalidad cromática $\{C_{12}\}$, la proporción $\{\Phi\}$ y el “orden/desorden” mediante la serie de números primos $\{p\}$, más la asociación diferencial del producto conjunto de esos elementos, en tanto que el “espíritu” o “corazón” actúa mediante la “libertad de elección” de aquellos elementos (y de otros, como la instrumentación o los textos, de importancia capital en esta obra) y un margen más o menos ambiguo para la aparición/desaparición o acumulación/degradación (grados y matices de toda índole) ante las formas extensas y particulares (intervalos, períodos, compases, etc.), pero de manera definitiva —ya fuera del dominio del compositor—, con la interpretación.

Sin embargo, un conjunto no existiría sin el otro (*ratio versus spiritus*) y resultaría inadecuado marcar divisiones entre “racionalidad” y “espíritu”, orientadas por un falso concepto de causalidad. En cambio, conviene admitir que el creador —en este caso Nono—, su obra —aquí *Il canto sospeso*— y la interpretación de ésta en un ámbito atemporal —en una suerte de eternidad estética sublimada como trascendencia del hombre en la música—, son un mismo hecho: Entonces el concepto *ratio* no se juzga aquí como algo aparte del espíritu de la obra, pues ambas cosas “son en sí” y “entre sí”.⁹

⁸ Jürg Stenzl (editor), *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich, 1975; pp. 41–60 (cit. por Flamm, *op. cit.*, p. X).

⁹ Nono rechazó la idea de la forma como un fin en sí mismo y negó la posibilidad de emplear la forma musical como un proceso ‘científico’ que facilitara hacerla absoluta e idolatrada. Por otra parte,

2. *Il canto sospeso: Il cuore oltre il cuore.*

Si en su primera obra “oficial”, *Variazioni canoniche sulla serie dell’Op. 41 di Arnold Schoenberg* (1950), Nono comenzó la elaboración de su propia idea de serialismo, en *Il canto sospeso*¹⁰ el compositor se ocupó enfáticamente del fenómeno formal y de la proporción, y empleó con severidad e imaginación la sucesión de Fibonacci, la sección áurea y la serie de números primos como herramientas de distribución, contraste y excitación/inhibición de los hechos musicales.

En esa partitura, como en otras obras del serialismo integral, conceptos como “carácter”, “intensidad” o “color” están supeditados a la relación entre conjunto, clases y elementos, e incluso los textos —objetivos y concretos en el caso del *Il canto sospeso*— pertenecen a esa misma relación, si bien la música no debería juzgarse sin la consideración del contenido de las palabras.¹¹

En un análisis cuantitativo de *Il canto sospeso* se reconoce una distribución homogénea de la serie cromática¹² por períodos, pero un tratamiento específico de los intervalos como “privilegio de orden”, por encima de los tonos y la serie dodecafónica en sí mismos,¹³ y un sometimiento de ese orden a una superestructura geométrica de caras o *superficies áureas* superpuestas asimétricamente y ensambladas con *motivos, frases, compases* o períodos “perno”, que funcionan como espacios de transición o “bisagras” entre subconjuntos.

juzgaba que el contenido afectivo de los textos en *Il canto sospeso* no es algo que deba separarse de la música (cf. Flamm, *cit.*, pp. IX–X).

¹⁰ Para el presente artículo se consultó: *Il Canto Sospeso, for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra*, Eulenburg Edition, no. 8029, Londres, 1995; 91 pp. (edición comentada y revisada).

¹¹ En cuanto al tratamiento específico del recurso vocal en esta obra, debe citarse el análisis que de ello hizo Karlheinz Stockhausen en “Sprache und Musik”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1/1958; pp. 65–74. Nono se inconformó con ese estudio porque ponía en último plano el contenido de los textos de la partitura (cf. Flamm, *Il Canto Sospeso*, Eulenburg Ed., *cit.*, p. X).

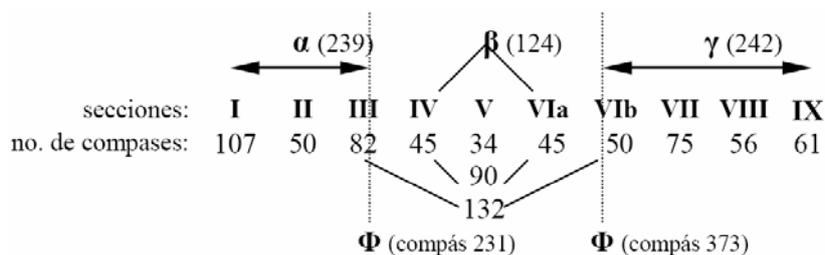
¹² La partitura está integrada sólo de “mónadas” cromáticas, con los doce tonos tradicionales. No hay en ninguno de sus 605 compases ningún glissando o portamento, ni tampoco divisiones menores al semitono.

¹³ Un análisis detallado acerca de tales aspectos, así como datos sobre la historia de la creación de *Il canto sospeso*, se encuentran en Wolfgang Motz, *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu “Il canto sospeso” von Luigi Nono*, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 1996.

A. *Il canto sospeso*: secciones de la partitura.

- No. I Orquesta (1)
- No. II Coro a cappella
- No. III Soprano, contralto y tenor solos y orquesta
- No. IV Orquesta (2)
- No. V Tenor solo y orquesta
- No. VIa Coro y orquesta
- No. VIb Coro y orquesta
- No. VII Soprano solo, coro femenino y orquesta
- No. VIII Orquesta (3)
- No. IX Coro y timbales

B. Estructura general por compases.



- | | | |
|------------------------------------|-------------------|---------------------------------------|
| * 3 (242–239) | 21 [19] (75–56) | * 144 [145] (II+IV+VIb) |
| * 5 (50–45), (61–56), [377–372] | * 34 (V) | 144 [145] (II+VI) |
| * 8 (132–124) | 34 [32] (82–50) | * 233 [239, Φ] (α) |
| * 13 [11] (45–34) | 34 [37] (82–45) | 233 [242] (β) |
| * 13 (145–132) | * 55 [56] (VIII) | 233 (605–372 [Φ]) |
| * 21 [25] (75–50) | 55 [57] (107–50) | * 377 [372, Φ] (605–233) |
| | * 89 [90] (45+45) | * 610 [605] ($\alpha+\beta+\gamma$) |

$$\frac{605 \text{ (IX, compás final de la partitura)}}{372 \text{ (VIb, entrada de la soprano solista)}} = 1.6263440860215 \dots$$

$$605 / 373.911 \dots \approx \Phi$$

$$\frac{374 \text{ (compases restantes de la partitura, incluyendo el compás 231)}}{231 \text{ (III, eje simétrico del periodo final)}} = 1.61904761904761 \dots$$

$$374 / 231.1 \dots \approx \Phi$$

Aunque hay una doble simetría en *Il canto sospeso* (IV+VIa [45+45, simetría del centro] y 9/2 [simetría del total de las nueve secciones]), tiene mayor relevancia formal la doble sección áurea que separa al universo de la partitura (conjunto *U*) en tres partes desiguales (α , β , γ), con dos límites interiores (Φ): uno en el compás 231, en el cual se halla el último segmento de la forma α , y otro en el compás 372, donde la soprano solista comienza a cantar “Com’è duro dire addio per sempre alla vita così bella”.¹⁴

Al mismo tiempo se encuentran diversas proporciones al interior de la partitura, algunas de las cuales (las más evidentes) son indicadas al final del cuadro B. *Estructura general por compases*, y que se forman con la combinación de diferentes segmentos proporcionales. Otras más pueden hallarse en cada una de las secciones por separado. Por ejemplo, en la sección IV (Orquesta 2), se encuentra una doble sección áurea (la primera en el compás 266 [27], marcada por el cambio de metro a 2/4; y la segunda en el compás 256 [17], marcada por el primer “compás excepcional” de metro 1/4+3/16); o bien, en la sección VIa (Coro y orquesta), también con un total de 45 compases y con una sección áurea interna marcada en el compás 345 [27] (♩ ca.66). Un ejemplo más es la sección áurea interna del III (Soprano, contralto y tenor solos y orquesta), marcada en el compás 207 [50] con la entrada de las flautas 1 y 2.

C. *Il canto sospeso*

(estructura general por unidades ♪)

| | | | | | | | | | | |
|------------------|--------------|-----------|------------|-----------|----------|--------------|------------|------------|-------------|-----------|
| | ← x (2541) → | | | | | ← z (1686) → | | | | |
| secciones: | I | II | III | IV | V | VIa | VIb | VII | VIII | IX |
| no. de compases: | 936 | 400 | 569 | 636 | 408 | 360 | 400 | 750 | 448 | 488 |
| | ← y (2554) → | | | | | | | | | |

Total de unidades: 5395 ♪

$$2541 / 1686 = 1.5071174377224199 [...]$$

$$2554 / 1686 = 1.51482799 [...]$$

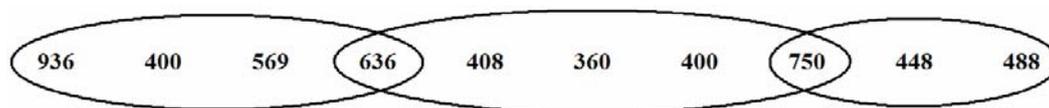
NB: 2584 [Φ] - 2554 = 30 ♪ (o sea, diferencia de cinco compases en 3/4)

¹⁴ En realidad, la primera “línea áurea” se encuentra en el compás 231 más la décima parte de esa última unidad (o sea, 231.1), mientras la segunda está al final del compás 373. Para la comprobación de ello véanse las divisiones de los compases en la conclusión del cuadro B. *Estructura general por compases*.

Otro campo formal puede observarse en la acumulación de *valores temporales* (unidades de duración de las notas), que agrupados en tres conjuntos forman dos regiones equivalentes (x , y) más otra proporcional (z) [véase cuadro C. *Estructura general por unidades* ♪]. Es notable que el segmento y (2554 ♪) discrepa de la cantidad proporcional 2584 (Φ) sólo por treinta unidades ♪, que agrupadas en un metro de 3/4 equivaldrían a sólo cinco compases.

Asimismo está una cuantificación de *tempi* en proporción a las unidades métricas (o sea, ♪). Caso 1: compás 0 + compás 21 [Φ], inicio = 92 unidades ♪ ; entonces compás 1 = ♪ *ca.*92. Caso 2: compás 19 + compás 27 (o sea, período V) = 72 unidades ♪ (9 compases en 4/8 [8/16]); entonces compás 28 ♪ *ca.*72. Caso 3: compás 88 + compás 103 (o sea, período XI completo) = 60 unidades ♪ (15 compases en 4/8); entonces compás 103 = ♪ *ca.*60; de manera que las indicaciones de *tempo* no están desvinculadas a la forma extensa.

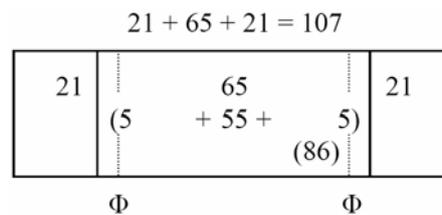
En el caso de las regiones x , y , z , debe resaltarse que se encuentran imbricadas o superpuestas en sus límites:



Sin embargo, los conjuntos “perno”, como {636 ♪} y {750 ♪}, aparecen también en niveles y contextos distintos, por ejemplo en numerosos compases, frases, períodos o secciones de transición, así como en figuras rítmicas transitorias. No resulta un “defecto”, si no más bien una cualidad de la imaginación del compositor, formar espacios transitorios o rupturas del orden sistemático, a favor de lo que el “espíritu” considera *música*. Así, donde “debería haber algo”, ese “algo” muchas veces se encuentra un poco desplazado o matizado: el *gran segmento áureo* que debería marcarse en el compás 373, lo marca la soprano en el compás 372; el otro segmento, el del compás 231, se marca más bien por una degradación de la música para concluir la parte α , y no por una cesura o una irrupción; mientras que la región y (2554 unidades ♪) discrepa de 2584 (Φ) por sólo cinco compases en 3/4. De la misma

manera la escala proporcional (véase cuadro B. Estructura general por compases) que “debería ser” {3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610}, aparece como {3, 5, 8, [11] 13, 19 [25], [32] 34 [37], 56 [57], 90, 145, 239, 372, 605} (un 605 que, por cierto, también discrepa del 610 (Φ) por cinco compases).

En particular, la forma del No. I (Orquesta 1) es una forma imbricada compuesta, con dos secciones Φ , y de cierta manera es una “introducción a escala” de la forma extensa del *Il canto sospeso*:



Es notorio que la cantidad de compases en el No. I, o sea 107, es al mismo tiempo un número primo y el producto de una combinación de elementos de la sucesión de Fibonacci, donde el 21 aparece como segmento doble en los extremos y el 65 (5+55+5) como cuerpo central de la sección, en tanto que ambos cincos equivalen a la diferencia entre el 21 y cada una de las dos secciones Φ . El uso de la serie de números primos aparece también en las muy frecuentes figuras rítmicas compuestas $\neg 3 \neg$, $\neg 5 \neg$, $\neg 7 \neg$ (*id. est* 3:2, 5:4, 7:6), aunque de manera más sistemática en la determinación de los hechos musicales, en los compases de cada sección.

En el No. I, por ejemplo, la combinación de la serie de Fibonacci (Φ) con la de números primos (\wp), produce una especie de “contrapunto de acciones”, si bien éstas son moderadas o transformadas ocasionalmente por la *intuición*—al parecer lo que Nono y Kotoński llaman el “corazón” del compositor.

D. *Il canto sospeso*: estructura general del No. I, *Introducción orquestal*.

| compás | clase | origen | acción | metro | tempo | dinámica media |
|--------|-------------|--------|--|----------------------|--|---------------------------------------|
| 1 | Φ | — | inicio de la partitura; período I (inicia subconjunto 1 {1, 5, 7, 9, 11}: {7, 9, 11}) | 4/8 | \downarrow ca. 92 | <i>ppp</i> |
| 2 | Φ, \wp | — | complemento del subconjunto 1: {1, 5} | — | rall. | <i>ppp</i> |
| 3 | Φ, \wp | — | timpani (1): <i>tr</i> (<i>mf</i> > <i>ppp</i>) | — | — | <i>mf</i> |
| 5 | Φ, \wp | — | concluye período I, inicia período II (subconjunto 2, <i>et suces.</i>) vni. (con sord. + solo) | 3/4 | \downarrow ca. 60 | <i>ppp</i> |
| 7 | \wp | — | entrada de ottavini; trompeta 1 (D#) <i>p</i> < <i>mf</i> | 4/8 | \downarrow = 92 | <i>mf</i> |
| 8 | Φ | — | concluye período II, inicia período III | — | rall.--accel. | <i>p</i> |
| 10 | Φ | 5+5 | timpani (3): <i>tr</i> (<i>mf</i> > <i>ppp</i>) | — | — | <i>mf</i> |
| 11 | \wp | — | ottavini 3, 4: muta in fl.: trp., trbne. < <i>mf</i> | — | rall. | <i>mf</i> |
| 13 | Φ, \wp | — | fl., polarización (G), <i>mf</i> | — | \downarrow = 92 | <i>mf</i> |
| 16 | Φ | 8+8 | concluye período III, inicia período IV vn. 1: polarización (Eb), <i>p</i> | 3/4 | \downarrow = 60 | <i>pp</i> |
| 17 | \wp | — | entrada de vc., cb. (div.: pizz. e arco) | — | — | <i>pp</i> |
| 19 | \wp | — | concluye período IV, inicia período V; entrada de maderas y metales (<i>mp</i>), salida de las cuerdas | 4/8 | \downarrow = 92 | <i>mp</i> |
| 21 | Φ | — | compás de transición entre segmento 'a' y 'b' del período V; timpani (2): <i>tr</i> (<i>mp</i> > <i>ppp</i>) | — | rall.--accel. | > < |
| 23 | \wp | — | entrada de la flauta 3 y de la trompeta 3 | — | — | <i>pp</i> |
| 26 | Φ | 13+13 | conclusión del segmento 'b'. | — | rall. | <i>p</i> |
| 29 | \wp | — | [28] concluye período V, inicia período VI; salida de los alientos; (29) entrada de vni. 2b y vla. | 3/4 | \downarrow ca. 72 | <i>mp</i> |
| 31 | \wp | — | entrada de vcl.: cb. [32] | — | — | <i>p</i> |
| 34 | Φ | — | concluye período VI, inicia período VII | 4/8 | \downarrow ca. 72 | <i>p</i> > <i>ppp</i> |
| 37 | \wp | — | cambio de registro de la flauta 1; entrada del cl. bajo | — | \rightarrow \downarrow = 92 | <i>p</i> > <i>ppp</i> |
| 41 | \wp | — | concluye período VII, inicia período VIII; salida de alientos, entrada de vni., vla. 2 y vcl. | 6/8 (40) 3/4 (41) | \downarrow ca. 82 | <i>p</i> < <i>mf</i> |
| 42 | Φ | 21+21 | entrada de vla. 1 y contrabajos | — | — | <i>mf</i> |
| 43 | \wp | — | vni. 1b + vcl.: (Eb) se completa la serie para el período VIII | — | — | <i>ppp</i> |
| 47 | \wp | — | vni. 1a: polarización ($Ab^8 \rightarrow G^9$) | — | — | <i>mf</i> |
| 53 | \wp | — | [49-52: compases de transición] (53) concluye período VIII, inicia período IX; aparecen metales+cuerdas: timp. <i>tr</i> (<i>ppp</i> < <i>f</i>) | 4/8 | \downarrow ca. 92 | <i>f</i> > |
| 55 | Φ | — | aparece ottavino (F#); trp. 1, 3 (accenti [<i>mf</i> , <i>f</i> > <i>ppp</i>]); vni. alla 8va. (<i>ppp</i> < <i>f</i> > <i>ppp</i>) | — | — | <i>ppp</i> < <i>f</i> > <i>ppp</i> |
| 59 | \wp | — | reaparición de ott., tr. 1 (<i>mf</i>), trbne. (< <i>f</i>) | — | — | <i>f</i> > <i>ppp</i> |
| 61 | \wp | — | vni. 1a (<i>p</i> < <i>f</i>); vla. 1 (<i>mf</i> > <i>ppp</i>) | — | — | <i>f</i> > <i>ppp</i> |
| 67 | \wp | — | fl. 1: nueva figura rítmica (modificación de la fig. del comp. 2) [<i>mf</i>]; final del per. IX | — | — | <i>mf</i> > <i>ppp</i> |
| 68 | Φ | 34+34 | concluye período IX, inicia período X [68] compás de transición [69] entran trompetas 3, 2: <i>fff</i> [70] fl. (f), cor. a 2 (<i>fff</i>) | 2/4 (68) 4/8 (69) | \downarrow ca. 60 \downarrow ca. 92 | <i>ppp</i> - <i>fff</i> > |
| 71 | \wp | — | entra trp. 1 (<i>p</i>) + trbne. 1, 2 (<i>p</i>) + timp. (<i>mp</i>) | — | — | <i>fff</i> > <i>p</i> |
| 73 | \wp | — | cuerpo de alientos <i>fff</i> , <i>f</i> , <i>mf</i> trombón 3: aparece nota pedal (A) | — | — | <i>fff</i> > <i>p</i> |

| | | | | | | |
|-----|-------------|---|---|---|---------------------|------------------|
| 79 | \wp | — | compás “bisagra” del período X | — | — | <i>f-mf</i> |
| 83 | \wp | — | segmento C del período X (final) | — | — | <i>mf-ff</i> |
| 89 | Φ, \wp | — | concluye período X, inicia período XI; fl. 1, 2, polarizadas; fl. 3 muta in ottavino | — | \downarrow ca. 72 | <i>p < mf</i> |
| 97 | \wp | — | compás “bisagra” del período XI aparecen contrabajos accent. (B ⁸) | — | \downarrow ca. 56 | <i>mf > p</i> |
| 101 | \wp | — | <i>rallentando</i> ; maderas finalizan período XI | — | \downarrow ca. 72 | <i>p < mf</i> |
| 103 | \wp | — | concluye período XI, inicia período XII; entra solo de viola | — | \downarrow ca. 60 | <i>mp</i> |
| 107 | \wp | — | cuerdas: progresión de alturas; vn. 1b: aparece armónico (A); final de la sección No. 1 | — | — | <i>p</i> |

Debe notarse que la estructura del No. I de *Il canto sospeso* es en general más severa que las subsiguientes, y que la inclusión del texto a partir del No. II (*Coro a cappella*) aporta más elementos de “disgregación” del *orden ideal*. En el No. II pueden ofrecerse como indicios de ese proceso algunos ejemplos:

(1) La soprano 1 es propiamente el *orden ideal*, de origen Φ . En ella los compases 1 y 2 determinan tonos y rango de alturas (“Muio”, intervalo de 9a. desc.); el compás 3 extiende ese mismo orden y el compás 5 sirve como una conjunción moderada al interior del período I; el 8 marca la disgregación del *texto ideal*; el 13 aparece “introducido” en el 12 y el 21 marca el fin de la segunda frase, mientras el 34 hace lo mismo con la tercera frase. Al último la soprano 1 calla 4 compases *rallentando* (¿4 compases que equivalen a 5?), y el No. II concluye en 50 compases, faltándole 5 para el ideal 55 (Φ) [esta “falta” persistirá hasta el final de la obra; ¿se debe ello a la forma seleccionada del primer texto?].

(2) Las otras 7 voces (soprano 2, contraltos 1, 2, tenores 1, 2, bajos 1, 2) derivan del movimiento inicial de la soprano 1 y se “mueven” diferencialmente. Se “oponen”, así, al modelo generador, al mismo tiempo que lo complementan.

(3) El segmento Φ lo marca el compositor en el compás general 144 (en el No. II, decadencia del compás 34 extendida hasta el 35), al completarse 144 unidades (!). Sin embargo, por la extensión del No. II en compases (50), la línea áurea se encontraría en la última semicorchea del compás 30 (donde se encuentra en alemán la palabra *krieg* [guerra], en dinámica *f*).

(4) Sin menos importancia que cualquiera de los ejemplos anteriores —pero sí con mayor notoriedad—, se encuentran los elementos literarios o verbales, *descompuestos* o dislocados del orden silábico original y reubicados en el contexto coral.

Finalmente debe enfatizarse que la suma de todas las variaciones de *tempi* —especialmente considerando la interpretación “en vivo”—, la *potentia per se* de los textos (en sentido estético y cultural), más el cúmulo de decisiones *ad spiritu* del compositor, hacen de la “bella forma” (*id. est.* la “forma ideal” condicionada por la intuición y la cultura) de *Il canto sospeso*, una forma impredecible y *misteriosa*, en la que intervienen sin separación alguna, razón y espíritu.

Bibliografía

CUEN, Leticia, «*Il canto sospeso*, de Luigi Nono» en “La proporción áurea en la música del siglo XX”, tesis para obtener la licenciatura en composición musical, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2000; pp. 136-161 (se recomienda este trabajo por la información que contiene acerca de la proporción áurea y la música, y especialmente por los análisis de las partituras *Klavierstück IX* [Stockhausen], *Música para cuerdas, percusión y celesta, Primer movimiento* [Bartók] e *Il canto sospeso* [Nono]. Debe notarse la diferencia de enfoques y resultados que existe entre esta tesis y el presente artículo, en lo que se refiere a *Il canto sospeso*).

FLAMM, Christoph, “*Il Canto Sospeso*” en *Il Canto Sospeso, for Soprano, Contralto and Tenor Soli, Mixed Chorus and Orchestra*, Eulenburg Edition, no. 8029, London, 1995; pp. III–X (notas de introducción).

GHYKA, Matila, *El número de oro*, Poseidón, Barcelona, 1978.

HUNTLEY, H. E., *The Divine Proportion*, Dover, New York, 1970.

LEVINSON, Jerrold, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, 1990; 420 pp.

MOTZ, Wolfgang, *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu “Il canto sospeso” von Luigi Nono*, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 1996.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, “Sprache und Musik”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, no. 1, Darmstadt, 1958; pp. 65–74.