

"FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA" DE LUIGI
NONO. ESCUCHAR LO IMPOSIBLE

Susana Jiménez Carmona

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/671778>



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-
NoComercial-CompartirIgual

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
ShareAlike licence



TESIS DOCTORAL

**'Fragmente-Stille, an Diotima' de Luigi Nono.
Escuchar lo imposible**

Susana Jiménez Carmona

2015



Tesis doctoral

**'Fragmente-Stille, an Diotima' de Luigi Nono.
Escuchar lo imposible**

Susana Jiménez Carmona

2015

Programa Oficial de Doctorat en Ciències Humanes i de la Cultura

**Directora y tutora de la tesis
Dra. Dña. María Carmen Pardo Salgado**

**Memoria presentada para optar al título de doctora
por la Universitat de Girona**

a mi madre

Agradecimientos

A Carmen Pardo, por su apoyo y dedicación, sin quien esta tesis no habría sido posible.

Al Archivo Fondazione Luigi Nono, por permitirme acceder a los bocetos y manuscritos en Luigi Nono.

A Ana Useros, por abrirme la puerta al pensamiento de Walter Benjamin.

A mi hermano y mi padre, por su amor incondicional.

A las amigas que han estado ahí para conversar, celebrar y consolar en estos años tan arduos.

Índice de figuras

Fig. 1. Calderones en <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	59
Fig. 2. Manuscrito de Hölderlin.....	63
Fig. 3. Transcripción de manuscrito de Hölderlin.....	64
Fig. 4. Manuscrito de Luigi Nono 44.18.01.....	68
Fig. 5. Manuscrito de Luigi Nono 44.04.03/13.....	72
Fig. 6. Manuscrito de Luigi Nono 44.04.04/01.....	74
Fig. 7. Fragmento [26] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	77-78
Fig. 8. Escala enigmática.....	81
Fig. 9. Fragmento [25] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	85-86
Fig. 10. <i>Erste mirage</i>	89
Fig. 11. Fragmento [18] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	93
Fig. 12. <i>Malor me bat</i>	101
Fig. 13. Fragmento [48] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	103-104
Fig. 14. Fragmentos [37] C, [37] D, [38] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	127-128
Fig. 15. Alturas que componen <i>No hay caminos, hay que caminar</i>	164
Fig. 16. Sección de la estructura de Piano para el <i>Prometeo</i>	170
Fig. 17. Fragmento [44] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	172
Fig. 18. Fragmento [31] de <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	173-174

Índice

Resumen	13
Introducción general	19
1. Presentación (hipótesis, objetivos del conjunto y contexto).....	19
2. Estructura de la tesis (objetivos y logros).....	22
3. Metodología.....	28
1. (1979-1980): Un estreno controvertido	31
Un cuarteto inesperado.....	31
¿Un giro radical?.....	37
Tomando perspectiva.....	47
2. Per quartetto d'archi: el Cuarteto	57
Las palabras silenciadas de Hölderlin.....	60
En los bocetos.....	71
Un tejido complejo (análisis de <i>Fragmente</i>).....	75
3. an Diotima: Hölderlin, lo íntimo y lo político	105
El poeta alemán.....	105
La soledad.....	110
El amor y lo político.....	115
4. Stille: sonido, silencio y espacio	129
Desaprender.....	129
Gargani y Cacciari: la crisis de la racionalidad.....	132
Escuchar y mirar.....	137
Aprender a escuchar.....	145

A-tender.....	150
<i>Il suono mobile</i>	157
El espacio	167
El silencio.....	176
5. Fragmente: el tiempo, lo posible y lo imposible	183
Algunos apuntes sobre el tiempo en la música del s. XX.....	183
<i>Suono-tempo</i>	192
Fragmentos.....	195
Pasado posible.....	203
Esperanza.....	207
Musil y Wittgenstein: lo posible y el error.....	210
No saber.....	216
En la encrucijada.....	221
Conclusiones	227
Bibliografía	231
ANEXO I.....	271
A. Instrumentación de las obras de Luigi Nono.....	271
B. Autores de los textos en las obras de Luigi Nono.....	287
ANEXO II (Las citas de Hölderlin empleadas por Nono y sus poemas de procedencia).....	293
ANEXO III	325

Resumen

En esta tesis nos acercamos a *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono para, partiendo de su análisis, ir rastreando lo que pone en juego esta obra para cuarteto de cuerdas: las concepciones del sonido y del silencio implicadas, la construcción espacio-temporal que genera, sus vínculos con las otras obras y los textos del compositor, las resonancias con los pensamientos de otros autores (músicos, escritores, filósofos), y las implicaciones políticas que conlleva toda apuesta de mundo que es una obra de arte.

En el primer capítulo recorreremos la recepción que ha tenido *Fragmente* por parte de la crítica y de los estudiosos, desde la inicial polémica acerca del supuesto abandono del compromiso político de Nono, a la posterior lectura más sosegada del giro que en el hacer y el pensar del compositor señala su cuarteto. A continuación, en el capítulo segundo, pasamos a analizar con detalle *Fragmente*. Esta obra fragmentaria, como su título indica, está compuesta por un tejido complejo y abierto de redes heterogéneas trazadas por los hilos que conectan las citas de Hölderlin, los poemas a los que esas citas corresponden y los fragmentos musicales a los que dichas citas acompañan.

La presencia de Hölderlin es clave para entender la obra y el pensamiento noniano a partir de mediados de los 70. El poeta, como revolucionario en la política y en el lenguaje (especialmente en sus manuscritos), inspiró a Nono y dejó su huella en la deconstrucción que el compositor llevó a cabo de la dicotomía entre lo íntimo y lo exterior, lo social, para mostrar una interioridad atravesada por el mundo y por la política (capítulo tercero). En el capítulo cuarto, el concepto noniano de la escucha aparece con toda su potencia transformadora, una escucha que permite percibir la

riqueza sonora que puebla cada sonido, la estrecha relación que mantienen sonido y espacio, lo inaudible de los distintos silencios o la frágil frontera que separa silencio y sonido. Pero también se trata de una escucha que arriesga a quien se expone a lo que desconoce, a lo incierto, a lo otro, a ser afectado y transformado. En el último capítulo se desgranar los vínculos entre la temporalidad propuesta en *Fragmente* y los planteamientos políticos defendidos por Nono. Multiplicidad y sincronía, persistencia de un pasado preñado de posibles, un futuro abierto e incierto en el que lo imposible tiene cabida, se engarzan con la necesidad de tentar posibilidades, de abrir caminos y no dar soluciones cerradas, de huir de los consensos supuestos y buscar las diferencias, de mantener viva la esperanza en la más terrible de las incertidumbres, de saber que cada pequeño gesto cuenta para atender a cada instante como inaudito.

Resum

En aquesta tesi ens acostem a *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono per a, partint de la seva anàlisi, anar rastrejant el que posa en joc aquesta obra per a quartet de cordes: les concepcions del so i del silenci implicades, la construcció espaciotemporal que genera, els seus vincles amb les altres obres i els textos del compositor, les ressonàncies amb els pensaments d'altres autors (músics, escriptors, filòsofs) i les implicacions polítiques que comporta tota aposta de món que és una obra d'art.

Al primer capítol, recorrem la recepció de *Fragmente* per part de la crítica i dels estudiosos, des de la inicial polèmica sobre el suposat abandonament del compromís polític de Nono fins la posterior lectura més assossegada del gir en el fer i el pensar del compositor que senyala el seu quartet. A continuació, al segon capítol, passem a analitzar *Fragmente* amb detall. Aquesta obra fragmentària, com el seu títol indica, està composta per un teixit complex i obert de xarxes heterogènies traçades pels fils que connecten les cites de Hölderlin, els poemes corresponents a aquestes cites i els fragments musicals que les acompanyen.

La presència de Hölderlin és clau per a entendre l'obra i el pensament nonians a partir de la meitat de la dècada dels 70. El poeta, com a revolucionari en la política i en el llenguatge (especialment en els seus manuscrits), va inspirar Nono i va deixar la seva empremta en la deconstrucció que va dur a terme el compositor de la dicotomia entre allò íntim i allò exterior, social, per a mostrar una interioritat travessada pel món i per la política (tercer capítol). En el quart capítol, el concepte nonià de l'escolta apareix amb tota la seva potència transformadora, una escolta que permet percebre la riquesa sonora

que pobla cada so, l'estreta relació que mantenen so i espai, allò inaudible dels diferents silencis o la fràgil frontera que separa el silenci i el so. Però també es tracta d'una escolta que posa en risc qui s'exposa a allò desconegut, incert, altre; a ser afectat i transformat. A l'últim capítol es desgranen els vincles entre la temporalitat proposada a *Fragmente* i els plantejaments polítics que defensa Nono. Multiplicitat i sincronia, persistència d'un passat prenyat de possibles, i un futur obert i incert en el que l'impossible té cabuda, s'enllacen amb la necessitat de temptar possibilitats, d'obrir camins i no donar solucions tancades, de fugir de suposats consensos i buscar les diferències, de mantenir viva l'esperança en la més terrible de les incertituds, de saber que cada petit gest compta per a atendre cada instant com a inaudit.

Abstract

This thesis presents an analysis of Luigi Nono's *Fragmente-Stille, an Diotima*, as a starting point to investigate that this piece for string quartet provides in terms of the notions of sound and silence, the temporary and spatial constructions that it has given rise to, its connections with different compositions and texts written by the composer, its resonances in the postulations of other authors (musicians, writers and philosophers), and the political implications that every work of art entails.

In the first chapter I examine the critical and academic reception of *Fragmente*, starting with the initial polemics following the apparent abandonment of Nono's political convictions, and I conclude with more dispassionate readings of Nono's artistic and ideological change of direction, which is exemplified by his quartet.

The Second Chapter contains a detailed analysis of *Fragmente*. Its *fragmented* structure, already implied by the title of the composition, is a complex, although loosely knit, fabric assembled by a heterogeneous net of threads and references to Hölderlin, the poems cited in the piece and the musical fragments, corresponding to those quotes.

The allusions to Hölderlin are key to understanding Nono's works and thinking since the mid 1970s. The poet, a political and linguistic revolutionary (particularly in his manuscripts), was a constant inspiration to Nono and left his mark on the composer's deconstruction of the dichotomy between intimacy and the exterior world, and the notion of the social, employed by Nono to depict an interiority invaded by the external reality and politics (Chapter 3).

In Chapter 4, the Nonian concept of listening appears with all its transformative potential; this type of listening enables perception of the sonorous richness residing in each sound, the strict relationship between sound and space, the inaudible qualities of the silences, and the fragile border that separates silence from sound. However, this concept of listening also implies a risk of exposure to the unknown and the uncertain, to the other, a risk of being affected and transformed.

In the final Chapter I will dismantle the linkage between the temporality proposed in *Fragmente* and Nono's political concepts. The multiplicity and synchrony, the persistence of a past pregnant with possibility and a future undone and uncertain -where the impossible is feasible-, bound together in the need to try the odds, of opening new paths and rejecting closed solutions, of escaping assumed consensuses and seeking differences, to keep alive hope in the most terrible of uncertainties – of knowing that every little gesture counts towards the perception of every instant as unheard of.

Introducción general

1. Presentación (hipótesis, objetivos del conjunto y contexto).

Esta tesis estudia una obra musical concreta, *Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono para analizarla y mostrar lo que pone en juego en tanto que exponente de un pensamiento musical que forja un espacio-tiempo propio profundamente ligado a lo sonoro. Este cuarteto se caracteriza por la multiplicidad, la fragmentación, la heterogeneidad y la sincronía, rompiendo así con toda pretensión teleológica o de totalidad cerrada. Se ha elegido este cuarteto de cuerdas que compuso Nono entre 1979-1980, por tratarse de una obra clave en la trayectoria de un compositor profundamente vinculado a su contexto social. En *Fragmente* se manifiesta el radical replanteamiento de la relación entre obra musical, vida íntima y compromiso político que el compositor realizó a partir de mediados de los 70, y que le lleva a cuestionar la frontera entre lo íntimo y lo político y proclamar la necesidad de la escucha atenta y la importancia de cada gesto para mantener abierto lo posible y viva la esperanza de que acontezca la transformación del mundo.

Defendemos que el pensamiento musical y la apuesta política entrañadas en *Fragmente* se exponen en el mismo desenvolverse de este cuarteto, y no en supuestas representaciones de determinados contenidos (como pudiera ser el empleo de un texto de carácter político y su reflejo programático en la música que le acompaña). Así, queremos seguir cómo el entramado tejido por las relaciones que se establecen entre las palabras de Friedrich Hölderlin citadas por Nono y la música compuesta para el

Cuarteto LaSalle (destinatario de *Fragmente*), va trazando los profundos vínculos que unen lo íntimo y lo social. Esta interrelación, que fractura una dicotomía clave del pensamiento occidental, es una de las preocupaciones políticas que acucian al compositor a partir de esos años y que le hacen reflexionar acerca de los lazos entre la música, las relaciones de producción y recepción de la misma, el lenguaje y la tecnología utilizados, y su contexto social. También le llevan a plantearse el nexo entre transformación de sí mismo y transformación del mundo, en un momento de fuerte crisis política en el que el desencanto y la desesperanza se extienden entre quienes se implicaron en las utopías comunistas o las revueltas del 68. Dicha crisis deja su huella en la trayectoria de Nono, quien tras una obra como *Al gran sole carico de amore*, que culmina la posición gramsciano-leninista del compositor, se sume en un período de silencio y reflexión. La obra estudiada en esta tesis, expresa sus preocupaciones y sus nuevos planteamientos musicales y políticos tras esa crisis, así como la incierta e inagotable esperanza por la que decide seguir arriesgándose.

Pretendemos mostrar cómo la concepción del sonido y del silencio puestas en juego en *Fragmente*, construyen un espacio inseparable de un sonido móvil y complejo compuesto de relaciones intrínsecas y extrínsecas, y un tiempo fragmentario y múltiple preñado de sincronías y de posibilidades. Nono forma parte de esos compositores de la segunda mitad del siglo XX que reflexionan acerca del espacio y el tiempo musicales, buscan alternativas a la disposición de las salas de conciertos a la italiana, se preguntan por los vínculos entre sonido y espacio, o se cuestionan la temporalidad lineal. A partir del análisis de su fragmentario *Cuarteto*, plagado de silencios que suspenden el tiempo y que nos obligan a escuchar cada instante y cada sonido como inaudito, mostraremos

cómo Nono plantea una espacialidad musical heterogénea vinculada a la riqueza y movilidad de la propia materia sonora (concepción que hallará su máxima expresión en *Prometeo, tragedia dell'ascolto*), y una temporalidad que rompe con la linealidad teleológica para defender una concepción del pasado como abierto y posible (siguiendo las estelas de, entre otros, Friedrich Hölderlin y Walter Benjamin -quien en esta tesis cobra un inusitado protagonismo en relación a Nono-). Buscamos estudiar cómo este modo de entender la temporalidad conlleva una apuesta política al proponer y hacer mundo sin dar respuestas ni caminos trazados de antemano, sino buscando incansable nuevas posibilidades que permitan transformar el mundo empezando por nosotros mismos, los oyentes expuestos a la escucha atenta.

En cuanto a la bibliografía centrada en la obra y el pensamiento de Luigi Nono, encontramos principalmente artículos (las monografías son escasas), que o bien analizan alguna de sus obras o bien tratan en detalle algún aspecto de su pensamiento musical o político. Así, encontramos textos que analizan la estructura musical, el uso de la tecnología, el tratamiento del texto o la concepción espacial de alguna de las obras de Nono. Y también se han escrito algunos estudios que se centran en el pensamiento político del compositor, en el giro producido a mediados de los 70, en su preocupación por el espacio o en la importancia cobrada por el silencio, así como en los posibles nexos del compositor con pensadores como Massimo Cacciari, Martin Heidegger, Walter Benjamin o Theodor W. Adorno. Hay que señalar que el interés por Nono se incrementa a partir de finales de los 80, aumentando el número de publicaciones y tesis dedicadas al compositor en los últimos años, si bien no consideramos que lleguen a adquirir el número suficiente como para calificarlo como abundante (véase

Bibliografía). En este punto, cabe indicar la enorme importancia de la edición crítica de la práctica totalidad de los escritos del compositor en los dos volúmenes publicados por Ricordi en 2001. Queda por añadir que en castellano la bibliografía dedicada a Nono es casi nula.

Dentro de este contexto, lo que aporta esta tesis como novedad es el aunar el análisis musical de una obra concreta, *Fragmente*, con la reflexión ontológica y estética acerca del espacio y el tiempo puestos en juego, su vínculo con el resto de la producción noniana, así como la extracción de las consecuencias políticas que conlleva. Todo ello, en diálogo con los estudiosos que han afrontado estos diferentes aspectos por separado, con algunos compositores contemporáneos de Nono y con pensadores a los que el compositor se acerca en algunos de sus planteamientos (como Walter Benjamin, Friedrich Hölderlin, Pier Aldo Gargani, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy, Theodor W. Adorno, Massimo Cacciari...). De este modo, cobra toda su fuerza y muestra toda su potencia una obra tan íntima y frágil como *Fragmente*, convirtiéndose en privilegiado ejemplo de cómo la música piensa y hace mundo.

2. Estructura de la tesis (objetivos y logros).

Los resultados y la discusión de esta tesis se presentan a lo largo de cinco capítulos, cuyos objetivos y logros son los siguientes:

- El primer capítulo, *(1979-1980): Un estreno controvertido*, presenta y analiza la recepción de *Fragmente-Stille, an Diotima* por parte de los estudiosos y de la crítica. El

estreno de esta obra generó una gran polémica al ser entendida como un alejamiento, por parte del compositor, de sus planteamientos políticos. Militante desde 1952 del PCI, Nono vinculó sus obras hasta ese momento a sus reivindicaciones políticas antifascistas, anticapitalistas y antiimperialistas, algo que parecía abandonar por completo con su *Cuarteto*, lo que desembocó en acérrimas críticas por parte de quienes se sentían próximos a sus posiciones políticas (Massimo Mila y Luigi Pestalozza), y en elogios por parte de quienes celebraban que hubiera recapacitado (Heinz-Klaus Meztger y Herbert Stuppner). Tras recoger este primer momento de controversia, pasamos a analizar la recepción posterior de esta obra, mucho más matizada y variada al contar con la obra posterior a *Fragmente*, lo que otorga una mayor perspectiva acerca del giro dado por Nono. Los análisis de Doris Döpke, Jürg Stenzl, Philippe Albèra e Ivanka Stoianova (o el mismo Pestalozza, pasados los años), al plantear este giro desde distintos ángulos y vincular el pensamiento de Nono con distintos pensadores (Walter Benjamin, los filósofos del *pensiero debole* o Martin Heidegger), permiten interpretar el cambio producido en el compositor no como un abandono de sus planteamientos políticos, tan íntimamente ligados a su labor como compositor, sino como un cuestionamiento y un enriquecimiento de los mismos, lo que le condujo a profundizar en su manera de componer y de entender la música. En diálogo y discusión con estos estudiosos de la obra de Nono, analizamos *Fragmente* y todo lo que esta obra entraña a lo largo de esta tesis.

– El segundo capítulo, *Per quartetto d'archi: el Cuarteto*, está dedicado principalmente al análisis musical de *Fragmente*. Para ello nos acercamos a los bocetos de esta obra y tratamos acerca de las 52 citas de poemas de Friedrich Hölderlin que

Nono emplea en su *Cuarteto*. La importancia que cobra para Nono la edición de los manuscritos del poeta alemán (la *Frankfurter Ausgabe*), así como la manera en la que el compositor entiende la relación entre texto y música (no como representación, sino como expresión), nos conducen al interior del tejido complejo y abierto del cuarteto noniano. En este capítulo se sigue la red de relaciones y resonancias que trazan las citas de Hölderlin, los poemas a las que estas pertenecen y los fragmentos musicales compuestos por Nono, y que conforma este delicado y complejo *Cuarteto*. Dos de estos fragmentos, el [25] y el [26], actúan a modo de ejes, concentrando entre ambos la casi totalidad del material motivico que se distribuye y disemina en *Fragmente* y sin primar uno sobre otro (en este punto discrepamos con algunos estudiosos, que eligen como centro únicamente uno de estos dos fragmentos). Este heterogéneo tejido en red tiende lazos hacia otros momentos de la historia de la música y hacia algunos episodios de la vida de Nono, gracias a las citas musicales empleadas por el compositor (tomadas de Beethoven, de Verdi o de Ockenghem). Desde el mismo análisis musical más pegado a la partitura, podemos observar la temporalidad no lineal que se va generando, una temporalidad en la que el pasado se percibe como presente y no cerrado, un pasado preñado de posibles capaz de abrir vías inauditas.

– El tercer capítulo, *an Diotima: Hölderlin, lo íntimo y lo político*, se centra en la obra y vida de Hölderlin, y en la importancia que ambas adquirieron para Nono a partir de mediados de los 70. La reivindicación de Hölderlin como figura política (un revolucionario jacobino) y como escritor moderno (la publicación de sus manuscritos fue de enorme importancia), fue compartida por numerosos compositores contemporáneos a Nono. Las lecturas de Pierre Bertaux y Peter Weiss marcaron el

acercamiento de Nono al poeta alemán, en quien encontró muchas afinidades. Tras la composición de *Al gran sole carico de amore*, Nono se sumió en un momento de cuestionamiento propio que le exigió soledad, silencio y estudio. Pero el compositor cargó de potencia política esa soledad necesaria para el desaprender los hábitos, gestos, prejuicios e ideas adquiridas. Solos y en silencio no estamos aislados, pues estamos contruidos social e históricamente (algo con lo que ya se encontraron Hölderlin y Gramsci). La dicotomía entre interior y exterior, entre íntimo y privado es deconstruida. Cualquier gesto cuenta a la hora de hacer y transformar el mundo, pues ni lo más íntimo es ajeno a la política. Ni siquiera las relaciones amorosas, como la mantenida entre Hölderlin y Diotima (Susette Gontard), escapan a este vínculo, que se hace presente en *Fragmente* en el continuo entretejerse de sentidos y expresiones musicales y poéticas que interpenetran amor, esperanza y libertad política. La política, según Nono, concierne a cómo hacemos mundo, cómo nos relacionamos entre nosotros y con las cosas, y en esto juega un importante papel la música.

La huella de Gramsci fue profunda en el compositor, quien se consideraba *musicista militante*. Y fue desde Gramsci como leyó al Benjamin que incidió en la necesidad de intervenir en las mismas condiciones de producción de la propia obra. Cada gesto y decisión en su práctica como compositor cuenta: tanto el lenguaje, la técnica o la tecnología empleados, como las relaciones que se establecen entre compositores, intérpretes, técnicos y oyentes. Todo esto le conduce a afirmar que la necesidad radical de transformar el mundo empieza por uno mismo.

– En *Stille: sonido, silencio y espacio*, el cuarto capítulo, se analizan algunos de los conceptos y las nociones clave para entender el pensamiento musical de Luigi Nono,

puesto de manifiesto en su *Cuarteto*: escucha, sonido móvil, espacio musical y silencio. Partiendo de en qué consiste ese 'desaprender' en el que se embarca el compositor en compañía de los textos de Pier Aldo Gargani y las conversaciones con Massimo Cacciari, llegamos al concepto que guía el hacer y el vivir de Nono hasta el final de sus días: la escucha. La escucha se convierte para él en un imperativo que nos exige dejar de saber, abandonar los modos representativos de acercarse a lo que se percibe, vengán dictados por la tradicional prevalencia de la imagen o de la palabra sobre el sonido. La escucha se convierte en atención y riesgo de quien se expone a lo que suena, a lo que se da, a lo otro. En la capacidad de la escucha para volvernos vulnerables, está su potencial de transformación. Pero no se trata de hacer *tabula rasa*, de quedarse en lo meramente sonoro. Nono quiere rescatar lo cualitativo de lo sonoro, tan íntimamente ligado a afectos, memorias y experiencias, evitando las proyecciones y evidenciando los vínculos que solemos realizar cuando oímos música. La atención más extrema exigida por los sonidos casi inaudibles y los *tempi* que permiten a los sonidos mostrar toda la riqueza que los compone (*suoni mobile*), son dos pilares sobre los que Nono construye su música desde mediados de los 70 y que cobran enorme protagonismo en *Fragmente*. En lo que ya creíamos oído se ocultan sonidos inesperados. Y aquí las nuevas tecnologías son una preciosa herramienta. Otra de las cuestiones que más preocuparon a Nono, como a muchos de sus colegas contemporáneos, fue la del espacio. Este espacio abarca la multidimensionalidad compuesta de la materia sonora, la pluralidad y la variabilidad de los focos sonoros, la flexibilidad móvil del resultado sonoro, y la experiencia ligada a la apropiación del espacio de la sala en tanto que caja de resonancia. Sonido y espacio quedan férreamente unidos, pues ambos se componen y se hacen sonar mutuamente. Y, por supuesto, está muy presente el silencio, ese

protagonista del *Cuarteto*, en el que las palabras citadas de Hölderlin son calladas, en el que continuamente se bordea su frontera con dinámicas al límite de la audibilidad, y en el que las largas pausas suspenden el tiempo para hacerlo cristalizar como el cruce entre lo ya oído, lo que en ese momento suena y lo que esperamos que suceda. Se trata de un silencio que tensa al máximo la escucha, arriesgándola, y que quiebra la temporalidad lineal.

– En el último capítulo, *Fragmente: el tiempo, lo posible y lo imposible*, se analiza la importante cuestión de la temporalidad en *Fragmente*, y sus inevitables consecuencias políticas. El tiempo musical es una de las cuestiones clave en la música del s. XX, en la que se exploran y proponen nuevas temporalidades que escapan a la linealidad y el tiempo pulsado vinculados con el sistema tonal. John Cage, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen son algunos de los compositores mencionados en relación a este asunto. En *Fragmente* Nono apuesta por un tiempo ligado a eventos, frente al tiempo pulsado. Como consecuencia de su concepción del sonido, la temporalidad propuesta por Nono está poblada de tiempos simultáneos y asincrónicos. Los largos y frecuentes calderones del *Cuarteto*, así como la enorme riqueza de ataques, hacen emerger los microtiempos y la heterogeneidad que componen cada sonido. La exigencia de una escucha atenta a cada instante, es requerida en esta fragmentaria obra plagada de momentos suspendidos que destruyen cualquier pretensión de saber qué sonará a continuación. Esta fragmentación y la consecuente crítica de la obra como una totalidad regida por los principios de causalidad y finalidad, acercan a Nono al pensamiento de Benjamin en relación al montaje. También es benjaminiana la concepción del pasado como posible que plantea el compositor. La intertextualidad de

Fragmente apunta a la persistencia de un pasado abierto, múltiple, con la capacidad disruptiva que haga acontecer lo inesperado. De ahí que mantenga viva la esperanza, una esperanza incierta que pide que se tientes los otros posibles que ya se están dando, sabiendo que nuestras elecciones nunca son las únicas ni las mejores (Robert Musil), y que el error es una necesidad que hace saltar las reglas y los esquemas (Ludwig Wittgenstein). Nono, a diferencia de Cacciari, no abandonó la esperanza ni se fugó a posibles trascendentes. Situarse en la encrucijada es para Nono condición y necesidad de vida. Exponerse a las diferencias y la confrontación, arriesgarse al error y a ser afectado y transformado, considerando cada instante como inaudito, todo ello cabe en el grito noniano que reclama la escucha. Buscando fisuras que abran posibles en lugar de soluciones que los cierren, Nono es el infatigable caminante que entiende cada una de sus obras como un proceso incierto e inagotable, y que nos propone prestar la máxima atención a la multiplicidad que nos compone y nos rodea para que lo imposible nos asalte.

– En los Anexos se encuentran el catálogo completo de obras de Nono y los poemas de Hölderlin de los que provienen las citas utilizadas por Nono en *Fragmente*.

3. Metodología.

Se ha realizado un minucioso análisis musical de *Fragmente* y de los bocetos preparatorios del mismo, expuesto en el capítulo 2. Durante los meses de estancia en el Archivo Fondazione Luigi Nono, se realizó una labor de investigación acerca del proceso de composición de dicha obra a través de los manuscritos del compositor, sus bocetos, sus lecturas y anotaciones. Esto permitió ir trazando los diálogos y

discrepancias que mantuvo con distintos pensadores cuyos libros se encuentran en la biblioteca personal de Nono. También allí se tuvo acceso a numerosos estudios sobre el compositor y a material no publicado.

Partiendo de esta investigación, leyendo con detalle todos sus escritos y siguiendo los diálogos abiertos por Nono, así como las vías apuntadas por los artículos que analizan su *Cuarteto*, se ha ido extendiendo y seleccionando la bibliografía consultada. De este modo, se han trabajado textos dedicados a la trayectoria completa del compositor y al giro producido en los 70, así como otras obras en las que se dan puntos de contacto o de fricción con *Fragmente* en relación a los aspectos que se han desarrollado en esta tesis. Se han recogido y tratado los textos de pensadores con los que Nono entra en discusión (Cacciari, Adorno, Gargani, Wittgenstein, Hölderlin o Gramsci), que son señalados por otros estudiosos como referentes para el compositor (Heidegger o Benjamin), o en los que hemos encontrado una gran afinidad a la hora de plantear algunas de las cuestiones ontológicas, estéticas y políticas que acuciaban al compositor (Deleuze, Nancy, Bloch). También se ha tratado de estar al día en las publicaciones y tesis doctorales dedicadas a Luigi Nono.

1. (1979-1980)¹: Un estreno controvertido

*“Probabilmente è vero che quest'opera segna una svolta, nel senso che il passato anticipa il futuro e il futuro memorizza l'oggi e il passato.”*²

Un cuarteto inesperado

*...staunend...*³ [33]

En el XXX Festival beethoveniano de Bonn, que tuvo lugar en 1980⁴, se estrenó el único cuarteto de cuerda que escribió Luigi Nono: *Fragmente-Stille. An Diotima*. Esta obra compuesta en estrecha colaboración con el Cuarteto LaSalle, fue recibida con desconcierto y sorpresa por quienes habían seguido hasta entonces la trayectoria del

1 Cada uno de los capítulos es nombrado con los diferentes términos del título del *Cuarteto* de Luigi Nono: “*Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) per quartetto d'archi”.

2 Nono, L. (2001) [1987e], p. 546.

3 *...sorprendido...*

Las breves citas que acompañan a las diferentes secciones de cada capítulo se corresponden con las citas de Hölderlin que Nono utiliza en su *Cuarteto*, aunque no en el mismo orden ni en su totalidad.

4 Exactamente el 2 de junio en el Stadttheater Bad Godesberg de Bonn por el cuarteto dedicatario, LaSalle Quartett (Walter Levin, *violino I* – Henry Meyer, *violino II* – Peter Kamnitzer, *viola* – Lee Fisher, *violoncello*). El *Cuarteto* de Nono es uno de los tres encargos que realizó la ciudad de Bonn con la intención de poner de manifiesto los vínculos entre el Beethoven innovador y precursor de los moderno, y la música actual. Los otros dos encargos correspondieron a Iannis Xenakis y Charles Wourinen.

compositor italiano. Aunque está precedido por *...sofferte onde serene...* (1976) y es contemporáneo de *Con Luigi Dallapiccola*, el *Cuarteto* es el que concentra toda la atención sobre el posible cambio producido en el hacer de Nono tras la crisis creativa que siguió a *Al gran sole carico d'amore*⁵. Parte de la sorpresa con que esta obra fue acogida por la crítica, se debió a la clásica agrupación a la que está destinada, inusual en la producción noniana⁶. Al no contar ni con la participación de la voz, ni de medios electroacústicos, en *Fragmente*, se hallan ausentes dos de los principales protagonistas en la obra musical de Nono⁷. Hay que remontarse hasta la década de los 50, para encontrar en el catálogo del compositor piezas puramente instrumentales, si bien o están escritas para orquesta o se trata de conjuntos instrumentales que no responden a los

5 “Subito dopo *Al gran sole* è venuto il silenzio, un silenzio inesprimibile: non avevo cioè i mezzi adatti a esprimermi. Contemporaneamente è iniziato il mio rapporto di amicizia con Massimo Cacciari che pure conoscevo dal 1965. Ho sentito una necessità di studio non solo sul mio linguaggio musicale ma anche di analisi delle mie categorie mentali e ho ripreso a comporre con *...sofferte onde serene...*, un lavoro che mi ha impegnato moltissimo.” (Nono, L. (2001) [1979-1980], p. 245.)

En el anexo 1 puede seguirse la producción de Luigi Nono y apreciarse la pausa que suponen estos años en su trayectoria como compositor. Jürg Stenzl puntualiza que el protagonismo que adquiere el *Cuarteto* se debe a que pocos oyentes tuvieron acceso a la anterior *Con Luigi Dallapiccola* y ya habían transcurrido más de tres años desde el estreno de *...sofferte onde serene...* (Stenzl, J. (1987a), p. 211).

6 El cuarteto de cuerda es una forma musical cargada de tradiciones, que se remontan a Haydn, Mozart y Bethoven, y llegan hasta Schoenberg y Bartók. Forma de extremadas densidad y profundidad, exige al compositor que la afronta un rigor y una concentración enormes, además de un carácter introspectivo.

7 Nono hace uso de medios electroacústicos (cinta magnética y electrónica en vivo) en la práctica totalidad de las obras que preceden y siguen a *Fragmente*, incluyendo tanto *...sofferte onde serene...*, como *Con Luigi Dallapiccola*. En el anexo 1 puede consultarse la instrumentación del catálogo completo de obras del compositor.

modelos convencionales fijados por la tradición camerística. Hasta 1989, no encontramos una obra de rasgos similares al *Cuarteto: “Hay que caminar” sognando*, la última de sus composiciones, escrita para dúo de violines⁸. No obstante, no se puede obviar que tanto las dos obras que preceden al *Cuarteto*, como aquellas que le siguen, incluyendo aquellas que están escritas para una plantilla orquestal, poseen cierto carácter que se podría calificar de camerístico, pues predominan en ellas los pasajes para solistas o agrupaciones reducidas dentro de la misma orquesta⁹.

Fue principalmente el carácter íntimo de *Fragmente*, aparentemente alejado de los planteamientos políticos del compositor y sus obras explícitamente comprometidas hasta ese momento, el que causó una gran controversia entre la crítica desde su mismo estreno. El número 20 de *Musik-Konzepte* (julio de 1981), es un privilegiado ejemplo de las reacciones generadas y la discusión que se suscitó. Dedicado por entero a Nono, son tres los artículos que están centrados en *Fragmente* y el sorprendente cambio mostrado por el compositor: “Ausgangspunkt Nono (nach dem “Quartett”)” de Luigi Pestalozza, “Luigi Nono, oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftlich betroffenen Ichs” de Herbert Stuppner y “Wendepunkt Quartett?” de Heinz-Klaus Metzger. A continuación vamos a analizar cada uno de ellos.

8 Esta obra comparte con *Fragmente* algo más que la instrumentación: ambas se basan en la escala enigmática de las *Cuatro piezas sacras* de Verdi, exploran el límite de lo audible partiendo de la mínima intensidad sonora, y trabajan timbres y sonoridades marcadas por las experiencias de Nono con la tecnología y la electrónica en vivo, lo que les da cierto aire de familiaridad.

9 De ahí que Stenzl hable de música de cámara para combinaciones instrumentales, en lugar de música orquestal, incluso en el caso de *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (Stenzl, J. (1987a), p. 210).

Pestalozza, compañero de Nono en el terreno de la política y la música (ambos eran miembros destacados del PCI)¹⁰, se mostró entre escéptico y desconfiado ante el giro que para él representó *Fragmente* en la trayectoria del compositor. Pestalozza entendió que la ausencia de la voz en el *Cuarteto* atrapa en el silencio tanto a la utopía como a lo que denominó la *raison sociale*, que, según el crítico musical de *Rinascita*, impulsaban hasta entonces la práctica musical de Nono¹¹. En lugar del necesario extrañamiento ante lo existente, para Pestalozza, el compositor sería seducido, a la vez que nos seduciría, con la belleza de *Fragmente*. Esta belleza, preñada de fragmentación, interioridad y pesimismo, es capaz de conducir hacia la complicidad y la integración con la realidad, alejándonos así de la necesaria crítica y la transformación del presente, tal y como venía reclamando hasta ese momento Nono, fiel a la estela de Antonio Gramsci¹². La amenaza de caer en la regresión, el conformismo y la renuncia era, para Pestalozza, grande, si bien matizó que se trataría aún de un indicio que se vislumbra, aunque no deba darse necesariamente. El riesgo que habría corrido Nono sería enorme¹³.

10 En 1952 se unió Nono junto a Bruno Maderna al Partido Comunista Italiano, afiliación que no abandonaría a lo largo de su vida.

11 Pestalozza, L. (1981), p. 7.

Con *raison sociale* entendemos que Pestalozza hace referencia al compromiso social y político.

12 *Ibid*, p. 10.

En numerosas ocasiones manifiesta Nono su concepción de la música como instrumento de lucha que ayuda al conocimiento de la realidad y contribuye a la transformación de la misma. Por ejemplo, en 1975, durante una entrevista concedida a Pestalozza, afirma que:

“Anche la musica è strumento di lotta, purché non la si intenda in modo strumentale, burocratico o personalistico, ma come strumento attivo di conoscenza del proprio tempo, sul piano tecnico, sul piano linguistico, su quello della sensibilità, della psicologia, dell'informazione, della riflessione, della critica o dell'analisi.” (Nono, L. (2001) [1975a], p. 215.)

13 Pestalozza, L. (1981), p. 9.

Un tono más crudo adquirieron estas críticas de Pestalozza hacia Nono en la correspondencia que mantuvieron ambos. Pestalozza acusó directamente al compositor de querer liberarse de las sombras de su pasado, de desmentirse y negarse siguiendo la ideología del momento, de devenir un artista, o de haberse situado junto a los que él califica como 'los otros'. A estas acusaciones, así como a las del artículo publicado en *Musik-Konzepte*, Nono respondió con dureza. El compositor, que no entiende a qué 'otros' se refiere Pestalozza, niega con rotundidad cualquier pretensión de liberarse de su pasado, de sus planteamientos políticos o de sus anteriores obras. Nono defiende que lo que manifiesta *Fragmente* es su búsqueda de ampliar y profundizar su pensamiento tanto en relación a su trabajo como a su propia vida. El desencuentro entre ambos fue profundo¹⁴.

No obstante, Pestalozza se alejó posteriormente de esta visión tan negativa y pesimista. Para el crítico, la producción noniana de la década de los ochenta, sería una respuesta a los cambios acaecidos en un mundo constreñido por el pensamiento único, sin alternativas, impuesto por el neoliberalismo (anticipándose al proclamado final de la historia de los 90). Rechazar el dogmatismo teleológico de un marxismo-leninismo que promete la resolución, por derecho, de todas las contradicciones en las que se embarque, no sería sinónimo de sucumbir a la resignación o la desesperanza para así centrarse únicamente en lo acústico (en el arte por el arte)¹⁵. En Nono, nunca se trató sólo del sonido. Mediante la transformación de éste, el compositor perseguiría la transformación

14 Nono, L. (2008), p. 244.

15 Pestalozza habla de materialismo antihistoricista.

del lugar de ejecución, de los intérpretes y del público, buscando la deconstrucción de la escucha dominante. Nono rechazaría la trampa del futuro ideológico para centrarse en las contradicciones que acuciaban su presente. A través del sonido y del uso de las nuevas tecnologías, Nono encararía el conflicto disgregado y la vida fragmentada del tiempo de la normalización neoliberal, a la vez que apostaría por la búsqueda de los posibles -que no las promesas-, que puedan cambiar el estado de las cosas presente, y que son ocultados por el enmascaramiento homogeneizador, tanto cultural como social, del capitalismo.

Para Pestalozza, el interlocutor de Nono dejaría de ser el sujeto revolucionario entendido como el proletariado -algo a lo que apuntaron ya las revueltas del 68, en las que participó activamente el compositor-, para pasar a interpelar al sujeto individual, en tanto que resituado en una nueva relación con el mundo y la posibilidad histórica¹⁶. Así pues, años después del estreno de *Fragmente*, el crítico musical reconoce la pertinencia del planteamiento subjetivo, que considera una subjetivación de la experiencia antagonista y crítica de la realidad presente que siempre movió el hacer de Nono. El compositor no renunciaría, sino que mantendría viva la esperanza y continuaría señalando sus discrepancias en relación a la situación del mundo y su momento histórico, a pesar de carecer de certezas:

“Come Nono in realtà oppone allo stato individuale di angoscia e alla catastrofe del

16 Pestalozza, L. (2001), p. 615.

En relación a este punto, está publicado un breve texto de Nono fechado en 1979, en el que se dirige a sus compañeros del PCI para afirmar que sigue abierta la vía señalada durante el 68, y que es necesaria una transformación del Partido. Se puede encontrar en Nono, L. (2007), p. 473s.

“momento”, la prassi o coscienza in atto dell’individuo che rifiuta di morire, che custodisce in alternativa l’attesa, la possibilità dell’altro.”¹⁷

¿Un giro radical?

...wie so anders...¹⁸ [28], [29]

Por su parte, Stuppner incidió en su artículo en *Musik-Konzepte* sobre los términos *Resignation* y *Entsagung* ('resignación' y 'renuncia'), que serían, para él, una consecuencia de la decepción ante el fracaso de la utopía revolucionaria, decepción que empujaría a Nono a encontrar consuelo en la retirada a su interior y a la soledad. La impotencia de la poesía, la dureza y la frialdad del capitalismo, así como la indiferencia del proletariado, serían motivos que, según la estrecha lectura psicoanalítica de la más reciente producción noniana que planteó Stupper, harían que Nono, aislado y contemplativo, se acercase en ...*sofferte onde serene...* y *Fragmente-Stille, an Diotima* al misticismo¹⁹.

Aunque Stuppner no lo mencionó, *Resignation* y *Entsagung* eran dos conceptos clave en *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* (1976), de Massimo Cacciari, amigo de Nono y colaborador del compositor desde mediados de la década de los 70²⁰. En este texto, el filósofo trató de hacer visible la crisis que, para el

17 Pestalozza, L. (2001), p. 623.

18 ...como otro...

19 Stupper, H. (1981), p. 90s.

20 Nono y Cacciari se conocían desde 1965 (véase nota 5), pero fue a mediados de la siguiente década

sistema clásico y para la dialéctica, implicó el denominado pensamiento negativo, cuyo origen partiría de Arthur Schopenhauer y cuyo máximo representante sería Friedrich Nietzsche. Frente a la interpretación del pensamiento negativo como irracional, Cacciari buscó mostrar la función positiva que cumple en la crisis del sistema clásico (tanto en la teoría económica como en la ciencia física) y del pensamiento dialéctico, además de entenderlo como revelador de contradicciones y búsqueda concreta de refundación. Para ello propuso un recorrido a través de algunas de las figuras más relevantes del pensamiento, el arte o la ciencia de la Viena de principios del siglo XX, como Ludwig Wittgenstein, Ernst Mach, Karl Kraus, Adolf Loos, Rainer María Rilke, Arnold Schönberg o Anton Webern, además de Friedrich Nietzsche. Mediante este recorrido desgranó cómo los movimientos internos de lo negativo iban dando forma a los diferentes procesos de refundación y cómo lo negativo mismo podía servir como proceso de integración y racionalización. Cacciari defendió en *Krisis* que el pensamiento negativo señala la radical crisis del sistema dialéctico como crisis de toda posible refundación sintética del discurso ideológico, sin caer en ningún nihilismo, sino como productora de nuevos órdenes que mantendrían la contradicción insoluble como constitutiva. Esta no resolución de la contradicción fue lo que le otorgaría, según el filósofo, su carácter trágico al pensamiento negativo²¹.

cuando empezaron a trabajar juntos y se cultivó una gran amistad que, en el caso del compositor, dejó una profunda huella. En 1977, en un encuentro que tuvo lugar en Prato, organizado por Luca Rognoni y en el que también participó Claudio Abbado, entre otros, comenzaron a hablar Nono y Cacciari del proyecto del *Prometeo*. Sobre el pensamiento de Cacciari y su posible influencia sobre Nono se tratará en los capítulos 4 y 5.

21 Cacciari, M. (1982), p. 8s.

La posible influencia que Cacciari pudiera ejercer sobre Nono alertó a Massimo Mila, quien dejó constancia de ello en la correspondencia que mantenía con el compositor y en algunos de sus artículos que tratan de *Fragmente* y de las obras que lo siguieron. Mila desconfiaba del filósofo, pues entendía el pensamiento negativo de éste, además de nietzscheano e irracional, como tendente al misticismo y la trascendencia. Esto lo alejaba demasiado del marxismo que defendía el crítico y musicólogo, y que sentía que, hasta ese momento, había compartido con Nono²². Tras el estreno en Italia de *Fragmente-Stille, an Diotima* (Milán, 15 de febrero de 1981), Mila escribió una breve reseña para *La Stampa*²³ (unos meses antes de la publicación del *Musik-Konzepte n. 20* dedicado a Nono). En ella, mostró su estupor por el género musical de la obra, al conllevar el abandono de dos de los rasgos característicos de la trayectoria noniana: el compromiso político y la predilección por la voz. Para el crítico, la cuestión política quedaría aparcada en el *Cuarteto* en favor de lo que él denominaba la inspiración por la poesía de la juventud y del amor. Esta vía inspiradora seguiría no sólo lo que ya se apuntaba en *...sofferte onde serene...*, sino también lo que sería una constante en la trayectoria de Nono que puede rastrearse en sus trabajos con textos de Federico García Lorca, Cesare Pavese o Antonio Machado. En la breve reseña, Mila destacó también como rasgos más significativos del *Cuarteto*, sin entrar en más valoraciones ni desarrollar en detalle, la destrucción de la dialéctica, la negación del tiempo y una nueva sonoridad marcada por la experiencia electrónica del compositor. Pero sólo un par de

22 En una carta fechada el 14 de febrero de 1980, Mila le llega a desear al compositor la protección de Karl Marx y Antonio Gramsci:

“Quanto all'opera con Cacciari, che Marx e Gramsci te la mandino buona. Per me, nietzschiano = imbroglione.” (Nono, L., Mila, M. (2010), p. 177.)

23 Mila, M., (2010b), p. 309-311.

años después, en un texto titulado “C'è un nuovo Nono. Viene dal passato” (1983), hizo expresa su denuncia de la afiliación de su amigo al *Partito della Crisi* ²⁴. Dicha afiliación le habría conducido, según el crítico, hacia la frustrante mudez y la impotencia que conllevaría el irracionalismo del pensamiento negativo defendido por Cacciari. Esto se manifestaría en la obra de Nono por la continua fragmentación de la estructura y la importancia que adquieren tanto el silencio como un sonido llevado al límite de lo audible, al borde de lo imperceptible, consecuencia de lo que Mila considera un lenguaje que bordea la afasia, que refuta el discurso y que se adentra en la angustia de la derrota existencial, tanto en el *Cuarteto* como en las obras que le siguieron.

Sin embargo, en un texto aparecido en el *Komponistenprotrait Luigi Nono* (38. Berliner Festwochen, 1988), como “Nono - die Wende”, y posteriormente publicado en *Musica/Realtà* como “Nono – la svolta”²⁵, Mila reconoció que, hasta alcanzar el punto de llegada que supone el *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), el giro -svolta- dado por Nono le resultó verdaderamente difícil de entender. Las huellas que el pensamiento de Cacciari dejó en Nono eran para él evidentes. Así entendió, por ejemplo, el incuestionable protagonismo que adquiere el sonido, esa reducción de la música a la materia sonora, a la vida interna y las transformaciones de un sonido incondicionado que simplemente respira y se despoja progresivamente de todo atisbo de melodía, armonía o ritmo. También sería, para Mila, una huella dejada por Cacciari la dialéctica mantenida con el silencio, un silencio que se hace presente en las abundantes e importantes pausas, y que es asimismo señalado por las sonoridades casi imperceptibles

24 Mila, M., (2010d), p. 315s.

25 Mila, M. (2010f), p. 324-333.

que dominan las últimas obras de Nono. Otro ejemplo mencionado sería la centralidad de la cuestión del espacio, de la movilidad y transformación del sonido en el espacio, del íntimo vínculo que lo sonoro y lo espacial mantienen, y que exigiría una nueva escucha que no sea dependiente de la visión, alcanzando todo ello su máxima expresión en el *Prometeo*²⁶. Mila sostiene, en este artículo, que el riesgo de trascendencia en el que Cacciari pudo colocar a Nono, trascendencia que el crítico encuadra en el pensamiento del filósofo, fue conjurada finalmente por el compositor gracias, precisamente, a la inmanencia sonora, a ese sonido en cuya vida interna se sumerge y nos sumerge Nono, sin buscar trascenderlo. El sonido, el sonido y después aun el sonido²⁷.

El tercer artículo del *Musik-Konzepte n. 20* que aborda la cuestión del cambio dado por Nono a partir de su cuarteto de cuerda, "*Wendepunkt Quartett?*"²⁸ está escrito por Metzger, uno de los críticos más acérrimos del compositor. Hasta el estreno de *Fragmente*, el crítico y teórico alemán defendió con firmeza que Nono carecía de méritos compositivos, por permanecer atrapado en el fetichismo serial²⁹ y por seguir la

26 Todas estas importantes cuestiones las iremos desarrollando a lo largo de esta tesis.

27 Mila, M. (2010f), p. 331ss.

28 Metzger, H.-K. (1981), pp. 93-112.

29 Nono consideró como uno de los grandes errores de Darmstadt asumir la esquemática contraposición realizada por Metzger entre el 'super-constructivismo' de la música serial y la 'libertad' de las propuestas de John Cage (Nono, L. (2001) [1987d], p. 418). Fue decisiva, en este sentido, la conferencia ofrecida en 1959 en Darmstadt con el título de "Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute" (NONO, L. (2001) [1959], pp. 46-56). En ella, Nono rechazaba el vínculo entre libertad y azar que, según él, defendían los seguidores europeos de Cage, oponiéndolo a la necesidad del conocimiento y de la voluntad de quien compone para abrir nuevas vías en el arte y en la historia, de la que está profunda y necesariamente impregnado el material musical. La gran controversia que

estética del realismo socialista, llegándole a acusar de plegarse a los dictados del “Manifiesto de Praga” en obras como el *Epitaffio di Garcia Lorca* o *Il canto sospeso*³⁰. Esta acusación ocasionó una dura confrontación entre ambos, además de la intervención de Mila en apoyo del compositor³¹. Sin embargo, tras el estreno de *Fragmente-Stille, an Diotima*, Metzger cambió radicalmente de opinión y aclamó este *Cuarteto* como una obra maestra, además de defender la importancia política del mismo:

siguió a la presentación de este texto de Nono, provocó su ruptura con Karlheinz Stockhausen.

30 Como “Manifiesto de Praga” se conoce la declaración hecha por quienes participaron en el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales celebrado en Praga el año 1948. En él se denunció la crisis de la música y la vida musical del momento. Entre las propuestas que se plantearon para superar dicha crisis podemos encontrar la intención de abandonar el subjetivismo, con el objeto de acercarse a las masas, así como la necesidad de centrar la atención en lo nacional. Otra propuesta fue la de cultivar las formas musicales que permitieran mostrar un contenido más concreto, lo que se tradujo en dar un mayor protagonismo de la música vocal.

31 Parte de esta polémica puede seguirse en la correspondencia entre Mila y Nono, así como en “La línea Nono (A proposito de *Il canto sospeso*)”, publicado en *La Rassegna musicale* en 1960 (Mila, M., (2010a), pp. 257-274). Allí podemos leer la condena que realiza Metzger, a quien Mila compara con Torquemada, por la supuesta sumisión de Nono a los dictados del “Manifiesto de Praga”:

“Probabilmente è la presenza di questi punti di riferimento o centri d'attrazione (non tonale in senso storico) che ha attirato su Nono la diffidenza dei suoi colleghi d'avanguardia musicale. Essa è culminata di recente in una scomunica in piena regola, fulminata contro il compositore veneziano dal sant'uffizio dell'intransigenza modernistica, dove un nuovo Torquemada è succeduto all'ormai innocuo Leibowitz. “Nono si era reso noto al pubblico tedesco prima di Boulez e Stockhausen con le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Schönberg* e con *Polifonica-Monodia-Ritmica*. Ma poi egli s'imbatte nelle parole del Manifesto di Praga, come vien chiamata per brevità la 'Proclamazione e risoluzione del 2° Congresso dei compositori e critici musicali'. Qui si auspica una politica arte di massa, facile da capire, concepita conformemente al sano sentimento popolare, e robustamente progressiva, quale viene propugnata da quasi tutte le dittature. La conseguenza ne fu, in pratica, una serie di lavori di Nono sulla guerra civile spagnola, con ritorno alla tonalità, cori parlati, formule di ariosi operistici, ritmi di danze popolari e canto gregoriano.” (cita extraída por Mila de Metzger, H.-K. (1960), “Ecksteine neuer Musik”, *Magnum*, n.30)

“Auch das Zarte, Private hat seine kollektive, politische Seite.”³²

Al señalar que “también lo sutil, lo tierno, lo privado tiene su lado colectivo y político”, Metzger entendió que esta obra volcada hacia el interior, hacia lo íntimo, hacia el 'yo'³³, no estaría cerrada a lo exterior, no sería ajena al mundo, sino que, precisamente, se trataría de una sutil denuncia de la incompetencia de éste. Esta denuncia haría de *Fragmente* una obra afín a lo que Theodor W. Adorno denominaba arte auténtico, al ser realizada dicha denuncia no a través de mensajes externos a la música, sino mediante su propio lenguaje formal, expresando las antinomias de lo social que estarían contenidas en el mismo material musical. El potencial crítico de esta obra se vería liberado, por tanto, gracias a la renuncia a la síntesis dialéctica y a la apuesta por la fragmentación

Mila acusó a Metzger de mala fe, ya que la emoción que provocan el *Epitaffio di Garcia Lorca* e *Il canto sospeso* sobre aquellos que no son músicos, no responde a ninguna concesión. El compromiso político iría unido a la más severa originalidad estilística (Mila, M. (2010a), p. 273).

Habría que puntualizar que no fue Metzger el único crítico musical que cuestionó la labor compositiva de Nono debido a su compromiso político. Así, por ejemplo, Claude Rostand, en el *Dictionnaire de la musique contemporaine*, publicado por Larousse en 1970, se preguntó si la actividad musical de Nono no terminaría por escapar del terreno de la crítica musical, debido a su pasión política (Albèra, Ph. (2007), p. 12s.).

32 Metzger, H.-K. (1981), p. 112.

Estas palabras de Metzger mantienen una evidente sintonía con las pronunciadas por Nono unos meses después durante una entrevista concedida a Philippe Albèra:

“Anche la dolcezza è rivoluzionaria” (Nono, L. (2001) [1982b], p. 270).

33 Metzger llega a calificar al compositor de Jerónimo encerrado en su *cellula monachi* (Metzger, H.-K. (1981), p. 95).

llevados a cabo por Nono, rasgos ambos definitorios de la apertura de su *Cuarteto*.

La renuncia a la síntesis dialéctica, que Metzger consideró uno de los rasgos más relevantes de este *Cuarteto*, lo situaría, según el crítico, en la estela de la adorniana dialéctica negativa³⁴. Si bien sería la manifiesta apertura de *Fragmente* la que condujo a Metzger a afirmar este vínculo con el filósofo de la Escuela de Frankfurt, Nono ya se mostró contrario a componer según una mecánica dialéctica deudora del esquema de oposición y síntesis, con anterioridad a la composición de su *Cuarteto*. Así, cuando Nono hablaba acerca de *Al gran sole carico d'amore*, incidía en la importancia de evidenciar las tensiones y las contraposiciones, y de alejarse de triunfalismos formales y vacíos que privarían de capacidad de reflexión y análisis³⁵. Unos años después, en 1982, Nono se mostró muy contundente al respecto:

“Credo profondamente che il nostro tempo è contrario a qualsiasi sintesi. Ci sono così tante situazioni, tanti potenziali, esplosioni, tante intelligenze, che bisogna piuttosto sottolineare i momenti conflittuali. La sintesi è quando il burocrate arriva e dice: “È così!”. È la morte!”³⁶

Relacionado con esta renuncia a la síntesis dialéctica, se hallaría el carácter de obra abierta que Metzger consideró determinante de las obras de Nono tras la *svolta*, no sólo de *Fragmente*. Cuando, en 1985, participó en una conversación acerca del compositor, Metzger ya no empleó la expresión 'dialéctica negativa', aunque sí habló de cómo, en las últimas obras nonianas, sería superada *-aufgehoben-* la temporalidad narrativa de la

34 *Ibid.*, p. 109.

35 Nono, L., (2001) [1975a], p. 202s.

36 Nono, L., (2001) [1982b], p. 271.

forma musical tradicional³⁷. Esta temporalidad narrativa estaría marcada por los problemas de la prioridad en el tiempo (por ejemplo, la presentación sucesiva de un tema y luego otro, lo que plantearía un conflicto que debe resolverse a continuación, como sucede en la forma sonata), y del dominio (expresado, por ejemplo, en la tonalidad que rige cada pieza y con la que se ha de concluir, según el sistema tonal), además de cerrada al futuro (al resolver y cerrar los conflictos y tensiones que hayan podido provocarse en el transcurso de su desarrollo). Para Metzger, la de Nono sería una *work in progress -kat'exochén-*, una obra iniciada y no cerrada, y, como tal, abierta al porvenir, algo con lo que Cacciari, presente en dicha conversación, se mostró de acuerdo³⁸.

37 Metzger está haciendo referencia aquí a un período muy concreto de la historia de la música europea, a aquel dominado por el sistema tonal, y en el que reinó la forma sonata, es decir, a la música culta desde mediados del s. XVIII hasta los inicios del s. XX.

38 Nono, L., (2001) [1986a], p. 373s.

Jürg Stenzl también emplea el término de *work in progress* para referirse a la producción noniana a partir de *Fragmente*. La ausencia de conclusión, la apertura hacia el futuro, la incertidumbre, son rasgos que el musicólogo considera decisivos para Nono en esta nueva etapa (Stenzl, J. (1987a), p. 210).

El sentido de apertura que se da en *Fragmente* y las obras que le siguen, no se corresponde con la noción de *opera aperta* de Umberto Eco. El propio compositor lo afirma con vehemencia en una de las cartas dirigidas a Pestalozza tras el estreno del *Cuarteto*:

“aperta alla Eco o agli altri sensi comuni e volgari certo che no!” (Nono, L. (2008), p. 244.)

No sorprende el rechazo que manifestó Nono a la noción de obra abierta si se tiene en cuenta su conferencia “Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute” (véase nota 29), en la que mostraba su rechazo a la música indeterminada. La apertura que se aprecia en la obra de Nono a partir de su giro no es aquella que invita a hacer la misma obra con el autor, a colaborar con él para llevarla a su término, la que asume en su estructura abierta la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente, tal y como la define Eco (Eco, U. (1992), p. 23 -las

Con estas palabras sobre la cuestión de la temporalidad musical en la obra de Nono, Metzger seguiría de cerca el pensamiento de Adorno. Para el filósofo, en tanto que entiende la música como objetivación del tiempo mediante su forma y, a través de ésta, reflejo de su momento histórico, sólo sería posible liberar el contenido crítico en la obra fragmentaria³⁹. Según Adorno, la música fragmentaria, al negarse a resolver en falso los conflictos, al boicotear la obra musical como todo orgánico, rompería con la estabilizadora tradición de la obra cerrada. De este modo, evitando reconciliaciones y totalidades, diciendo adiós a toda confianza, mantendría abierto el camino de la crítica a la realidad⁴⁰. Además, la obra fragmentaria sería posibilitadora del pensamiento, pues en su carácter críptico, en su destrucción del lenguaje significativo, señalaría, insistente, la brecha que se da entre sujeto y objeto, jamás reconciliados⁴¹. Crítica y apertura harían del fragmento el indicio de que el tiempo no ha sido clausurado. Desde estos planteamientos adornianos partió Metzger para interpretar el giro dado por Nono como

mayúsculas son suyas-). En su introducción a los escritos de Nono en su edición francesa, Albèra hace mención a la noción de obra abierta para rechazar cualquier vínculo con ella por parte de Nono. Albèra afirma que la experimentación y la improvisación son parte importante del proceso compositivo de Nono a partir de la década de los ochenta, principalmente en su trabajo con las nuevas tecnologías. No se trataría, por tanto, de una apertura que atañe a la estructura comunicativa de la obra con su receptor, aunque no se pueda negar que la ambigüedad adquiriera un valor positivo (Albèra, Ph. (2007), p. 18s). No obstante, el mismo Eco afirmó en su momento que

“la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo” (Eco, U. (1992), p. 17).

39 Adorno, T. W. (2003a), p. 113.

40 Adorno, T. W. (2000b), p. 66.

41 Adorno, T. W. (2003a), p. 112.

una aproximación al pensamiento de Adorno, tan afín al del propio crítico⁴².

Tomando perspectiva

...wenn in die Ferne...⁴³ [46]

Los diferentes textos que, años después a la publicación del *Musik-Konzepte* centrado

42 En un reciente artículo publicado en la revista *Twentieth-Century Music*, Wesley Phillips, que ha realizado una tesis doctoral dedicada a los vínculos entre los pensamientos de Adorno, Heidegger y Nono, muestra su extrañeza por la reacción de Metzger ante el giro noniano. Para Phillips, el cambio que se produce en la práctica compositiva de Nono indicaría una nueva dirección, pero no una ruptura. Esto no querría decir que no se den resonancias entre Adorno y Nono, sino que éstas ya se estarían dando con anterioridad, aunque no fueran explicitadas por parte de ninguno de los implicados. La cuestión de la temporalidad musical sería aquí de nuevo la clave. En concreto, se trataría del problema de la resistencia frente a la reificación provocada por la anulación del tiempo musical en la música postweberiana, y denunciada por Adorno. Para Phillips, ya en *Il canto sospeso* (1955-1956), por el tratamiento que se hace del material y de la temporalidad, Nono respondió a este problema planteado por Adorno en *Das Altern der Neuen Musik* (1955-1956) [Adorno, T.W. (2003a)]. Además, el musicólogo defiende que el compositor se anticipó a algunas de las respuestas que el propio filósofo dio posteriormente en ‘*Vers une musique informelle*’ (1961) [Adorno, T. W. (1998)] y ‘*Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*’ (1965) [Adorno, T. W. (2000a)]. Phillips entiende que es únicamente el compromiso político que impregna la obra de Nono, el que provocó el rechazo del adorniano Metzger. En el caso concreto de Adorno, la clave de su distanciamiento hacia la obra del compositor veneciano estaría, según Phillips, en las contrapuestas concepciones de un arte entendido como autónomo, por parte del filósofo, o como comprometido, por parte de Nono (Phillips, W. (2013), 79–99).

43 ...cuando en la lejanía...

en Nono, tratan sobre *Fragmente* o sobre la última etapa de la producción noniana, suelen hacer referencia a los tres artículos que hemos mencionado y que nos han ayudado a situarnos en el contexto en el que se emplaza esta obra de Nono. Aunque ya sin la crudeza de ese primer momento, la cuestión del giro dado por el compositor, giro que vendría señalado por su *Cuarteto*, se sigue planteando y las respuestas propuestas siguen siendo dispares. Traemos a colación cuatro textos de entre la bibliografía, no demasiado numerosa, dedicada a *Fragmente* o a su última etapa como compositor. Tomamos estos textos de Döpke, Stenzl, Albèra y Stoianova -que se unen al último de los textos mencionados arriba de Pestalozza⁴⁴-, por la pertinencia de sus propuestas y la importancia que adquieren en el desenvolvimiento de esta tesis las afirmaciones que realizan, ya sea para sostenerlas, discutir las o profundizarlas.

El artículo que Doris Döpke dedicó a *Fragmente* en 1987, comienza recopilando las críticas recogidas en *Musik-Kozept* para, a continuación, mostrar su desacuerdo con ellas a través del análisis del propio *Cuarteto*⁴⁵. Döpke, pertinentemente, pone en cuestión el supuesto abandono, por parte de Nono, de su trayectoria política, abandono que tanto Metzger, como Pestalozza o Stuppner defendieron en su momento, si bien con diferentes matices. Así, por ejemplo, frente a la lectura que realizó Pestalozza del silenciamiento de los textos de Friedrich Hölderlin en el *Cuarteto*, entendiéndolo como renuncia política, Döpke plantea que este caso no se aleja del tratamiento que Nono hizo de los textos que utiliza a lo largo de su obra anterior⁴⁶. Esta afirmación estaría fundada

44 Véase p. 34s.

45 Döpke, D. (1987).

Trataremos con detalle el análisis propuesto por Döpke en el siguiente capítulo.

46 Sobre la partitura de *Fragmente* están escritas 52 citas extraídas de la obra de Hölderlin, como

en el uso no representativo que Nono defendió y puso en práctica⁴⁷. Nono no buscó representar el significado de los textos que empleó, sino transponerlos, transmutarlos, en la misma música, como puede seguirse en los diferentes ejemplos que Döpke analiza del propio *Fragmente*.

Siguiendo de cerca los argumentos de Walter Benjamin en *El autor como productor* y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (textos que Nono leyó en profundidad), Döpke defiende que técnica y contenido social-político no son discernibles. Y, por tanto, afirma acertadamente que Nono, tras el giro, no renunciaría ni a la política ni al significado político, sino que los recompondría en la misma estructura musical⁴⁸. También señala Döpke el estrecho e innegable vínculo entre lo individual y lo político, que tanto Nono como Hölderlin pusieron de manifiesto en su obra (aspecto en el que centraremos el capítulo 3). Pero, en lugar de entender la nueva importancia que adquiere para Nono el carácter social e histórico de la esfera individual como una aproximación al pensamiento de Adorno -como hizo Metzger-, Döpke apunta al tratamiento de la temporalidad y sugiere la posible afinidad con la noción de experiencia tal y como la plantea Benjamin. Esta experiencia estaría caracterizada por un pasado individual que está inextricablemente unido al pasado colectivo⁴⁹. Es este

trataremos con detenimiento en los dos siguientes capítulos. Esto hace del poeta alemán uno de los elementos protagonistas a la hora de acercarse al *Cuarteto* de Nono. Con detalle se tratará la figura de Hölderlin y su papel en la obra de Nono en los siguientes capítulos.

47 Véase Nono, L. (2001) [1960].

48 Döpke, D. (1987), p. 187ss.

49 “Pues allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria” (Benjamin, W. (2008b), p. 213).

cruce de memorias el que se pondría en juego en *Fragmente*, alimentando, con el recuerdo vivo del pasado que no está cerrado, del pasado oprimido que presagia el futuro, la esperanza que se mantiene viva en Nono. Aún lleno de incertidumbres, Nono no renunció a la utopía. Döpke defiende, por tanto, que el compositor, con su *Cuarteto*, no rompió con su pasado, sino que comenzó a trabajar en otro nivel de experimentación⁵⁰.

También recogió Jürg Stenzl, en su artículo sobre la obra noniana en la década de los 80, esos primeros testimonios de la perplejidad ante *Fragmente*, que aparecieron reflejados en *Musik-Konzepte*⁵¹. Para Stenzl era evidente que el giro tomado por Nono implicaba una crisis que pone toda su obra y su pensamiento en discusión, y generaba, por tanto, una nueva constelación, una nueva manera de priorizar y de relacionar las nociones y los valores que hasta entonces componían la práctica y el pensamiento nonianos. Esto provocó que se diera una nueva mirada sobre los anteriores trabajos de Nono, ya no tan ajenos a su producción posterior, como en un principio se planteó tras el estreno de *Fragmente*. En cuanto a la cuestión política, Stenzl plantea, atinadamente, que la introversión del *Cuarteto* no es sinónimo de una retirada ni una regresión, sino síntoma de que la inseguridad, la incertidumbre y la apertura se vuelven factores fundamentales para Nono. El compositor aunaría dolor, esperanza e interrogantes, sin dar respuestas ni certezas. Por ello, Stenzl entiende que la imprevisibilidad se hizo un componente clave en la música de Nono tras *Fragmente*, exigiendo así una escucha extremadamente atenta para transitar los nuevos caminos plagados de incertidumbres y

50 Döpke, D. (1987), p. 202s.

51 Stenzl, J. (1987a).

de posibilidades que se abrían (esta exigente escucha será tratada en el capítulo 4). Nono no estaría solo en Italia a la hora de plantearse estas cuestiones. Stenzl señala el paralelismo con el *pensiero debole* de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti que, situado entre la razón fuerte que dice la verdad y la impotencia de quien se sitúa ante la nada, propone una verdad fragmentada y múltiple⁵². La posible influencia de Cacciari sobre Nono (que iremos desgranando en los siguientes capítulos), tampoco fue obviada por Stenzl, si bien la pone en sintonía con esa importante corriente de la filosofía italiana que fue el pensamiento débil⁵³.

Próximo a los planteamientos defendidos por Döpke y el más reciente Pestalozza, Philippe Albèra, en la introducción que escribió para la edición de los escritos de Nono en francés, considera que los cambios de orientación en la trayectoria del compositor hay que entenderlos como el continuo ajuste entre la idea de la obra y su materialización⁵⁴. Sólo partiendo del análisis superficial de las obras, de los textos puestos en música o de los textos de presentación, se podría juzgar al Nono de los años 80, como militante decepcionado, encerrado en su interioridad, o como místico narcisista. Albèra afirma con acierto que, si bien Nono renuncia a toda falsa totalidad, para nada cedería en su intención de transformar lo real. Esta intención estaría enclavada en el interior mismo del proceso compositivo, ya que en él se sitúa el principio mismo de las tensiones sociales⁵⁵. Adorno y Benjamin vuelven a resonar en estas palabras que Albèra dedica a Nono. La continua experimentación, el trabajo

52 Vattimo, G., Rovatti, P. A. (eds.) (2000).

53 Stenzl, J. (1987a), p. 213.

54 Albèra, Ph. (2007), p. 8.

55 *Ibid.*, p. 16.

colaborativo con intérpretes y técnicos, el rechazo de la discursividad musical tradicional y del tiempo calculado del cronómetro, son modos de ir tentando nuevos caminos que Nono no dejó de buscar. La importancia que adquiere el sonido en esta música de esencia monódica compleja y refinada, así como la profunda reflexión acerca de la espacialización sonora (con la supresión de la relación frontal entre fuente sonora y oyente), nos coloca en una escucha abierta ante lo desconocido, además de cargada de una dimensión, ética, humana y política indiscutible⁵⁶.

Un planteamiento diferente es el ofrecido por Ivanka Stoianova en su texto dedicado al silencio y el espacio en Nono⁵⁷. Esta musicóloga, que sí defiende un cambio radical en el hacer del compositor, se inclina por establecer resonancias entre la obra de Nono a partir de *Fragmente*, y el pensamiento de Martin Heidegger, acentuando los aspectos fenomenológicos y ontológicos, en lugar de los políticos⁵⁸. Esta influencia filosófica le

56 *Ibid.*, p. 11.

Todos estos puntos destacados por Albèra se analizarán en detalle a lo largo de los siguientes capítulos.

57 Stoianova, I. (2004), 109-125.

58 No es Stoianova la única en señalar una cierta proximidad entre el último Nono y Heidegger. Stenzl, por ejemplo, cita al filósofo como uno de los numerosos pensadores a los que el compositor se acerca gracias a Cacciari (Stenzl, J. (1987a), p. 212). Con más detalle se aproxima Phillips a los posibles vínculos entre Heidegger y Nono, sin olvidar tampoco a Adorno. La noción clave que haría que estos tres pensadores se encontrasen, sería la de la espera en vano, una espera sin expectativas, que pretende situarse fuera de la metafísica y que abandona el mesianismo teleológico sin renunciar a que se abran otros posibles (Phillips, W. (2009)). Acerca de la cuestión de la espera y la esperanza se tratará con detenimiento en el capítulo 5 de esta tesis.

Dentro de la escasísima bibliografía en castellano dedicada a Nono, nos encontramos un firme defensor de los vínculos entre el *Cuarteto* de Nono y el pensamiento sobre el tiempo y la historia de

habría llegado a Nono, según Stoianova, a través de la hermenéutica italiana contemporánea al compositor, es decir, a través de Vattimo y Rovatti (ambos representantes del pensamiento débil, arriba mencionado), además de Cacciari. De estas resonancias parte Stoianova para explicar el espacio y la temporalidad puestas en juego por la obra noniana, así como el papel del silencio. La experiencia estética entre compositor, intérprete y oyente, que sería cada obra tras la *svolta*, se integraría en un espacio-tiempo abierto a toda la riqueza del sonido. Es decir, de nuevo se resaltaría el protagonismo tomado por el sonido en la última etapa noniana, lo que conllevaría una concepción del espacio y del tiempo que escaparían de la tradicional (algo que analizaremos detenidamente a lo largo de esta tesis, en especial los capítulos 4 y 5). En cuanto al silencio en Nono, Stoianova lo entiende como el medio a través del cual se pretendería la disposición para la escucha del otro y de lo otro⁵⁹.

Tampoco se olvida Stoianova de mencionar el carácter abierto de este nuevo hacer de

Heidegger. Enrique Gavilán señala lo que considera tres puntos clave que sostendrían la relación entre compositor y filósofo: 1. El pasado entendido como *Gewesenheit* (pasado que sigue siendo en el presente, y no sólo pasó -y que sería más apropiado atribuir al marxismo del que participó activamente Nono-); 2. La asunción de este pasado que permanece como repetición (que Gavilán entiende como repetición de la desolación política de Hölderlin en Nono) y; 3. El cuestionamiento de una presencia que es atravesada por una temporalidad entendida como pasaje y ausencia. Para Gavilán, la ausencia de la voz, la relación entre silencio y escucha, y el desvanecimiento de la forma, serían los tres frentes desde los que se construiría el pesimista *Fragmente* (Gavilán, E. (2008)). Como puede observarse, Gavilán asume una lectura desilusionada, pesimista y despolitizadora del *Cuarteto* noniano, que, como Döpke o Albèra, consideramos inconsistente, tal y como desarrollaremos a lo largo de esta tesis.

59 Stoianova, I. (2004), p. 115s.

Nono, quien, frente a la narratividad de la obra de la tradición europea en tanto que encadenamiento irreversible de funciones formales establecidas, apostaría por una 'teleología' abierta a todos los posibles⁶⁰. En lugar de darle a esta apertura el cariz político defendido por otros críticos, y con el cual estamos de acuerdo, Stoianova apuesta por vincularla con el problema heideggeriano del ser y su metaforización en la *Lichtung*, interpretada como vacío⁶¹. Por tanto, su interpretación adquiere un carácter fenomenológico y ontológico que parece olvidar el claro planteamiento político del pensamiento y la obra de Nono, lo que defenderemos en esta tesis.

A pesar de las discrepancias a la hora de analizar su carácter e intensidad, *Fragmente-Stille, an Diotima* manifiesta un cambio en el pensamiento y en la práctica musicales de Luigi Nono. Dependiendo de la interpretación que se dé, se destacan diferentes aspectos de este posible cambio. Se contraponen la renuncia frente a la continuidad política, la

60 *Ibid.*, p. 118.

La mención a la apertura y lo posible trae a colación la figura de Ernst Bloch, cuyo pensamiento acerca de lo posible y la utopía no consideramos sin embargo pertinente a la hora de tratar acerca de la obra y el pensamiento de Nono. La incertidumbre y el no saber que definen la posición del compositor ante la cuestión de la utopía y lo posible, le alejan de los planteamientos defendidos por el autor de *El principio de esperanza* (1933- 1947). El No-ser-todavía (*Noch-Nicht-Sein*) anticipa más de lo que Nono propuso. Si bien ambos comparten la lectura marxista que defiende que el pasado sigue habitando en el presente y la necesidad de transformar éste, Bloch afirma la necesidad, para que se dé esta transformación, de posibles concretos, de materializaciones de los posibles que anticipen, anuncien ese mundo mejor. Sin embargo, Nono apostará, como veremos en el capítulo 5, por abrir posibles sin saber, conjurando toda tentación escatológica y a la espera de que acontezca lo inaudito, lo imposible.

61 *Ibid.*, p. 125.

decepción frente a la esperanza, la impotente mudez frente a la apertura a la escucha, o el encierro interior frente al vínculo entre lo privado y lo social. O se señalan el protagonismo del sonido y del silencio, el nuevo modo de entender el espacio y el tiempo musicales, o la necesidad de una escucha diferente. Y se citan los nombres de aquellos pensadores con los que se defiende que Nono se vincula o entabla diálogo: Cacciari, Adorno, Vattimo, Benjamin, Hölderlin o Heidegger, principalmente. En esta tesis defenderemos que Nono no renuncia a la esperanza, a pesar de las incertidumbres, que lo más íntimo está atravesado por lo político de la mano de Hölderlin, que en el mismo proceso musical, en el que están implicados espacio y tiempo, se manifiestan las tensiones sociales (como denunció Benjamin en *El autor como productor*), y que lo inaudito aguarda.

2. Per quartetto d'archi: el *Cuarteto*

Para iniciar este capítulo centrado en el análisis de *Fragmente*, hemos elegido dos textos de Nono en los que el compositor aporta importantes indicaciones que nos ayudarán a acercarnos a su *Cuarteto*. Se trata de la carta enviada por el compositor a Hans-Jürgen Nagel, director artístico del Festival de Beethoven de Bonn en el que se estrenaría *Fragmente*, y del prefacio que aparece en la misma partitura del *Cuarteto*. En la carta, que Nono pretende que sirva de presentación en el programa de concierto, el compositor hace gran hincapié en el carácter fragmentario de las citas utilizadas -todas ellas pertenecientes a versos de Hölderlin-⁶²:

“Caro Signor Nagel,
potrebbe servire questa lettera come presentazione per il programma???
Sarebbe inusuale, è vero, ma per me: sì – e per Lei?
Ecco qui dunque i 'frammenti' -citazioni da poesie di Hölderlin. Ogni citazione è fornita del titolo della poesia da cui proviene e i numeri della pagina e dei versi sono secondo la mia edizione tedesco-italiana della Adelphi.
Purtroppo non ho sotto mano un'edizione tedesca delle lettere di Hölderlin a Diotima, dalle quali provengono le due citazioni della prefazione della partitura del quartetto.
Prego di stampare le citazioni-frammenti di Hölderlin sempre preceduti e seguiti

62 La importancia que adquiere lo fragmentario para Nono en *Fragmente* -tanto en las referidas citas de Hölderlin como en la misma música-, y que mantiene su protagonismo en una obra tan crucial como *Prometeo*, será analizada en el capítulo 5, en el que se plantearán sus consecuencias temporales y políticas, además de los posibles vínculos con otros pensadores -entre ellos Benjamin, para quien el fragmento es una noción clave, además de ser uno de los autores de los extractos que conforman el elenco que recoge Cacciari para el *Prometeo*-.

da “...” e non uno dopo l'altro, ma al contrario sempre spostati in modo che anche qui non nasca l'impressione di una continuità naturalistica, ma di 'attimi' = frammenti.

ATTIMI=FRAMMENTI, che hanno in loro stessi qualcosa di infinito, che in rapporto tra di loro (e liberati dal regolare susseguirsi delle parole del libro) formano un altro 'infinito' -indicibile? dicibile?

Questo è il problema – da Wittgenstein, da quando la fantasia creatrice (con nuove tecniche) ha provato a scoprire o ha creduto di avere scoperto nuovi cieli, nuovi spazi, nuove possibilità (molteplici, come R. Musil).

I FRAMMENTI di Hölderlin dovrebbero vibrare in ognuno degli uomini del Quartetto LaSalle, indipendentemente dalla musica.

molto cordialmente

Luigi Nono

Venezia 9-4-80”⁶³

Nono precisa a Nagel la importancia de no crear una continuidad entre esos fragmentos-átomos que conforman esa red de citas del poeta alemán, una red que el compositor califica de infinita por la inagotabilidad de las relaciones que se establecen. Para ello, las citas siempre han de ir precedidas y seguidas por puntos suspensivos que rompan toda falsa linealidad, además de evitar todo cierre. También señala Nono que las palabras de Hölderlin deben vibrar en cada uno de los instrumentistas, independientemente de la música. Esto implica, por un lado, que sólo los miembros del cuarteto las leen. Y, por otro, que las citas carecen de cualquier carácter programático. Ambos aspectos están indicados en el prefacio a *Fragmente*:

“I frammenti, tutti da poesie di F. Hölderlin, iscritti nella partitura:

- in nessun caso da esser detti durante l'esecuzione
- in nessun caso indicazione naturalistica programmatica per l'esecuzione ma molteplici attimi pensieri silenzi “canti”
di altri spazi di altri cieli
per riscoprire altrimenti il possibile non “dire addio alla speranza”(1)

63 Nono, L. (2001) [1980-1981], p. 485.

Gli esecutori li “cantino” internamente nella loro autonomia
 nell'autonomia dei suoni tesi a un’armonia delicata della vita interiore” (2)
 forse anche altro ripensamento a Lili Brink e a Vladimir Majakowskij

- 1 Da lettera di F. Hölderlin a Susette Gontard - novembre 1799
- 2 Da lettera di F. Hölderlin a Susette Gontard – settembre 1799

fig. 1 interpretación de los calderones (prefacio)



Le corone sono sempre da sentire diverse con liberta fantasia

di spazi sognanti
 di estasi improvvise
 di pensieri indicibili
 di respiri tranquilli
 e

di silenzi da “cantare” “intemporalì”.⁶⁴

Podemos leer en este prefacio, por tanto, cómo Nono rechaza cualquier interpretación programática de las palabras de Hölderlin recogidas en la partitura de *Fragmente*. También aclara el sentido de los calderones que pueblan esta obra y que le dan su peculiar temporalidad (como veremos en el capítulo 5). En las páginas que siguen se tratarán en detalle todos los puntos a los que el compositor alude en estos dos breves textos.

64 Nono, L. (1981).

Las palabras silenciadas de Hölderlin

...geheimere Welt...⁶⁵ [1],[2]

Son 52⁶⁶ los fragmentos de versos de Hölderlin que aparecen en *Fragmente*. Aunque coinciden en número con los fragmentos musicales que componen el *Cuarteto*, no se da una relación directa entre ambos, pues una misma cita puede acompañar diversos fragmentos musicales o, por el contrario, un mismo fragmento musical ir acompañado de varias citas (así, por ejemplo, “... GEHEIMERE WELT...” acompaña los fragmentos [1] y [2], o el fragmento [50] aparece acompañado por “...ZUM ÄTHER HINAUF...” y “...IN GRUNDE DES MEERS...”). Tal y como el compositor escribe a Nagel, las citas -“*frammenti = attimi*”-, están todas precedidas y seguidas por puntos suspensivos para evitar la impresión de continuidad entre ellas. A su vez, en el prefacio, Nono indica la procedencia de cada fragmento, muchos de los cuales, debido a su brevedad, resultarían prácticamente imposibles de localizar sin esta información⁶⁷. En total proceden de 18

65 ...*mundo secreto*...

66 Si se contrastan los fragmentos que aparecen en la misma partitura con los que son mencionados en el prefacio junto a los poemas a los que pertenecen, se puede comprobar que no coinciden, ya que en este prefacio no aparecen mencionados algunos de ellos. En concreto (entre paréntesis se les asigna un número según el orden de aparición): [4] ...WENN AUS DER TIEFE... de “Der Frühling”, [44] ...WOHL...ANDERE PFADE... de “Wohl geh ich täglich”, [45] ...DAS WEISST ABER DU NICHT... de “Wenn aus der Ferne”, [46] ...WENN IN DIE FERNE... de “Die Aussicht”, y [51] ...IN GRUNDE DES MEERS... de “Hyperion an Diotima” (el único que no proviene de un poema, sino de la novela *Hyperion*).

En el Anexo II se pueden encontrar los textos (los diferentes poemas y el fragmento de la novela *Hyperion*) a los que pertenecen las citas.

67 Véase Anexo II.

textos, todos ellos poemas, exceptuando un extracto de *Hyperion*. Destaca por la profusión de citas utilizadas, el poema *Diotima* del que Nono extrae 14 fragmentos, así como el final de *Wenn aus der ferne* que es repetido en 5 ocasiones. Las citas utilizadas son:

...geheimere Welt... ...allein... ...seliges Angesicht... ...wenn aus der Tiefe... ...die seligen Augen... ...ins tiefste Herz... ...mit deinem Strahle... ...wenn aus der Ferne... ...aus dem Äther... ...wenn in reicher Stille... ...wenn in einem Blick und Laut... ...wenn in reicher Stille... ...tief in deine Wogen... ...in stiller ewiger Klarheit... ...im heimatlichen Meere... ...ruht... ...hoffend und duldend... ...heraus in Luft und Licht... ...denn nie... ...wie so anders... ...in leiser Lust... ...ich sollte ruhn?... ...ins weite verfliegen... ...einsam..fremd sie, die Athenerin... ...stauend... ...eine Welt..jeder von euch... ...das weißt aber du nicht... ...wie gern würd ich... ...das weißt aber du nicht... ...unter euch wohnen... ...ihr, Herrlichen!... ...das weißt aber du nicht... ...den Raum... ...in freiem Bunde... ...verschwende... ...leiser... ...die Seele... ...umsohst!... ...an die Lüfte... ...Mai... ...schatten Stummens Reich... ...säuselte... ...das weißt aber du nicht... ...wohl..andere Pfade... ...das weißt aber du nicht... ...wenn in die Ferne... ...dem Täglichen hör ich nicht... ...wenn ich trauern versank... ...das zweifelnde Haupt... ...wo hinauf die Freude flieht... ...zum Äther hinauf... ...in Grunde des Meers... ...an Neckars Friedlichsönen Ufer..eine Stille freude mir.. Wieder...⁶⁸

68 “...mundo secreto... ...sola... ...rostro sublime... ...cuando desde lo profundo... ...sus dichosos ojos... ...en el profundo corazón... ...con tu resplandor (radiante)... ...cuando desde lejos... ...del éter... ...cuando en un riquísimo silencio... ...cuando en una mirada y una palabra... ...cuando en un riquísimo silencio... ...en el fondo de tu mar... ...serenamente la eterna claridad... ...en su mar natal... ...descanse... ...esperanza y paciencia... ...hacia el aire y la luz... ...pues nunca... ...como otro... ...en un suave gozo... ...¿debo apaciguarme?... ...volando a lugares lejanos... ...como única extranjera, la ateniense... ...sorprendido... ...un mundo cada uno de vosotros... ...sin embargo no sabes... ...cuánto me gustaría... ...sin embargo no sabes... ...vivir entre vosotros... ...vosotros, egregios... ...sin embargo no sabes... ...espacio... ...por una libre alianza... ...derrocha... ...suave... ...el alma... ...¡en vano!... ...al viento... ...mayo... ...el mudo reino de las sombras... ...murmuró... ...sin embargo no sabes... ...por..nuevas sendas... ...sin embargo no sabes... ...cuando en la lejanía... ...no pertenezco a lo cotidiano... ...cuando caía desesperado..la cabeza incrédula... ...donde el júbilo busca refugio... ...hacia arriba hacia el éter... ...en el fondo del mar... ...en la orilla serena del Neckar..con una silenciosa alegría en mí..aún...” [La traducción de estos fragmentos ha sido extraída de Hölderlin, F. (1978), (1999), (2005), (2008)].

En el Anexo II pueden encontrarse los diferentes poemas a los que pertenecen estas citas.

Como puede leerse en la carta dirigida a Nagel, Nono insiste en que no se realice una lectura lineal de las palabras de Hölderlin, evitando la impresión de una “continuità naturalistica”. Las citas que el compositor toma del poeta son 'átomos', instantes, fragmentos, entre los cuales se da una infinidad de relaciones posibles. Esta lectura sincrónica y múltiple, viene en parte inspirada por la *Frankfurter Ausgabe*⁶⁹, la edición que reproduce en facsímil los manuscritos originales de Hölderlin. Aunque las referencias a los poemas que cita son las de la edición bilingüe de Adelphi⁷⁰ (véase la carta a Nagel), Nono estuvo durante años estudiando la edición crítica en 18 volúmenes de Dietrich E. Sattler, fascinado por las superposiciones y simultaneidades, los espacios en blanco y las lejanas conexiones que se dan y muestran en los textos manuscritos del poeta alemán. Esta edición le permite a Nono ir siguiendo la elaboración del pensamiento de Hölderlin, que desde mediados de la década de los 70 se convierte en una referencia para el compositor⁷¹. Nono encuentra en el poeta un pensamiento ajeno a

69 Hölderlin, F. (1975).

70 Hölderlin, F. (1977).

En el Archivo Luigi Nono se puede acceder a la copia anotada por el propio compositor, haciendo así posible seguir las diferentes decisiones que tomó a la hora de seleccionar las citas.

71 Nono no es el único compositor que muestra interés por Hölderlin en esas fechas. Entre 1964 y 1982 diferentes compositores ligados a los cursos de Darmstadt se acercan a la obra del poeta alemán, que, por entonces, fue objeto de la edición crítica de sus manuscritos y de una intensa reinterpretación por parte de los estudiosos, que rescataron a Hölderlin de la apropiación patriótica y nazi que sufrió durante el Tercer Reich. Un Hölderlin revolucionario, tanto en lo político (como señalaron Pierre Bertaux o Peter Weiss) como en lo poético (en lo que incidió Adorno), captó el interés de compositores como Bruno Maderna (*Hyperion*, 1964-1969), Henri Pousseur (*Mnemosyne I y II*, 1968-1969), Heinz Holliger (*Scardanelli-Zyklus*, 1978-1991), Wolfgang Rihm (*Hölderlin-Fragmente*,

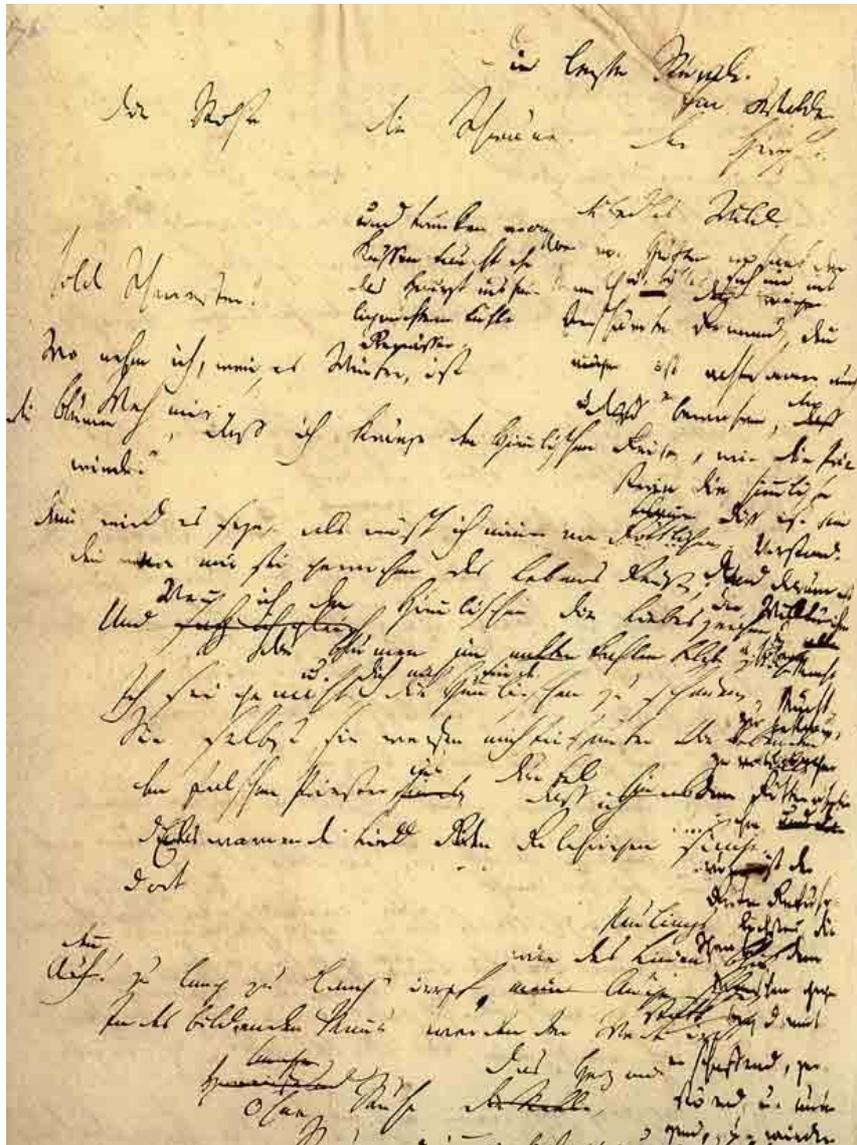


fig. 2 Manuscrito de Hölderlin de "Die Rose", "Die Schwäne" y "Der Hirsch" publicado en la *Frankfurter Ausgabe*.

1977), Hans Zender (*Holderlinlesen*, 1979), o Györgi Ligeti (*HölderlinPhantasien* 1982), además de Luigi Nono.

Die letzte Stunde.
Im Walde.

Die Rose Die Schwäne. Der Hirsch.

Du (E)edles Wild.
und trunken []von
Aber in Hütten wohnt der
Küssen taucht ihr. u. hüllet sich ein ins
Mensch, ([d]) (deñ iniger)
das Haupt ins hei-

holde Schwester!
lignüchterne kühle (I)verschämte Gewand, deñ
Gewässer.

Wo nehm ich, weiß es Winter, ist
iniger ist achtsamer auch

Weh mir!
Die Blumen, daß ich Kränze den Himlischen er den
u. daß(zu) bewahre(n), (daß)
Geist,, wie die Prie-

winde?
sterin die himlische
F(a)lañe, diß ist sein
Verstand.

Dañ wird es seyn, als wußt ich niñmer von Göttlichen,
(Da)Und darum ist

Deñ (weñ)von mir sei gewichen des Lebens Geist,;
die Willkür ihm

Weñ ich den Himlischen die Liebeszeichen
Und (sa(h)g ich gleich,) u. (alle)
u. höhere

Die Blumen im (nakten) kahlen Felde suche
u. dich nicht finde. Macht

Ich sei genaht, die Himlischen zu schauen,
(Macht)?
zu fehlen(,)u.

Sie selbst, sie werfen mich tief(,)unter (L)die Lebenden
zu vollbringen

ins Dunkel
Den falschen Priester,(,) (hinab), (hinab) dem Götterähni-
daß ich chen, (und da-)

fig. 3 Transcripción del manuscrito de la fig. 2.

las univocidades y los dogmatismos, a las soluciones únicas, acerca de los cuales el compositor se está cuestionando entonces. En la *Frankfurter Ausgabe*, la obra de Hölderlin se ofrece en su plena riqueza de significados y se abre a inagotables posibilidades de interpretación, impidiendo cualquier cierre o conclusión⁷². El propio Sattler explicita la política de esta edición, que persigue respetar esa apertura del canto del poeta, al invitarnos a entrar en ella con el “Komm! ins Offene Freund!” del inicio del *Der Gang aufs Land*:

“A la forma hölderliniana de pensar, a la apertura de su canto, tiene que corresponder una presentación editorial abierta, que deje a cada lector un acercamiento propio. ¡Ven a lo abierto, amigo!”⁷³

Nono recoge esta apertura del pensamiento y de la obra de Hölderlin, tal y como es mostrada en sus manuscritos, dinamitando cualquier pretensión de lectura única y cerrada. Esto lo logra, por un lado, mediante el empleo de extractos muy breves de los textos de Hölderlin, llegando en algunos casos a citar palabras aisladas (p. e., ...*Mai*..., ...*Leiser*...), volviendo así imposible que se den interpretaciones cerradas de

72 Así lo expresaría años después el propio Nono:

“Lì si può seguire l'elaborazione del pensiero poetico di Hölderlin: a una linea iniziale ne sovrappone altre, scritte con inchiostri diversi e perfino usando talvolta il greco o altri pensieri in francese. Sopra a una parola vengono così a trovarsene altre due, tre, quattro, cinque, come un procedimento di elaborazione che avanza per accumulazione di vari tipi di materiale, vari tipi di pensieri, varie possibilità affidate a parole estremamente lontane. Talvolta Hölderlin opera tra questi materiali una selezione e talaltra no: il pensiero resta aperto senza giungere a una conclusione.” (Nono, L. (2001) [1987e], p. 546s.)

El vínculo entre Hölderlin y Nono lo iremos analizando a lo largo de esta tesis, con especial detalle en el capítulo 3.

73 Groddeck, W., Sattler, D. E. (1977), p. 19 [tomado de Gavilán, E. (2008), p. 158].

los mismos⁷⁴. Por otro lado, al salirse de la sucesión regular de las palabras del libro, abre a una multiplicidad inagotable de relaciones posibles entre las mismas citas de Hölderlin -“in rapporto tra di loro (...) formano un altro 'infinito'”, le escribe a Nagel-. Al acercarse con *Fragmente* a Hölderlin y su historia de amor con Susette Gontard, la Diotima de sus poemas, Nono no pretende contar una historia pasada y clausurada de un amor desafortunado. Por el contrario, busca acercarse a un pasado abierto, en el que lo íntimo y lo político están atravesados, y acerca del cual no todo está dicho, para hallar en él inesperadas posibilidades futuras que mantengan viva la esperanza -“per riscoprire altrimenti il possibile non 'dire addio alla speranza'”, se puede leer en el prefacio al *Cuarteto*-. Pero no adelantemos lo que iremos desplegando más detenidamente a lo largo de los siguientes capítulos, y volvamos a los dos textos, la carta a Nagel y el prefacio de *Fragmente*, que nos sirven para adentrarnos en el análisis de esta obra.

La inagotabilidad de las relaciones entre las citas de Hölderlin se ve asimismo potenciada por el modo en el que las palabras del poeta se vinculan a la música a la que acompañan calladamente (son palabras enmudecidas para los oyentes, pues los intérpretes las han de 'cantar' internamente: “in nessun caso da esser detti durante

74 Nono se muestra especialmente interesado en el uso de palabras aisladas en los manuscritos de Hölderlin, palabras rodeadas de grandes espacios que el compositor interpreta como momentos de silencio, sobre los que el poeta iría dejando señales a modos de marcas sobre la superficie del mar:

“E naturalmente entrano in gioco anche momenti di silenzio, specialmente nelle ultime poesie. Gli abbozzi manoscritti mostrano un grande spazio – prima di Mallarmé, prima di Apollinaire – e dentro solo un “und” solitario; dopo qui un verbo, là un sostantivo o un “denn” isolato. È veramente come camminare sulla superficie di un mare. Hölderlin lascia solo un segnale su questo mare, che poi subito nuovamente scompare.” (Nono, L. (2001) [1984b], p. 323.)

l'esecuzione”, “gli esecutori li 'cantino' internamente nella loro autonomia”⁷⁵. Nono insiste en que no deben tomarse las palabras de Hölderlin como indicaciones de carácter naturalista ni programático de la obra. El rechazo que el compositor manifiesta ante este tipo de interpretaciones lo explicita en diferentes ocasiones, siendo una de las más contundentes la que tiene lugar durante una conversación mantenida con Cacciari y Michele Bertaglia en 1984 (Nono, L. (2001) [1984f]). Allí Nono confronta dos maneras de oír: la que parte de la creencia y la que escucha. Ese oír que cree, sería aquel que va más allá de lo que suena para buscarle un sentido que le es ajeno, exterior. En vez de escuchar lo que está sonando, cree oír narraciones, historias personales, e incluso ideas, basándose en una fe ya sea religiosa, naturalista o determinista, que encadena la música a interpretaciones representativas que la trascienden y no dejan escucharla⁷⁶.

Nono no pretende representar con la música las palabras de Hölderlin, por ello no se ha de buscar en ellas el significado de lo que suena, no son su programa y guía. Si nos acercamos a los bocetos de *Fragmente*, se puede observar cómo la labor de selección de los textos de Hölderlin -que va cambiando bastante en el tiempo en cuanto a su número y elección-, y la de escritura musical, se van desarrollando simultánea y paulatinamente. Es decir, no nos encontramos con unos textos previos que dirijan dicha escritura, aunque sí funcionen como estímulo compositivo⁷⁷. En este punto es necesario rescatar el

75 *Fragmente* no es la primera obra en la que Nono emplea un texto que es silenciado para el oyente. Así, en *Y su sangre viene cantando* (segunda parte del *Epitaffio per Federico García Lorca*, de 1952), sobre la voz de la flauta solista, aparece escrito el poema *Memento*, de Lorca, texto que en ningún momento se hace explícito para quien escucha la obra.

76 Nono, L. (2001) [1984], p. 338s.

77 Negando la relación de dependencia de la música respecto a las citas tomadas, Döpke llega a afirmar

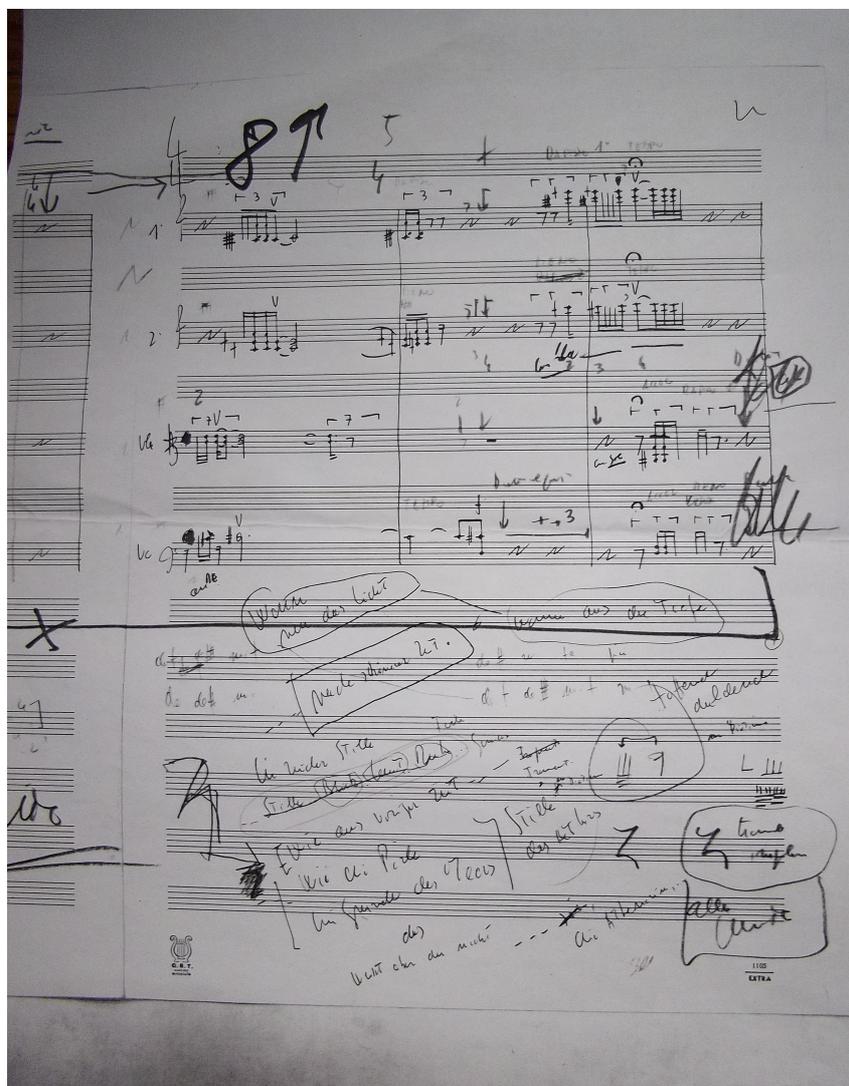


fig. 4 Manuscrito de Nono, bocetos preparatorios de *Fragmente-Stille, an Diotima* (44.18/01). En este caso es un boceto de lo que sería el fragmento 27, que terminaría siendo acompañado por la cita ...DENN NIE..., y que aquí se puede observar anotado junto a diferentes extractos de Hölderlin.

que la composición de la música es anterior a la selección de los textos (Döpke, D. (1987), p. 189). Pero los bocetos desmienten esta afirmación.

importante texto que Nono dedicó al problema de las relaciones entre texto y música en el año 1960, “Testo – musica – canto”⁷⁸. En él, el compositor planteaba cómo el abandono de la concepción del texto únicamente como vehículo de la semanticidad, abriría una pluridimensionalidad de relaciones entre texto y música en muy diferentes direcciones. Esto permitiría que el aspecto semántico pueda desplegarse en otros sentidos y recibir nuevas dimensiones expresivo-estructurales con medios únicamente musicales. Así, Nono defiende que en *Il canto sospeso*, por ejemplo, la relación que se establece entre textos y música es de expresión, no de representación ni de absoluta indiferencia al plano semántico (como proponía Stockhausen en su análisis de esta obra noniana)⁷⁹.

La música de *Fragmente* ha de escucharse por sí misma, entendiendo que esto no conlleva ni que el compositor sea indiferente a lo que dicen los textos de Hölderlin ni que las palabras del poeta estén colocadas al azar sobre la partitura, algo que desmienten los lazos que se dan entre las citas y los fragmentos musicales a los que acompañan. Pero, al no establecerse una relación refleja y de clara correspondencia entre música y texto, al marcar sus diferencias específicas en lugar de lograr redundancias, la apertura de esta obra se acentúa, las relaciones entre las citas de Hölderlin entre sí y con la música a la que acompañan se hacen más complejas y problemáticas, además de multiplicarse las interpretaciones. En el análisis del *Cuarteto* trataremos concretamente cómo se van trazando y problematizando posibles nexos en un tejido conformado por las siguientes redes:

78 Nono, L. (2001) [1960].

79 *Ibid.*, p. 81.

- la red formada por las fragmentarias y breves citas extraídas de textos de Hölderlin, que permanecen abiertas a múltiples interpretaciones tanto por su indefinición como por las resonancias que se pueden hallar entre ellas;
- los vínculos que nos aporta el compositor al indicar la procedencia de las palabras de Hölderlin, aumenta el abanico de correspondencias y ecos entre las citas, además de añadir incertidumbres, al no corresponderse los nexos de esta red con la anterior;
- y, además, la red conformada por los diferentes fragmentos musicales que componen el *Cuarteto* entre sí y los distintos lazos que van estableciendo con las palabras de Hölderlin, subrayando o cuestionando los vínculos encontrados en las otras redes (entre las citas, y entre las citas y los poemas de procedencia), como analizaremos en breve.

Todo esto sin olvidar que Nono afirma en diferentes ocasiones, que la principal inspiración que sobre él ejercía Hölderlin venía dada por la apertura de su pensamiento, tal y como queda de manifiesto en la edición de sus manuscritos. Esta inspiración deja su huella en cómo está compuesto *Fragmente* (la técnica, podemos decir), y las implicaciones que ese modo de plantear y pensar la música conlleva (qué espacio y qué temporalidad musicales se ponen en juego, qué consecuencias políticas se desarrollan).

En los bocetos

...wie gern würd ich...⁸⁰ [35]

El principal motivo que enlaza los fragmentos tomados de Hölderlin aparece mencionado en el mismo título del *Cuarteto: Diotima*. Con este nombre el poeta alude, como ya hemos mencionado a Susette Gontard, su amante. La correspondencia entre ambos está publicada (Nono cita dos cartas de las escritas por el poeta en el prefacio a *Fragmente*⁸¹), y en ella se puede seguir el amor que se profesaban y las dificultades de su relación hasta la muerte de ella en 1803⁸². Pero hay otra desafortunada historia de amor presente en esta obra. Tanto en el prefacio, como en los bocetos preparatorios del *Cuarteto*, aparecen los nombres de Lili Brink y Vladimir Maiakovski. En una de las páginas de los cuadernos de preparación de *Fragmente* (véase figura 5), se puede apreciar cómo Nono tomó diferentes componentes afectivos de la relación entre Brink y Maiakovski, como amor dulce, apasionado o violento, rabia, exasperación o nostalgia, para cuestionarse acerca de la temporalidad. Nono contrapone la imposibilidad que sentía Maiakovski frente a la deseada continuidad buscada por Brink, y los sentimientos que provocan, para extraer una proliferación de afectos en los que se cruzan la serena nostalgia y la rabia actual, con las posibilidades de futuro que ambos encierran. En lugar de un desarrollo lineal con una única meta, nos hallaríamos ante instantes abiertos,

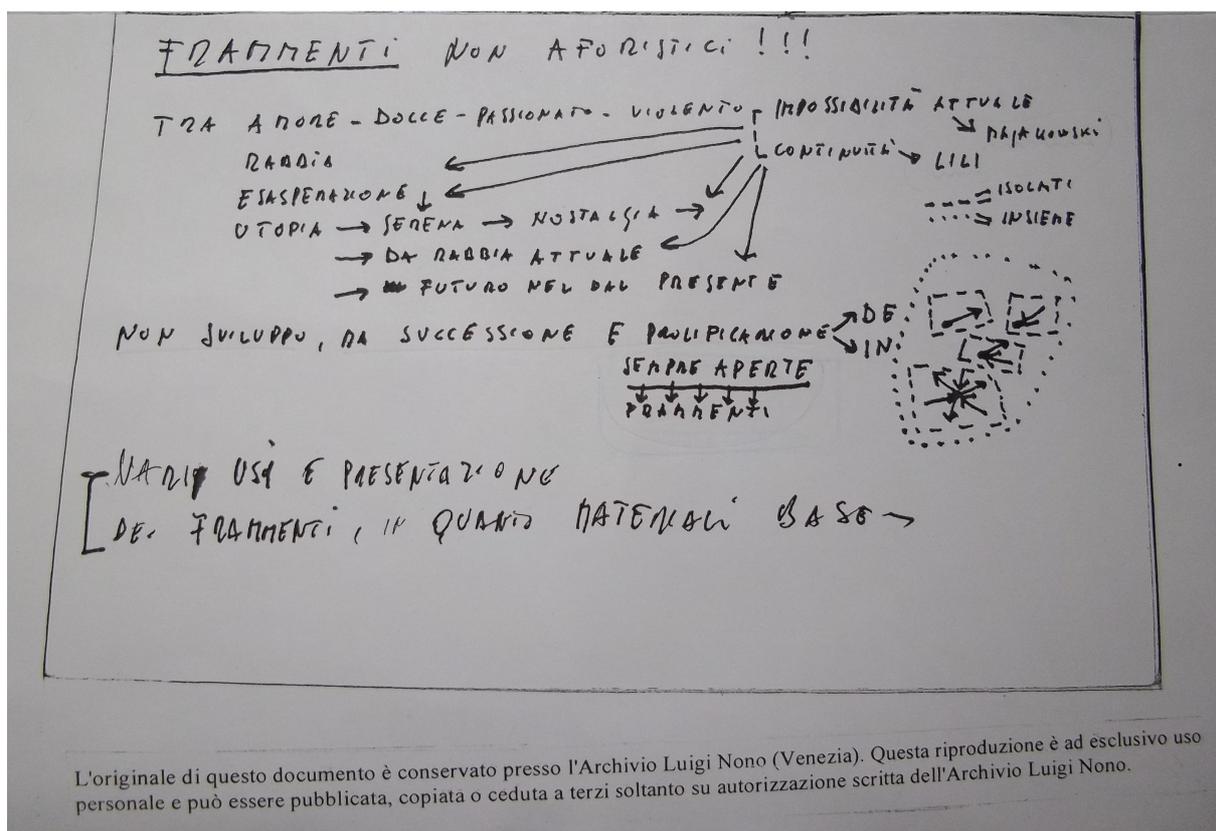
80 ...cómo me gustaría...

81 Ver supra p. 57.

82 Diotima también es el nombre de uno de la sacerdotisa que enseña a Sócrates acerca del amor en *El Banquete* de Platón, por lo que ese nombre suele vincularse a ese sentimiento. Asimismo, Diotima se llama una de las protagonistas de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, una novela que, como comentaremos más adelante, tiene una gran importancia para Nono (véase capítulo 5).

sucesivos y proliferantes, lo que posibilita que se genere entre pasado, presente y futuro una red de relaciones cruzadas y abiertas. También se puede observar en la figura 5, cómo Nono niega que los fragmentos sean aforismos, ya que son breves y abiertos, no se cierran, no poseen un sentido cada uno en sí mismo. El protagonismo que finalmente tomaron Diotima y Hölderlin no implica que se abandone este planteamiento de la temporalidad, que el compositor encuentra reflejado en los propios manuscritos del poeta, y que trataremos con detenimiento en el capítulo 5.

Fig. 5 Manuscrito de Nono, bocetos preparatorios de *Frammente-Stille, an Diotima* (44.04.03/13⁸³)



En los cuadernos preparatorios también nos encontramos con anotaciones sobre Franz Kafka -tomadas de sus *Diarios*⁸⁴-, quien en un principio iba a tener un papel protagonista. En uno de los bocetos (véase figura 6), Nono traza un posible esquema para el *Cuarteto*, conformado por citas de Kafka y el *Malor me bat* del compositor franco flamenco Johannes Ockenghem (c. 1410-1497). Las palabras tomadas por el compositor hablan del sueño: “Oggi ho sognato”, “Oltre a ciò sognai”, “Soltanto sogni, niente sonno”. En los ejemplares de los *Diarios* de Kafka que se conservan en el Archivo Luigi Nono, se puede observar cómo el compositor ha ido marcando los momentos en los que Kafka habla acerca del dormir, del soñar o de la soledad⁸⁵. Finalmente, Kafka desaparecería del *Cuarteto* -no así Ockenghem, como veremos en seguida-, y con él la temática del sueño. No obstante, la cuestión de la vida interior y la soledad que el escritor va entrelazando con sus sueños, sigue presente en *Fragmente*⁸⁶. Tampoco se puede desdeñar el nexo entre temporalidad y sueño, ese momento en el que saltan las sucesiones lógicas entre pasado, presente y futuro, dándose conexiones inesperadas mediante las que nos puede asaltar el más remoto pasado en su rotunda intempestividad.

84 Kafka, F. (1953).

85 Los números que aparecen entre paréntesis en la figura 5 corresponden a las páginas de la edición italiana de los *Diari* publicados por Mondadori en 1953 con la que trabajó Nono.

86 El acercamiento de Nono a Kafka y su vida interior también se asoman en *...sofferte onde serene...* El mismo compositor hace mención expresa de ello en el texto que escribe para la grabación de esa obra (Nono, L. (2001)[1979a], p. 482.).

Fig. 6 Manuscrito de Nono, bocetos preparatorios de *Fragmente-Stille, an Diotima* (44.04.04/01)

Un tejido complejo (análisis de *Fragmente*)

...wohl...andere Pfade...⁸⁷[44]

Antes hemos afirmado que en *Fragmente* se van tejiendo tres redes que se imbrican y se relacionan de manera no unívoca entre ellas. Recordémoslas:

- la red de resonancias que se da entre las citas extraídas de Hölderlin;
- la que se trama entre las citas y los textos de los que proceden (textos a los que refiere Nono en el prefacio al *Cuarteto*);
- la red urdida entre los mismos fragmentos musicales, que se vincula de manera problemática con las otras dos⁸⁸.

A continuación vamos a ir siguiendo estos nexos, tomando como hilo conductor la trama que dibuja la música de Nono, y desde ella ir distinguiendo las otras redes. Todo ello se planteará sin olvidar que las aproximaciones pueden ser diversas, ya que nos encontramos ante una obra en la que se huye de las certezas y los significados cerrados.

Al escuchar *Fragmente* o acercarnos a la partitura, dos fragmentos se destacan por encima de los demás: el [25] -...HOFFEND UND DULDEND...- y el [26] -...HERAUS IN LUFT UND LICHT...-. Aunque cada uno de ellos, por separado, ha sido considerado

87 ...por nuevas sendas...

88 En esta distinción hemos seguido de cerca la propuesta de Döpke, quien habla de tres niveles (que se corresponderían con nuestras tres redes) que conformarían la red compleja y abierta que se teje en el *Cuarteto* noniano (Döpke, D. (1987), p. 191).

como el centro principal y único a la hora de analizar esta obra (Hermann Spree se decanta por el [25], mientras que Döpke hace lo propio por el [26]), consideramos que ambos ejercen como focos desde los cuales el material musical se dispersa y distribuye por todo el *Cuarteto*.

En el caso de Spree⁸⁹, al partir de la escala enigmática de Giuseppe Verdi como base para su análisis de *Fragmente*, termina dando con una estructura que agrupa los fragmentos en la forma 7+11+7+1+7+11+7, y sitúa al [25] en el centro. La musicóloga Carola Nielinger-Vakil cuestiona la propuesta de Spree, tanto por basar su análisis en uno sólo de los elementos principales del *Cuarteto*, como por la supuesta movilidad de la forma que propone⁹⁰. Ya el propio Spree afirma que si se partiese, por ejemplo, de *Malor me bat* de Ockenghem, las conclusiones serían distintas⁹¹. Pero, es la cuestión de la movilidad lo que no convence en ningún caso a Nielinger-Vakil -y tampoco a nosotros-, ya que resulta incompatible con el delicado y cuidadoso equilibrio de sonoridades que teje Nono, quien ejerce un sofisticado control sobre el emerger de los elementos inmersos en las texturas⁹².

89 Spree, H. (2004).

90 Al plantear que *Fragmente* posee una forma móvil, Spree defiende que el orden de los fragmentos puede ser alterado sin que afecte al despliegue de la obra (por ejemplo, intercambiando lo que va antes y después del fragmento [25]).

91 Gavilán menciona también esta estructura [(7/11/7)/(1)/(7/11/7)+(2)] cuando cita el texto de Stefan Drees *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, en el que se defiende una forma simétrica en espejo para el *Cuarteto* de Nono, y en el que el fragmento [25] haría de eje de simetría en torno al cual se desplegarían rasgos comunes ligados a las citas de Hölderlin (Gavilán, E. (2008), 150s.).

92 Nieliger-Vakil, C. (2000), p. 258.

... HERAUS IN LUFT UND LICHT ...
" MIT INNIGSTER EMPFINDUNG "

RALLENTANDO

Handwritten musical score for Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score is divided into two systems, each with a tempo change from $\text{♩} = 30$ to $\text{♩} = 46$.

Violin 1 (Vn 1): Starts with *ALLA PUNTA APERIODICO PONTE* at $\text{♩} = 30$, then *ARCO NORMALE SOTTOVOCE* at $\text{♩} = 46$. Dynamics range from *ppp* to *p*. Includes a *RALLENT.* marking at the end.

Violin 2 (Vn 2): Starts with *ALLA PUNTA APERIODICO PONTE* at $\text{♩} = 30$, then *ARCO NORMALE SOTTOVOCE* at $\text{♩} = 46$. Dynamics range from *ppp* to *pp*. Includes a *RALLENT.* marking at the end.

Viola (Vla): Starts with *ALLA PUNTA APERIODICO PONTE* at $\text{♩} = 30$, then *ARCO NORMALE SOTTOVOCE* at $\text{♩} = 46$. Dynamics range from *ppp* to *pp*. Includes a *RALLENT.* marking at the end.

Violoncello (Vc): Starts with *ALLA PUNTA APERIODICO PONTE* at $\text{♩} = 30$, then *ARCO NORMALE SOTTOVOCE* at $\text{♩} = 46$. Dynamics range from *ppp* to *pp*. Includes a *RALLENT.* marking at the end.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. The *RALLENT.* marking is indicated by a long hairpin and a change in the tempo signature to $\text{♩} = 46$.

fig. 7 Fragmento [26] de *Fragmente-Stille, an Diotima*

En cambio, Döpke propone que la clave del *Cuarteto* es el fragmento [26]. Esta preeminencia se basaría tanto en el papel que le otorga la musicóloga como eje central de toda la obra, como por el significado que entrañaría. Döpke defiende que la primera parte de *Fragmente* indagaría en un material musical cuya potencialidad se mostraría en el fragmento [26], y que sería desarrollada en la segunda mitad del *Cuarteto*, hasta llevarla a la nada abierta con la que concluye esta obra. Además, Döpke incide en la importancia de la cita de Hölderlin que acompaña a este fragmento, y cuyo significado Nono habría trasladado a la propia estructura musical (de nuevo, no se trataría de representar lo que las palabras dicen, algo en lo que el compositor insiste⁹³). “Heraus in Luft und Licht” son las palabras de Hölderlin que acompañan este fragmento. Pertenecen a la primera estrofa del poema *Diotima* y, en ellas, el poeta habla con entusiasmo de la felicidad y la vitalidad que otorga la experiencia del amor mediante el uso de metáforas primaverales. La música del fragmento [26] tomaría y transmutaría este sentido, volviéndolo propio, por la amplitud del espacio sonoro, por su belleza, por las melodías esbozadas, por las múltiples y recíprocas afinidades que se dan en esos cinco compases. Así pues, según Döpke, las palabras silenciadas y lo que suena (*arco normale, pp, sottovoce* y '*mit innigster empfindung*') se aunarían en el caso del fragmento [26], para simbolizar la posibilidad de liberación, la libertad hacia el amor, la felicidad, la utopía, la pertinencia de la esperanza.⁹⁴

El fragmento [26], como toda la obra, está compuesto sobre la escala enigmática, que,

93 Véase p. 57s.

94 Döpke, D. (1987), p. 194.

junto a la canción *Malor me bat* de Ockenghem y a la indicación '*mit innigster Empfindung*', es una de las citas musicales que emplea Nono en *Fragmente*. La escala enigmática la toma Nono del *Ave Maria* de las *Quattro pezzi sacri* de Verdi (aunque fueron publicadas en 1898, el *Ave Maria* está datado en 1889)⁹⁵. Nono emplea la forma ascendente de esta escala, si bien plagada de cuartos de tono, como base del material para el *Cuarteto*, aunque no al modo de una serie⁹⁶. La escala enigmática se caracteriza por su ambigüedad (de ahí su nombre), pues no permite establecer una nota como claro foco de atracción tonal, debido al protagonismo que en ella tiene el indefinido intervalo de tritono. Entendemos que esta ambigüedad es la que la hace atractiva para Nono, puesto que le permite alejarse tanto del jerárquico sistema tonal, como del estricto e igualador serialismo. En una carta fechada en 1981, Nono le precisa a Mila cómo emplea la escala verdiana en *Fragmente* (véase figura 8), al escribirle sobre las diferentes disposiciones que utiliza de los tramos A, B y C -en los que divide dicha escala-, la variedad de registros empleados, o los abundantes cuartos de tono que evitan las octavas (aunque a partir de la mitad del *Cuarteto* aparezcan, si bien liberadas de la tonalidad y variadas por las diferentes técnicas de arco empleadas). También menciona el

95 La utilización por parte de Nono de la escala enigmática se convierte en habitual tras *Fragmente*. La podemos encontrar en obras como *Prometeo* y "*Hay que caminar*" *sognando*.

96 En una serie, el orden de aparición de las notas que la conforman, no es indiferente. Una vez fijado de antemano el orden que habrán de seguir -orden que impide que cualquier nota sea repetida hasta que no se escuchen todas las demás, eliminando jerarquías entre ellas-, sólo se permite presentar las notas que conforman la serie según la sucesión original establecida, o también de modo retrogrado, invertido o ambos conjugados. Aunque procede del dodecafonismo, sería el llamado serialismo integral el que extiende este principio a los diferentes parámetros musicales (altura, duración, intensidad, ataque).

compositor el homenaje a Hermann Scherchen que se esconde en la utilización de esta escala, ya que fue con dicho director de orquesta con quien estudió el mencionado *Ave María*⁹⁷.

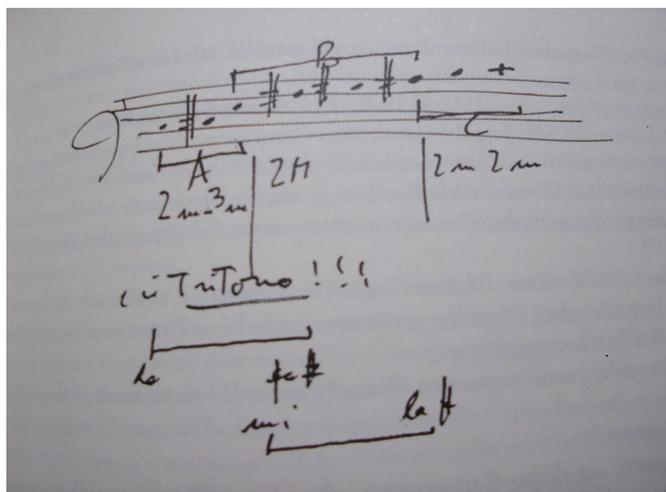


fig. 8 escala enigmática anotada por Nono en la carta a Mila del 22 de junio de 1981.

Hay un segundo homenaje indirecto -'motivi segreti' los llama Nono- en *Fragmente*: el de Bruno Maderna a través del *Malor me bat* de Ockenghem -la segunda de las citas

97 Nono, L., Mila, M. (2010), p. 193.

musicales- en el fragmento [48]⁹⁸. Nono y Maderna trabajaron juntos el *Odhecaton*, de donde está extraída la melodía citada. Maderna realizó un arreglo para tres violas de esta pieza de Ockenghem, por lo que la elección, por parte de Nono, de la viola como instrumento que interpreta la melodía de esta *chanson*, no es casual. En la carta citada, el compositor declara que el homenaje a su amigo Maderna está vinculado a su apuesta por la “apertura all'altro alla ricerca continua e continua tensione”⁹⁹. Esta apertura, las continuas tentativas y la nostalgia en el hacer de Maderna, también mencionadas en esta carta, Nono las siente próximas a Hölderlin¹⁰⁰.

La tercera de las citas musicales, '*mit innigster Empfindung*' ('con el más íntimo sentimiento'), nos conduce al último Beethoven, quien utiliza esta indicación en la *Sonata para piano op. 109* (en el tema con variaciones del final) y en el *Cuarteto op. 132* (en el 'Heiligen Dankgesang eines Genesenden...'). Nono la emplea en el ya mencionado fragmento [26] y en [34], [36], [38], [43] y [45], todos ellos acompañados de las palabras ...DAS WEISST ABER DU NICHT... y vinculados motivicamente al [26]. En estos mismos fragmentos Nono escribe *sotto voce*, otra indicación que señala a

98 En *Risonanze erranti* (1986-1987), volvería a emplear Nono el *Malor me bat*.

99 *Ibid.*

100 Mila consideró que la misma elección de Hölderlin por parte de Nono, era ya un homenaje a Maderna, pues éste compuso, durante la década de los 60, el ciclo de *Hyperion*, inspirada en la obra del poeta alemán (Mila, M. (2010b), p. 309). Que Nono no haya hecho referencia alguna a éste vínculo, nos hace descartarlo. No olvidemos que, como se ha mencionado en la nota 10, fueron varios los compositores que se acercaron a Hölderlin por estas fechas. Además, la camerística *Fragments* está muy alejada de esta obra de Maderna, para orquesta, soprano y flauta solistas, coros y cinta magnética, que está destinada a la escena.

Beethoven y que ocasionó largas discusiones con el primer violín del cuarteto LaSalle, Walter Levin¹⁰¹. Para Levin, se trataba de un contrasentido conjugar ambas indicaciones, el *mit innigster Empfindung*' con el *sotto voce*, que, finalmente, fue solventado al mostrarse durante las pruebas y ensayos que el 'mayor sentimiento' puede encontrarse en el más tenue de los *pianissimi*¹⁰². Lo casi inaudible se reveló como fuente de una enorme intensidad, algo que marcó la posterior producción de Nono¹⁰³.

Durante año y medio, compositor e intérpretes colaboraron estrechamente, lo que hizo posible resolver problemas como el arriba señalado, además de permitir la exploración y el hallazgo de nuevas sonoridades. La enorme diversidad de sonoridades utilizadas en *Fragmente*, es otro de los rasgos que definen esta obra. Esta minuciosa diferenciación de timbres singulariza cada momento, al otorgarle un carácter único, y obliga a quien escucha a estar atento a cualquier mínima variación tímbrica. En 44 ha cifrado Nielinger-Vakil los diferentes modos de producción de sonidos en *Fragmente*¹⁰⁴. Otro importante logro que se alcanza gracias a esta colaboración es lo que Nono denomina como *suono mobile*, uno de los rasgos más significativos del nuevo hacer del compositor. Frente al sonido estático, que fija lo que suena como notas, el *suono mobile*

101 Fue Levin quien le encargó a Nono el *Cuarteto*, que tardaría más de veinte años en empezar a componer.

102 Nono, L. (2001) [1988b], p. 455.

103 Nono, L. (2001) [1987e], p. 550.

104 Nielinger-Vakil, C. (2000), p. 253.

Por su parte, Spree precisa más esta contabilidad y localiza 10 indicaciones para la mano izquierda del instrumentista, de las que 5 son matices de vibrato, y más de 20 indicaciones concernientes al modo de ejecución con el arco (Spree, H. (1992), p. 143).

está ligado a lo microtonal, a toda esa riqueza de componentes que encierra cada sonido cuando se le da tiempo para sonar y para transformarse -lo que sucede gracias a los amplios calderones¹⁰⁵- y cuando se le ataca de diferentes modos (es decir, cuando se producen los sonidos de diferentes maneras):

"la durata della corona, ca. 7", e la diversa tecnica d'arco, diversa intensità, tutto aperiodico, contribuisce a render il suono sia timbricamente (gli armonici differenziati conseguenti, la fondamentale 'filtrata'), sia in quanto vero segnale discontinuo anche nello spessore, non fisso non ripetitivo a se stesso, ma mobile anche temporalmente."¹⁰⁶

Esta manera de trabajar junto con los intérpretes, de ir buscando, cuestionando y experimentando con ellos, se convierte en habitual tras la composición de *Fragmente*. Esta manera de componer en la que prima la escucha mutua y la experimentación le abre a Nono caminos inesperados que recorre con curiosidad y que le hacen desprenderse de certezas (a lo largo de los capítulos 4 y 5 se tratará este asunto)¹⁰⁷.

Volvamos al fragmento [25], que está acompañado de la cita ...HOFFEND UND DULDEND.... Nos encontramos ante 10 compases de gran variedad motivica y

105 El calderón es un signo musical que alarga la duración del sonido sobre el que está colocado, deteniendo así el pulso.

106 Nono, L. (2001) [1984h], p. 390.

107 En los diferentes encuentros en los que Nono participó junto con trabajadores, sindicalistas o estudiantes a lo largo de su trayectoria, se puede apreciar ya esta tendencia a relacionarse también de otro modo con quienes escuchaban sus composiciones. Un caso especialmente significativo fue el de *La fabbrica illuminata*, con la cual Nono mantuvo un interesante diálogo con los propios trabajadores de la Italsider de Génova, donde grabó los sonidos que empleó en la obra.

25 ... HOFFEND UND DULDEND ...

Handwritten musical score for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The score is divided into four systems, each with a 2/4 and 4/4 time signature. The music features various performance instructions such as *ALLA PUNTA*, *ARCO*, *LEGNO+CRINI*, *TRATTO*, *BATTUTO*, *ACCEL*, *NONNALLE*, *PONTE*, and *TASTO*. Dynamic markings include *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The score concludes with *ENDIA?* and a final tempo marking of $6'18''-21''$.

fig. 9 Fragmento [25] de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

diversidad de sonoridades (véase fig. 9)¹⁰⁸. Las indicaciones metronómicas que cambian a cada compás (yendo desde la $\text{♩} = 30$ hasta la $\text{♩} = 120$), y los seis calderones de diferente duración, le dan una gran indefinición métrica. Los diferentes motivos de tan contrastantes compases aparecen en otros fragmentos del *Cuarteto*, y esas conexiones es lo que se va a ir analizando a continuación. Estos breves motivos apenas si trazan leven contornos, haciéndose reconocibles por las sonoridades y texturas que generan. También hay que destacar el uso que hace Nono en este fragmento de los calderones, para los cuales emplea distintos signos con el fin de indicar sus diferentes duraciones (véase fig. 1). Los largos calderones son continuos en *Fragmente*, impidiendo cualquier impresión de pulsación regular (las consecuencias que conlleva esto sobre la temporalidad que se pone en juego, se tratarán en el capítulo 5).

Los compases primero y último, así como la segunda mitad del quinto de este fragmento [25] llevan las indicaciones de *ppp* y *alla punta aperiodico al ponte* sobre trémolos homófonos en cinquillos y cuerdas dobles, material motivico que podemos encontrar en los fragmentos:

- [5] (...SELIGES ANGESICHT...): al inicio del mismo, pero sólo en el primer violín;
- [8] y [9] (...WENN AUS DER TIEFE...), [10] y [11] (...DIE SELIGEN

¹⁰⁸Entendemos que además de los nueve compases que podemos ver en la fig. 9, también pertenece a este fragmento el primer compás de la página recogida en la fig. 7, ya que está construido sobre el mismo material que el primero de los compases del [25], y está en claro contraste con el fragmento que le sigue.

AUGEN...): en estos tres fragmentos los violines tremolan pero no en dobles cuerdas, cosa que sí hacen viola y cello, aunque la disposición interválica es la misma que la que se da en el [25];

– [12] y [13] (...INS TIEFSTE HERZ...): compuestos en su integridad con el motivo de los trémolos sobre cinquillos en dobles cuerdas, si bien con una disposición interválica más variada, un registro más amplio de los diferentes instrumentos, además de un carácter más contrapuntístico, lo que le da una mayor movilidad espacial que se ve acentuada por la continua inestabilidad temporal (la ♭ se mueve entre 36 y 132);

– [14] y [15] (... MIT DEINEM STRAHLE...): en estos fragmentos este motivo de trémolos sobre cinquillos aparece, si bien perdiendo poco a poco el protagonismo a lo largo de ellos; también se encuentran lo que Nono denomina "*erste mirage*"¹⁰⁹ -el sol armónico- (véase fig. 10) y algunos tritonos en dobles cuerdas -otro motivo protagonista en el frag. [25], como veremos a continuación-;

– [17] (... AUS DEM AETHER...): también intercala el motivo del trémolo que estamos tratando junto con los "*mirages*".

Si atendemos a las citas de Hölderlin que acompañan a estos fragmentos, podemos observar cómo parece darse una alternancia entre lo visible y luminoso de Diotima, su belleza ('rostro', 'ojos', 'resplandor') y lo que está oculto, entendido como perteneciente a lo emocional ('profundo', 'corazón'). Nielinger-Vakil señala esta contraposición en su

¹⁰⁹ Así se puede encontrar en el manuscrito 44.32/01-08, el mismo en el que aparecen anotaciones sobre el *Cuarteto* con referencias a los calderones y las sonoridades del mismo, así como a Robert Musil, Alban Berg, Friedrich Hölderlin o Frank Kafka.



fig. 10 "erste mirage" por el violín II en el fragmento 15.

análisis (véase anexo III)¹¹⁰, diferenciando dos bloques, '*Diotima*' y '*Tiefe*', que se extenderían por la primera parte del *Cuarteto* y tendrían su correspondiente reflejo en la segunda. Sin embargo, esa posible oposición entre la belleza visible y aquello que permanece oculto en lo profundo, no se da en la música acompañada por esas palabras de Hölderlin. En lugar de encontrar esa misma alternancia en la sonoridad y en el material motivico, esos fragmentos precisamente permanecen vinculados, de manera muy íntima, por el material motivico y su sonoridad, como acabamos de constatar.

Hay otros dos fragmentos en los que el motivo del trémolo sobre cinquillos es protagonista: el [16] (... WENN AUS DER FERNE...) y el [46] (... WENN IN DIE FERNE...), que guardan un lazo evidente entre sí a través de las citas que les acompañan. No obstante, estos fragmentos se distinguen de los arriba mencionados tanto por el estrecho ámbito en el que se mueven los cuatro instrumentos (tritono entre *mi*

¹¹⁰ Nielinger-Vakil (2008).

En el Anexo III (p. 325ss), se encuentran las tablas que resumen este análisis.

bemol 4 y la natural 4), como por el movimiento espacial que se produce entre los diferentes instrumentos gracias a la dinámica: *crescendi* y *diminuendi* repartidos de manera alterna. El '*alla punta aperiodico*' se combina también de manera alterna en estos dos fragmentos con el '*al ponte*' y el '*sul tasto*', lo que nos da un claro ejemplo de *suono mobile* de entre los muchísimos que se dan en el *Cuarteto* gracias a los diferentes ataques empleados.

El segundo compás del fragmento [25] es una homofonía en la que cada uno de los instrumentos ejecuta sobre dobles cuerdas dos combinaciones de tritonos con arco normal *sottovoce* y *ppp(p)*. La primera de las combinaciones de estos tritonos, vuelve a aparecer en el compás 4 de este mismo fragmento, pero con *arco battuto*, *f* y a mayor velocidad. Esta característica disposición ya había aparecido en el fragmento [21] (...TIEF IN DEINE WOGEN...), y volverá a aparecer en el [33] (... STAUNEND...) y en el [40] α (...LEISER...). El [21] y el [33] mantienen entre sí una relación en espejo, aunque no es completamente simétrica. En ambos, además del material que compone el segundo compás del fragmento [25], también podemos encontrar parte de los tritonos que dan forma al compás 8 de dicho fragmento. Ambos conjuntos de tritonos en homofonía están tratados de manera muy contrastante tanto por los *tempi* como por los modos de ataque empleados.

La reaparición de los tritonos del compás 4 del [25] en el [40] α , los vincula a los de los compases 6 y 8 del mismo fragmento [25] (los compases 8 y 6 de este fragmento comparten material motivico, textura, disposición interválica y dinámica). El lazo en este caso nos lo da la sucesión de los signos α , β y γ en los fragmentos [40] y [42]. El

[40] α , el [40] β y el [42] γ están acompañados respectivamente por las citas ...LEISER..., ...MAI..., y ...SÄUSELTE..., las tres pertenecientes a la misma estrofa del poema *Diotima*. En el fragmento [19] (...WENN IN EINEM BLICK... ...UND LAUT...) se encuentran directamente yuxtapuestos esos compases 6 y 8 del fragmento [25].

A lo largo del *Cuarteto* se pueden encontrar más agrupaciones de tritonos, pues el uso de la escala enigmática hace que este tipo de intervalo sea constante. Por ello sólo se han señalado aquí las apariciones de unas configuraciones muy marcadas y características para la escucha de la obra.

El parco material de los compases 3, primera mitad del 5 y 7 del fragmento [25], en los que violín I, viola y cello, respectivamente, despliegan un amplio intervalo (de 9ª menor, 7ª menor y 8ª aumentada), es atacado en cada caso de modo bien distinto: *legno + crini tratto*, *arco al ponte*, y *flautato sottovoce*. Recuerdan estos compases al fragmento [23] (... IN HEITMATLICHEN MEERE...), en el que los diferentes instrumentos despliegan asimismo amplios intervalos con esos contrastantes modos de ataque. También encontramos en este fragmento una gran variedad de largos calderones. La textura diáfana de estos compases puede recordar al inicio del *Cuarteto* (fragmentos del [1] al [7] -... GEIMERE WELT..., ... ALLEIN..., ... SEILIGES ANGESICHT...), en el que se van, poco a poco, apuntando algunos elementos motivicos y sonoridades que se despliegan y desarrollan paulatinamente, como sucede con el intervalo de tritono o con el de tercera disminuida inicial *do sostenido – mi bemol* (este intervalo desempeña un destacado papel en el fragmento [26]).

Queda por mencionar el compás 9 del fragmento [25]: un largo calderón sobre un acorde formado por las notas *sol sostenido, si bemol y la natural*, que remite al primer acorde del *Cuarteto*, también conformado por una tercera disminuida en *flautato*, y que vuelve a aparecer en el compás tercero del fragmento [40] (... UMSONST!...). Se puede apuntar que a pesar del carácter pesimista al que parece aludir este 'umsonst', dentro del poema al que pertenece, *Der Jüngling an die klungen Ratgeber*, indica todo lo contrario: la negativa del joven a renunciar a sus sueños y resignarse a lo existente.

Por toda esta red de conexiones que mantiene el fragmento [25] con los fragmentos que le preceden y que se han ido señalando, se puede afirmar que actúa a modo de recopilación de la primera mitad del *Cuarteto*.

De esta primera mitad de *Fragmente*, quedan por mencionar los fragmentos [18] (... WENN IN REICHER STILLE...), [20] (... WENN IN REICHER STILLE...), [22] (...IN STILLER EWIGEN KLARHEIT...) y [24] (... RUHT...)¹¹¹. La evidente relación entre las citas viene señalada por las palabras *Stille* (silencio, calma) y *Ruhe* (calma). La indicación metronómica es de ♩ = 30, así pues la ejecución de los mismos es muy lenta y continua, ya que no se encuentran calderones que detengan el pulso. No obstante, las duraciones escritas y el *tempo* se ven alterados por el tipo de ataque requerido en [18] y [22]:

"arco gettato verso il ponte, libero aperiodico
- nella suddivisione della durata scritta
- nel tempo: + o – rapido; accel.; rall."¹¹²

111 Para Nielinger-Vakil formarían parte del tercer grupo de fragmentos que conforman la primera parte del *Cuarteto*: *Stille* (véase Anexo III).

... WENN IN REICHER STILLE...

TASTO TASTO TASTO TASTO TASTO TASTO TASTO TASTO
 GETTATO GETTATO GETTATO GETTATO GETTATO GETTATO GETTATO GETTATO
 GETT. GETT. GETT. GETT. GETT. GETT. GETT. GETT.

> = ATTACCO HAREGATO - ALICIO AL TASTO
 [...] = ALICIO GETTATO VERSO IL PONTE, LIBERO A PERIODICO - NELLA SUDDIVISIONE DELLA DURATA SCORIFFA (ER: ...)
 + # = $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$ TONO \uparrow \flat = $\frac{1}{4}$ TONO \downarrow - NEL TEMPO: + = RAPIDO; ACCEL.; RALL. oppure "

133049

fig. 11 Fragmento [18] de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

112 Nono, L. (1981), p. 11.

Nono precisa que los ataques en *gettato* (el arco salta sobre las cuerdas para producir el sonido), han de ser aperiódicos, evitando tanto la subdivisión equitativa de las duraciones escritas como el mantenimiento de un pulso homogéneo.

El registro, en estos cuatro fragmentos, es extremadamente agudo para los cuatro instrumentos, que ejecutan armónicos en un estrecho ámbito utilizando diferentes modos de ataque: además del *gettato* ya mencionado, podemos encontrar *arco al tasto*, *saltato al ponte*, *flautato*, *flautato al ponte*. La dinámica se sitúa dentro del marco del *ppp*, aunque en [18] y [22] encontramos más variedad de intensidades debido a los *crescendi* que se distribuyen entre los diferentes instrumentos de manera alterna, evitando así que se ejecuten simultáneamente por los cuatro instrumentistas. Esta distribución de las intensidades provoca una gran sensación de movilidad espacial, ya que traslada rápidamente el foco de mayor intensidad sonora entre los distintos instrumentos.

Nielinger-Vakil¹¹³ relaciona estos fragmentos con [14] y [15], aquellos en los que aparecía el "*erste mirage*", ya que es también protagonista el *sol* armónico (en los fragmentos que estamos tratando ahora en un registro más agudo). Los cuatro instrumentos se mueven alrededor de este sonido por el uso de los cuartos de tono, lo que además de evitar el unísono enriquece y vuelve inestable la sonoridad -*suono mobile*-.

En la segunda mitad del *Cuarteto*, se hallan cuatro fragmentos que están enlazados

113 Véase Anexo III.

motivicamente con los fragmentos [18], [20], [22] y [24]. Son: el [44] /1/ (... WOHL .. ANDERE PFADE,...), el [47] /2/ (... DEM TÄGLICHEN GEHÖR ICH NICHT;...), el [49] /3/ (... WO HINAUF DIE FREUDE FLIEHT...) y el [51]/4/ (... AN.. NECKARS FRIEDLICHSCHÖNEN UFERN... EINE STILLE FREUDE MIR ...WIEDER...). Los números /1/,/2/,/3/ y /4/ que acompañan a estos fragmentos, indican un vínculo entre ellos, que entendemos que podría hallarse en la indicación en la palabras de Hölderlin acerca del refugio buscado, ajeno a lo cotidiano, donde encontrar la silenciosa y serena alegría.

En [51] /4/, de nuevo aparece la palabra '*Stille*', como en [18], [20], [22] y [24], con los que además comparte la indicación metronómica ♩ = 30. También vuelve a escucharse el motivo de los sonidos sobreagudos, en su mayor parte armónicos, que giran principalmente en torno a la nota *sol*, aunque la paleta se enriquece con *re 5*, *fa sostenido 5*, *sol 5* y *la 5*. El ataque empleado para realizar estos armónicos varía: el *arco gettato* es abandonado por el *arco normale* o el *arco al ponte*. Además de los armónicos, en estos fragmentos del final del *Cuarteto* aparecen otros dos elementos característicos como son los tritonos y las octavas no justas. Es precisamente en la ejecución de éstos en los que pide Nono un ataque con *arco balzato* en el que se subdivide variada y aperiódicamente las duraciones escritas, dentro de un ritmo de contornos vagos, desdibujados, que dan sensación de quietud, tal como sucedía en [18], [20], [22] y [24]. Los tritonos en dobles cuerdas semejan un contagio de los fragmentos intercalados entre [18], [20], [22] y [24], en los que son el motivo principal (véase supra). Los acordes de octavas no justas, principalmente debido al uso de cuartos de tono -aunque también se dan octavas aumentadas-, aparecen en el *Cuarteto* desde su inicio de modo puntual, para

ir tomando protagonismo al final del mismo¹¹⁴. El acorde de octava no justa es uno de los elementos de [26], que focaliza gran parte de los motivos de la segunda parte de esta obra, como se va a mostrar a continuación.

Pasamos al otro fragmento que junto, con el [25], juega un papel principal en *Fragmente*: el [26] (...HERAUS IN LUFT UND LICHT...). Está formado por siete compases en los que los cuatro instrumentos realizan una estricta homofonía compuesta sobre tres acordes extraídos de la escala enigmática que se ejecutan con *arco normale*, en *pp*, *sottovoce* y '*mit innigster empfindung*' -citando, de este modo, el *op. 109* y el *op. 132* de Beethoven¹¹⁵-. La sonoridad que se logra en este fragmento muestra un carácter contrastante con lo escuchado hasta ese momento. En la música que le precede, la variedad de ataques es incesante, no dándose entre ellos el *arco normale*. Esta primera aparición del ataque *normal* va unida al *sottovoce* y al '*mit innigster empfindung*', lo que lleva a Döpke a calificar como 'bella' la sonoridad alcanzada, una belleza sonora que estaría relacionada con las palabras de Hölderlin que la acompañan¹¹⁶. Dentro de un pulso de $\text{♩} = 60$, en un tranquilo ritmo de negras y corcheas que no se ve alterado por la aparición de ningún calderón -aunque con una mayor movilidad temporal en los últimos compases-, se despliegan y combinan los tres acordes base empleados (en orden de aparición serían el primero, el segundo y el cuarto, como puede verse en la fig. 7). De

114 Estos contagios y progresiones son los que llevan a Nielinger- Vakil a rechazar la estructura móvil defendida por Spree (véase p. 76).

Los acordes de octava justa son aquellos que se dan entre notas de igual nombre, o, dicho de otro modo, entre sonidos cuyas frecuencias mantienen una relación de 2:1.

115 Ver p. 82.

116 Ver p. 79.

ellos, el primero y el tercero mantienen siempre las mismas notas y relaciones interválicas, mientras que el segundo ofrece más variedad de disposiciones, siempre girando microtonalmente alrededor de las notas *do sostenido* y *mi*, lo que lo relaciona con el acorde de tercera disminuida *do sostenido* y *mi bemol* con el que se inicia el *Cuarteto* -en especial, con los dos compases finales-. Estos acordes se escuchan en un amplio abanico de registros, ya que cada uno de los instrumentos realiza grandes saltos interválicos abarcando toda la amplitud de sus respectivas tesituras. En los cinco primeros compases de [26], por el modo de distribuir y desplegar estos tres acordes, se produce una multitud de interrelaciones y las simetrías en espejo -no exactas-¹¹⁷.

Además de destacar por su sonoridad, este fragmento mantiene una tupida red de relaciones con la mayor parte de los fragmentos que componen la segunda mitad de este *Cuarteto*:

– Los fragmentos [34], [36], [38], [43] y [45], están compuestos con el acorde primero como base. También comparten con el fragmento [26] la sonoridad (*arco normale, sottovoce, pp*, ámbito) y la expresión (*'mit inigster empfindung'*). La cita que los acompaña es siempre la misma, ...DAS WEISST ABER DU NICHT..., por lo que se repite en cinco ocasiones, lo que le da una especial relevancia (sólo hay otra cita que se repite, aunque en una única ocasión: ... WENN IN REICHER STILLE..., en [18] y [20]). Esas palabras de Hölderlin pertenecen al último verso del inacabado *Wenn aus der*

¹¹⁷ Döpke señala algunas relaciones de simetría cruzadas entre los distintos instrumentos que no logramos apreciar. En cambio, se puede observar claramente la simetría, aunque no sea exacta, que realiza cada uno de ellos por separado. (Döpke, D. (1987), p. 193.)

Ferne, en el que toma la palabra una Diotima muerta que parece no renunciar al amor y a la esperanza, lo que Nono interpreta como ese "non dire addio alla speranza".

– Las citas que acompañan a [33] (A) (... EINE WELT.. JEDER VON EUCH...), [35] (B) (...WIE GERN WURDICH...), [37] (C) (...UNTER EUCH WOHNEN...), [37] (D) (... IHR, HERRLICHEN!...), [39] (E) (... DEN RAUM...) y [39] (F) (...IN FREIEM BUNDE...) están extraídas de *Die Eichbäume*, poema en el que Hölderlin relaciona naturaleza y libertad. Estas citas poseen un carácter más político. Estos fragmentos están compuestos sobre el segundo de los acordes de [26], el que gira alrededor de *do sostenido* y *mi*. Muestran un carácter más agitado por la dinámica (uso del *crescendo*, de *ff*, o de *sff*), que los asemejan al final del 26 y al fragmento que le sigue, el [27] (... DENN NIE...), también escrito sobre el acorde segundo. Con este último comparten asimismo los continuos cambios en el ataque (*normale*, *al ponte*, *tasto* con el arco y *pizzicato*, y en [39] (E) y (F), “*legno + crini tratto*”) y los cambios de tempo (tanto por los cambios de pulso como por el uso de largos calderones). Todo esto, junto el estar intercalados con los fragmentos [34], [36] y [38], contribuye a ese carácter agitado que acabamos de mencionar. El último compás de [29] entraría, por sus rasgos y carácter, dentro de este grupo.

– Los fragmentos [30] (... IN LEISER LUST...), [31] (... ICH SOLLTE RUHN?...), y los tres primeros compases del [32] (... INS WEITE VERFLIEGEND...) también están contruidos desde ese acorde de tercera más o menos amplio -debido al uso de los cuartos de tono- que gira en torno a *do sostenido 5* y *mi 5* (como sucede en el

acorde inicial del *Cuarteto* y los compases finales de [26]). Sin embargo, el carácter de estos fragmentos difiere significativamente, pues su perfil rítmico viene trazado por trémolos sobre cuerdas dobles que realizan intensos *crescendi* y *diminuendi* (especialmente en [31], donde se va continuamente de *pppp* a *ffff* y viceversa).

– En [39] (I) (... VERSCHWENDE...), [40] (II) (... DIE SEELE...), [40] III (...AN DIE LÜFTE...) y dos primeros compases de [50] (... ZUM AETHER HINAUF...) se escuchan desordenados los compases que componen el fragmento [26]: en [39] (I) el compás 2, el compás 4 en [40] (II), en [40] (III) los compases 6 y 3, y, finalmente, en el fragmento [50] los compases 5 y 1. El ataque en todos ellos es *arco normale* y la dinámica es ligeramente más fuerte (sólo *p*). En los tres primeros -los fragmentos que vienen marcados con (I), (II) y (III) y están acompañados por citas extraídas de *Emilie vor ihrem Brauttag*- aparece indicado el *sottovoce*, pero desaparece el '*mit innigster empfindung*' y el *tempo* es algo más rápido ($\downarrow = 72$). Hay que señalar que estos cuatro fragmentos comparten citas con un sentido afín a la que aparece en [26]. Habría que añadir que el fragmento [40] está completamente compuesto con retazos de los fragmentos 25 y 26: compás 4 de [25], compás 4 de [26], compás 9 de [25], compases 6 y 3 de [26], y compás 8 de [25]. Por ello este fragmento está plagado de contrastes, así como difieren entre sí las citas que le acompañan: ...LEISER..., ...DIE SEELE..., ...UMSONST!..., ...AN DIE LÜFTE,..., ...MAI... Este fragmento condensa la fragmentariedad que perseguía el compositor, fragmentariedad que dinamita toda sensación de continuidad y manifiesta las múltiples redes de relaciones que se dan simultáneamente.

Los fragmentos [28] y [29] (... WIE SO ANDERS...), segunda parte de [32] (... EINSAM..FREMD SIE, DIE ATHENERIN...) además de [41] y primera parte de [42] (... SCHATTEN STUMMES REICH,...), parecen trazar un cierto paralelismo con los fragmentos [18], [20], [22] y [24], por la importancia que en ellos tiene la nota sol en torno a la cual gira la sonoridad de los mismos. Muestran un fuerte contraste con los fragmentos que les rodean por su lentitud ($\downarrow = 30, 42$), y por el desdibujado ritmo de sonidos mantenidos. Podríamos encontrar cierto nexo entre estos rasgos y las palabras de Hölderlin que les acompañan, que apuntan a la extrañeza y la mudez. Nielinger-Vakil habla de '*Stille high*' y '*Stille low*' para referirse a estos dos grupos de fragmentos¹¹⁸, ya que el registro de ambos es completamente opuesto: frente a los armónicos sobreagudos de [18], [20], [22] y [24]¹¹⁹, en [28]-[29], [32], y [41]-[42], el *sol 3* es el protagonista junto con su quinta, el *re 4* (*sol* y *re* en un sentido amplio e impreciso debido al uso de los cuartos de tono, como viene siendo recurrente en *Fragmente*). Son los diferentes tipos de ataque empleados en este grupo de fragmentos, los que les hacen contrastar entre sí, a pesar de todos los demás rasgos compartidos. Así, hallamos el *non vibrato* que alterna *al tasto y ponte* en *pppp* en [28]-[29], el *legno + poco crine al ponte* que vuelve discontinuos los sonidos combinado con *legno battuto dietro al ponte* en *p* en [32], y el *legno sul ponte* en *pp* en [41]-[42].

Queda por mencionar el fragmento [48] (... WENN ICH TRAUERND, .. DAS ZWEIFELNDE HAUPT...), en el que se escucha el *Malor me bat*¹²⁰ (véase fig. 13). En

118 Véase anexo III.

119 Recordamos que están relacionados por su sonoridad con [44] /1/, [47] /2/, el [49] /3/ y el [51] /4/.

120 Esta pieza de Ockenghem con la que Nono homenajea a Maderna aparece desde las primeras notas preparatorias del *Cuarteto* (figura 6).

una versión libre, la viola interpreta el tenor de esta *chanson* de Ockenghem (véase fig. 12) *dolcissimo sottovoce al tasto* en *p*, con un acompañamiento homofónico del violonchelo en flautato y *pp*, mientras los dos violines, siguiendo también la misma simultaneidad rítmica, hacen un despliegue enormemente variado de ataques. Nono utiliza en este fragmento un *tempo* lento ($\text{♩} = 44$), que además de numerosos calderones, que difuminan la línea melódica cantada por la viola -aunque no llega a perder su singularidad-. Es destacable la coincidencia de sentidos entre la letra de la *chanson* citada y las palabras de Hölderlin que acompañan este fragmento.

Figura 12. *Malor me bat*, voces superius y tenor, en la edición de Petrucci, *Odhecaton*, Venecia 1501.

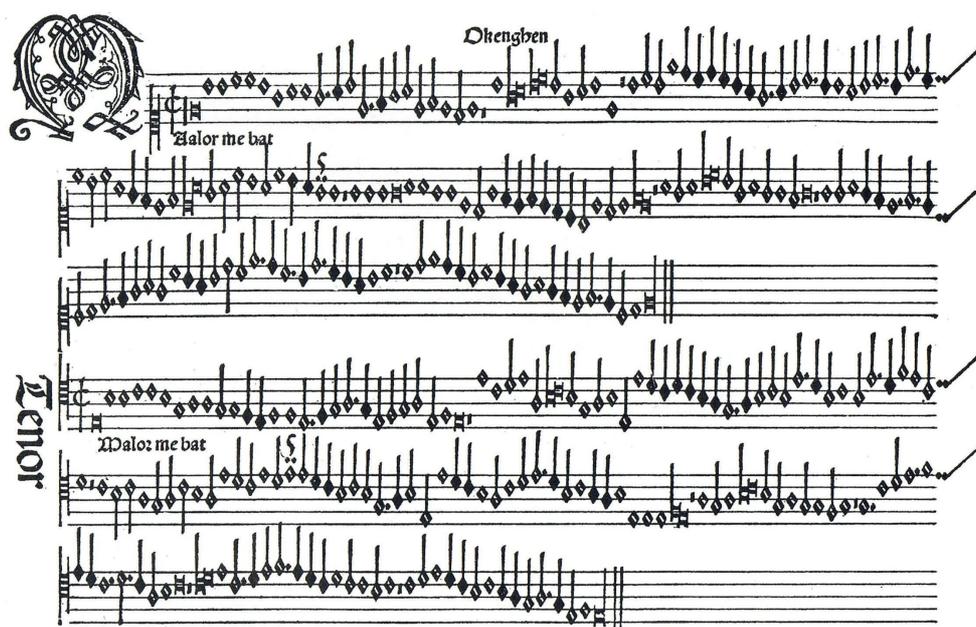


fig. 13 Fragmento [48], de *Fragmente-Stille, an Diotima*

3. *an Diotima*: Hölderlin, lo íntimo y lo político.

“*Chi o che cosa avrebbe voluto essere?*
La torre di Tubinga, per ascoltare Hölderlin.”¹²¹

El poeta alemán

...*denn nie...*¹²² [27]

Si se sigue la trayectoria de Nono hasta el estreno de su *Cuarteto*, que Hölderlin sea el protagonista de *Fragmente* resulta, cuanto menos, sorprendente. Hasta este momento, los textos que selecciona el compositor poseen, en su casi totalidad, un carácter explícitamente político, pues suele recurrir a testimonios de denuncia de la injusticia o de apuesta por una acción revolucionaria¹²³. Así, encontramos en sus obras citas de Karl Marx, Fidel Castro, el 'Ché' Guevara, o de otros integrantes de distintas luchas anticapitalistas y antiimperialistas. Sólo ateniéndonos a *Al gran sole carico de amore*, la obra con texto que precede a *Fragmente*, el contraste entre ambas resulta rotundo. La selección llevada a cabo por Nono, junto a Jurj Ljubimov, para *Al gran sole* recoge palabras de Bertolt Brecht, Tania Bunke, Castro, “Che” Guevara, Dimitrov, Maksim Gorkij, Antonio Gramsci, Lenin, Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez o Haydée Santamaría.

121 Nono, L. (2001) [1987c], p. 416.

122 ...*pues nunca...*

123 En la segunda parte del anexo I están recogidos los autores de los textos que emplea Nono a lo largo de toda su trayectoria compositiva.

Este acercamiento de Nono a Hölderlin, un acercamiento que no será puntual, ya que la huella del poeta persiste tras el *Cuarteto*, sugiere diferentes respuestas a quienes se plantean la razón del mismo. Pestalozza y Mila, por ejemplo, realizaron dos lecturas opuestas. Frente a la interpretación propuesta por Pestalozza de la elección de Hölderlin por parte de Nono, como síntoma de un cambio drástico en su pensamiento y en su obra, Mila defendió la continuidad poética en la vertiente más íntima del hacer del compositor¹²⁴. Sin embargo, Pavese, Lorca y Machado, los autores a los que Nono recurre en sus obras más íntimas anteriores a *Fragmente*, están muy alejados del poeta alemán por su estilo y por sus vínculos políticos. No se pretende negar la presencia que tienen la 'vida íntima del sentimiento', la realidad de los afectos, o la 'poesía de la juventud y del amor' en obras como las *Canciones a Silvia*, *Sarà dolce tacere*, o el *Epitaffio per García Lorca*¹²⁵. Pero no se puede obviar que la elección de Hölderlin y su impronta en Nono, suponen un cambio en el pensamiento de éste que está vinculado al giro que señala *Fragmente* en la trayectoria del compositor. Ni Pestalozza ni Mila mencionan la preeminencia que alcanza la figura de Hölderlin a partir de mediados de los 60, entre los compositores próximos a Darmstadt¹²⁶. Este interés se debe, en gran medida, a la reinterpretación que, por entonces, están realizando sus estudiosos, quienes ofrecen lecturas que recuperan al Hölderlin revolucionario en la política, y moderno en el lenguaje (no olvidemos la enorme importancia de la edición crítica de los manuscritos del poeta, que empezó a publicarse en 1975). Ambos aspectos de este nuevo Hölderlin

124 Pestalozza, L. (2001), p. 608s.

125 Mila, M. (2010c), p. 313.

126 Véase nota 71, capítulo 2 (p. 62).

marcaron, como veremos, el acercamiento de Nono al poeta alemán.

La primera referencia de Nono a Hölderlin, la encontramos en una entrevista realizada cuando aún está trabajando simultáneamente en el *Cuarteto* y en el *Prometeo*¹²⁷. Al preguntarle Renato Garavaglia por lo que está componiendo en ese momento, Nono, tras mencionar ambas obras en proceso, saca a colación el silencio que ha seguido a *Al gran sole*, así como la relación de amistad que mantiene con Cacciari, con quien estaba ya trabajando sobre el *Prometeo* y quien acercaría a Nono a algunos de los pensadores que, por entonces, empiezan a interesarle:

“Subito dopo *Al gran sole* è venuto il silenzio, un silenzio inesprimibile: non avevo cioè i mezzi adatti a esprimermi. Contemporaneamente è iniziato il mio rapporto di amicizia con Massimo Cacciari che pure conoscevo dal 1965. Ho sentito una necessità di studio non solo sul mio linguaggio musicale ma anche di analisi delle mie categorie mentali e ho ripreso a comporre con ...*sofferte onde serene*..., un lavoro che mi ha impegnato moltissimo.”¹²⁸

Nono halló un íntimo vínculo entre el Hölderlin encerrado en la torre de Tubinga y el silencio inexpresable que le embargaba. Los años después de *Al gran sole* (1972), fueron, para el compositor, años de estudio y reflexión. En diferentes ocasiones, Nono hizo referencia a ese “dopo *Al gran sole carico d'amore*...” para señalar, además del silencio en el que se sumergió, la necesidad que sintió entonces de repensar “tutto di

127 Nono, L. (2001) [1979-1980].

Es la primera mención que hace Nono del poeta, si seguimos la edición más completa de sus textos: *Scritti e colloqui*, recopilación de textos que recoge lo escrito y dicho por Luigi Nono a lo largo de su vida realizada por Angela Ida De Benedictis y Veniero Rizzardi y publicada por Ricordi en 2001.

128 Nono, L. (2001) [1982c], p. 275.

nuovo”¹²⁹: los medios técnicos, los propios hábitos, el lenguaje empleado, el modo de pensar la música, la política o incluso acerca de sí mismo. Se aventuró hasta lo más profundo de su interioridad, siguiendo la necesidad de romper con esquematismos, fórmulas, maneras y hábitos.

Este anhelo por dejar a un lado fórmulas y gestos sabidos, y este cuestionárselo todo, le colocan en un carecer de certezas, en un no saber, que le exige silencio, estudio y soledad, antes de tantear nuevas posibilidades. Y cuando inicia ese tanteo, Nono decide recurrir a los medios mínimos para evitar los automatismos e ir tentando las rupturas deseadas. De ese modo, además de aparcar las habituales agrupaciones instrumentales para las que suele componer hasta ese momento, puede prestar toda su atención a cada detalle. Así surge *...sofferte onde serene...* (1976), para piano y cinta magnética, realizada en estrecha colaboración con Maurizio Pollini. Nono escucha y estudia, con detenimiento, los ataques y las sonoridades del pianista con la ayuda del micrófono, que, a modo de microscopio sonoro, logra hacer audible lo que permanecía inaudito.

A continuación llega *Con Luigi Dallapiccola* (1979), para seis percussionistas y electrónica. Apenas mencionada por el propio compositor, esta obra es prácticamente simultánea a *Fragmente*. Nono la plantea como una tentativa contra el sentido común, plagado de reglas y hábitos, que permanece atrapado dentro de una razón y un pensamiento institucionalizados. Su cuestionarse, su 'disimparare' (desaprender), le llevan hasta el choque con el “superordine che traccia 'contemporaneamente un codice

129 Así lo expresó en 1977, tras componer *...sofferte onde serene...* (Nono, L. (2001) [1977], p. 220).

di disciplinamento per l'intera condotta umana”¹³⁰, ese superorden que denuncia el filósofo Aldo Gargani, a quien Nono lee y cita por esas fechas¹³¹.

Este ir tanteando lenguaje y pensamiento musicales con los medios mínimos posibles, le va conduciendo, como él mismo afirma, hacia una interioridad que se hace plenamente manifiesta en *Fragmente-Stille, an Diotima*. No obstante, en estas composiciones previas al *Cuarteto*, se puede ya ir vislumbrando este giro hacia lo interior, no sólo por el carácter camerístico de las mismas, sino por algunas de las afirmaciones pronunciadas por el propio compositor:

“E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'equilibrio del profondo interiore”, como dice Kafka.”¹³²

Con estas palabras de Kafka, en las que se menciona el 'profundo interior', sereno y apenado, se refería Nono a ...*sofferte onde serene*...

130 Nono, L. (2001) [1979b], p. 483.

131 El vínculo entre Nono y Gargani será tratado en el siguiente capítulo.

132 Nono, L. (2001) [1979a], p. 482.

En esta cita aparece mencionado Kafka, de cuyos *Diarios* estuvo Nono tomando notas relacionadas con la soledad y los sueños cuando preparaba su *Cuarteto*.

La soledad

...*allein*...¹³³ [3], [4]
...*dem täglichen Gehör ich nicht*...¹³⁴ [47]

Tras el estreno de *Fragmente*, los críticos pusieron el acento en ese giro hacia lo interior y lo íntimo, ya fuera para darle la bienvenida, o para rechazar el supuesto alejamiento del compromiso político mantenido hasta ese momento por el compositor. Nono contestó a estas críticas reclamando la necesidad del tiempo de soledad para poder estudiar, para 'desaprender', para poder pensar y para cuestionarse a sí mismo, tal y como hicieron en su momento Hölderlin o Gramsci -si bien ambos se vieron obligados a ello por circunstancias ajenas a su voluntad-. Además, el compositor insistió en la falsedad que encierra la oposición entre interioridad y exterioridad, entre lo íntimo y lo social-político, una de las tantas contraposiciones del pensamiento dicotómico occidental que Nono considera falaz. Hölderlin en su torre y Gramsci en su celda, fueron, según el compositor, dos ejemplos de cómo la soledad no tiene por qué ser sinónimo de aislamiento:

“Hölderlin nell'isolamento della sua torre era invece al centro più centro dello stesso consigliere di stato...”¹³⁵

133 ...*solo/a*...

134 ...*no pertenezco a lo cotidiano*...

135 Nono, L. (2001) [1983b], p. 304.

También mencionará Nono a Giordano Bruno o a Galileo Galilei en diferentes ocasiones como ejemplos de esa soledad obligada que, sin embargo, no aísla del mundo ya que el mundo lo llevamos con nosotros.

La soledad que Nono reivindicaba no es aquella que se cierra a todo lo exterior, sino la que escapa de lo social en tanto que entendido desde lo cuantitativo. Apartada de lo masivo, del ruidoso 'estar todos juntos', esta soledad permite, desde el silencio que otorga, escuchar la pluralidad de voces que nos habitan. Esto es posible al estar cada uno de nosotros íntimamente atravesados por lo colectivo. Estando solos, no nos sumergiríamos en lo íntimo o lo personal aislado, encerrado en sí y apartado del mundo, sino que, precisamente, nos encontraríamos con todo lo exterior que nos puebla. E incluso, nos descubriría eso otro que creemos más ajeno y suele estar silenciado, a pesar de llevarlo con nosotros. Se trataría, por tanto, de una soledad preñada de potencial político que, al permitirnos escapar del tiempo acelerado del consumo, saturado por el ruido de lo repetitivo y lo dado por sabido, concedería la pausa necesaria que permita escuchar y afrontar de modo no evasivo el proceso de socialización que nos construye y los *a priori* no cuestionados y tan cuestionables que nos sustentan¹³⁶. Por todo ello, Nono le desea soledad y tiempo de estudio a todos aquellos que los rechazan:

“Se quanto ho fatto in questi ultimi anni è ritiro nel privato, auguro a molti, tutti quelli che rifiutano, in modo consumistico, il tempo dello studio, le celle di Gramsci, di Galileo, di Bruno. A quanti rifiutano in modo stantio la riflessione sulla tecnica, auguro di poter sentire con la semplice intuizione, illuminazione, il bisogno di percepire altro. Di sentire che un certo tipo di razionalità va rotta, scomposta, per tentare di inventare altre cose. È tempo di riflettere, di sentire dentro se stessi per poter affrontare in modo non evasivo la socializzazione. Al di là delle ideologie aprioristiche, logocentriche.”¹³⁷

136 Nono llega a decir que se siente extraño al tiempo de los días, del ahora acelerado (Nono, L. (2001) [1983b], p. 291) recordando una de las citas de Hölderlin que aparecen en *Fragmente* (concretamente en el fragmento [47]): ...DEM TÄGLICHEN GEHÖR ICH NICHT... (...no pertenezco a lo cotidiano, a lo de cada día...).

137 Nono, L. (2001) [1984c], p. 333.

Nono nos desea un celda que nos ayude a colocar entre interrogantes todo lo que creemos más firme, a reflexionar acerca de lo más íntimo y lo más externo, para así empezar a tentar otras posibilidades, tanto personales como políticas.

El sentido político de la soledad abogada por Nono, deja entrever la lectura que el compositor realizó de la interpretación que Bertaux propuso de Hölderlin¹³⁸. Bertaux destaca entre aquellos intérpretes del poeta alemán que, a partir de los 60, comienzan a rechazar la imagen del Hölderlin visionario, místico, patriota y, finalmente, loco, que se había transmitido hasta entonces¹³⁹. Alejándose de la tradicional interpretación que entiende el encierro del poeta como consecuencia de la locura, Bertaux puso el acento en la cuestión política. Hölderlin, como muchos otros jóvenes de Tübingen, sintió que, con la Revolución Francesa, se abrían posibilidades de futuro inesperadas. Por ello, se implicó en los acontecimientos políticos del momento, apostando por la propagación de la Revolución al resto de Europa. Bertaux saca a la luz tanto los contactos de Hölderlin con participantes activos en los acontecimientos que se desarrollaron en Francia, como sus vínculos con distintas acciones en favor de un levantamiento revolucionario en el Land alemán de Baden-Wurtemberg¹⁴⁰. El fracaso de estos intentos subversivos y los derroteros que toma la misma Revolución en Francia, supusieron para un jacobino como

138 Nono, L. (2001) [1986b], p. 383.

139 *Hölderlin und die Französische Revolution* se publicó 1969.

140 Hölderlin se vio implicado en el intento de asesinato contra el príncipe elector de Baden-Wurtemberg. En los documentos del proceso por este intento de tiranicidio a su amigo Isaac von Sinclair, se puede leer cómo Hölderlin se libró de la acusación por el dictamen clínico que lo diagnóstico como loco (Martínez Marzoa, F. (1992), p. 146).

Hölderlin una enorme decepción, además de un gran peligro por la represión desatada. Bertaux defiende que el encierro fue la manera de protegerse que encontró el poeta¹⁴¹. Esta interpretación también es defendida por Peter Weiss, cuyo *Hölderlin* es estudiado y anotado por Nono¹⁴². En este texto, Weiss muestra el influjo y la evolución de las ideas revolucionarias en la generación del poeta a través de las figuras de Hegel, Schiller, Sinclair, Schelling o el mismo Hölderlin. Éste, frente a los que fueron sus compañeros, no renunciaría a la necesidad de la revolución:

“HÖLDERLIN
No
prima che possa
sorgere il nuovo
tutto deve essere rovesciato
dalle fondamenta.”¹⁴³

La propagación de la revolución democrática no llegó a producirse, ni la Revolución Francesa tomó la vía esperada por el poeta, pero, aún así, siguió sintiendo la necesidad de derribar fundamentos para que lo nuevo pudiera surgir.

Así pues, Nono ve en los últimos años del poeta, no a un loco encerrado en una torre, sino a un revolucionario que ha de pensar en soledad acerca del mundo, así como Gramsci se vio obligado a leer su tiempo desde la cárcel, o los monjes cistercienses la

141 Bertaux, P. (1992), p. 69, p. 119.

142 El *Hölderlin* de Weiss es de 1971. Weiss y Luigi Nono colaboraron en la producción de Picastor de *Die Ermittlung* de 1965. La contribución de Nono fue *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*.

143 Weiss, P. (1973), p. 66.

historia desde sus celdas¹⁴⁴. El compositor se siente intrigado por esa etapa de la vida de Hölderlin, algo que se puede constatar por la cantidad de bibliografía que consulta acerca de ella. Esta fascinación que la soledad del poeta le provoca, viene dictada por esa capacidad de creación e invención dirigida hacia un tiempo visionario o utópico en un presente extraordinariamente difícil. Nono anota en los libros escritos por Hölderlin, o que tratan sobre el poeta y su obra, lo que considera que comparten ambos en este momento de cuestionamiento¹⁴⁵. Por ejemplo, sobre las páginas de *La poesía di Hölderlin* de Heidegger, subraya repetidamente palabras como soledad, silencio o escucha:

“Spesso non possiam che tacere; mancano nomi sacri.

Tacere significa soltanto non dire niente, restare muti? Oppure può veramente tacere soltanto chi ha qualcosa da dire? In questo caso tacerebbe in sommo grado chi fosse capace di lasciare apparire nel suo dire, e proprio unicamente per mezzo di esso, il non-detto, lasciandolo apparire per l'appunto come tale.”¹⁴⁶

Hölderlin, a partir de sus textos, su propia vida o sus exégetas, le hace plantearse a Nono la cuestión del silencio, tan primordial en la obra y el pensamiento del compositor en su última etapa. Su fascinación por Hölderlin le conduce a transitar por vías minadas de dudas e incertidumbres, las dudas e incertidumbres que el poeta experimenta y expresa en sus manuscritos, y que llevan a un silencio que reclama otras palabras, otras

144 Nono, L. (2001) [1987e], p. 549.

145 Feneyrou, en la edición en francés de los escritos de Nono, confecciona una detallada lista de las obras de Hölderlin (unas cuarenta), y sobre el poeta, que se encuentran en la biblioteca del compositor veneciano (Feneyrou, L. (2007), p. 666).

146 Heidegger, M. (2007), p. 227.

presencias, otros sonidos, aun no pronunciados¹⁴⁷.

El amor y lo político

... *seliges Angesicht*...¹⁴⁸ [5], [6], [7]
... *ins tiefste Herz*...¹⁴⁹ [11], [12], [13]

Nono anota también sobre los textos de Hölderlin, las palabras del poeta que va seleccionando para *Fragmente*. En la edición realizada por Adelphi de la obra en verso de Hölderlin, y que se halla en la biblioteca del compositor, se puede observar cómo éste se centra principalmente en los poemas de carácter amoroso. El que la temática de los poemas de los que Nono toma las citas sea, en principio, el del amor, es uno de los motivos por el que se acusa al compositor de haberse apartado del mundo y de la política para ceñirse a cuestiones de carácter intimista, tal y como se ha mostrado en el capítulo 1.

No se puede pasar por alto que hay autores que ponen el acento en la vida amorosa de Hölderlin cuando tratan de la evolución de su obra. De este modo, la cesura que sufre coincidiendo con el cambio de siglo, es vinculada con la muerte de Susette Gontard, acaecida poco antes del encierro de Hölderlin. Así lo plantea Hans-Georg Gadamer, para quien la muerte de Diotima -Susette Gontard-, sería el detonante que desencadenaría toda la problemática hölderliniana de la ausencia de lo divino. Para Gadamer, sería la pérdida de la amada la que revelaría al poeta lo divino ausente, vinculado a la naturaleza

147 Nono, L. (2001) [1987e], p. 549.

148 ...*rostro sublime*...

149 ...*en el profundo corazón*...

y a la historia. También le daría un nuevo tono a su posterior y abundante producción poética, que bordearía lo inaudible y el enmudecimiento al ir trazando dicha ausencia¹⁵⁰.

Sin embargo, si nos acercamos a los poemas de los que toma Nono las citas para *Fragmente*, podemos aventurar otra manera de entender los lazos entre la naturaleza, la libertad y el amor en Hölderlin, más próxima a la lectura del compositor. Entre estos poemas, se encuentran, por ejemplo, *Die Eichbäume*, *Die Aussicht* y *Der Frühling*, en los que la naturaleza es la principal protagonista¹⁵¹. En el primero, anterior a 1800, el poeta vincula naturaleza y libertad, contraponiendo la domesticación de jardines y exaltando la libertad del bosque y sus árboles¹⁵². En los otros dos poemas, pertenecientes a su última etapa, vuelve a comparar la situación de los hombres de su tiempo con la naturaleza, mediante imágenes que relacionan el momento histórico con las estaciones del año y su paisaje. La primavera se convierte así en promesa de un nuevo canto. Es inequívoco el carácter político de estos poemas, en los que no se renuncia al horizonte de la anhelada libertad revolucionaria, aunque ésta parezca más

150 Gadamer, H.-G. (2004), p. 44.

151 Véase Anexo II. Los fragmentos en los que aparecen las citas extraídas de estos poemas son:

- *Die Eichbäume*: Fragmentos [33] (A) (... EINE WELT.. JEDER VON EUCH...), [35] (B) (...WIE GERN WURDICH...), [37] (C) (...UNTER EUCH WOHNEN...), [37] (D) (... IHR, HERRLICHEN!...), [39] (E) (... DEN RAUM...) y [39] (F) (...IN FREIEM BUNDE...), todos ellos vinculados por el material musical empleado (véase capítulo 2).

- *Die Aussicht*: [46] (... WENN IN DIE FERNE...).

- *Der Frühling*: Fragmentos [8] y [9] (... WENN AUS DER TIEFE...).

152 En este vínculo entre naturaleza y libertad, que terminó convirtiéndose en un tópico durante el Romanticismo, se asoma uno de los pensadores que marcó la Revolución Francesa, Jean Jacques Rousseau, a quien el poeta leyó y dedicó uno de sus poemas.

lejana tras el rumbo tomado por la Revolución Francesa. Entendemos que, en este sentido, Nono se sintió próximo a Hölderlin, al no renunciar a la esperanza, por ínfima que ésta sea, y a pesar de esa ausencia de lo divino que el compositor interpretó como problema político¹⁵³.

Es necesario esclarecer, en este punto, qué se quiere decir con político cuando se habla de Nono, quien no dejó de insistir a lo largo de su trayectoria en la necesidad de considerar como tal asuntos que otros trataban como estrictamente culturales, estéticos o personales. Para Nono, la política atañe tanto al tipo de relaciones que se establecen entre las personas como entre las personas y las cosas, ya sea directamente, ya sea mediante los distintos modos de producción, de propiedad, de racionalidad o de percepción, todos ellos atravesados y sostenidos por diferentes sistemas, instituciones o dispositivos. En definitiva, la política se refiere a cómo hacemos mundo, incluyendo, por tanto, a cómo hacemos música.

Como miembro del PCI, intentó hacer comprender a sus propios compañeros de partido que las cuestiones culturales y musicales poseen una gran importancia, y lo que podrían considerarse problemas técnicos y estéticos no son banales, sino que están impregnados de ideología y de potencia de transformación¹⁵⁴. La influencia de Gramsci se hizo sentir

153 Nono, L. (2001) [1987e], p. 547.

Este lazo entre naturaleza y libertad interesó a Nono previamente a su encuentro con Hölderlin. Así, podemos encontrarlo en una obra de 1966 como *A floresta é jovem e cheja de vida*, en la que se asocian música, naturaleza y revolución.

154 Dentro de la correspondencia mantenida por Nono, se encuentra una importante carta dirigida a Berlinger, el 9 de enero de 1970, en la que el compositor rechaza que la cultura sea un mero reflejo

entre los compositores italianos desde finales de los años 40. Y Nono, lector de *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* y *Letteratura e vita nazionale*, no fue ajeno a ella¹⁵⁵. Los conceptos gramscianos de ideología, hegemonía e intelectual orgánico, marcaron al compositor veneciano¹⁵⁶. Nono entendía su labor no como la del intelectual autónomo y paternalista, sino como la del “intelletuale organico alla classe operaria”, como la de un productor, agente y partícipe en su contexto social e histórico, que debe contribuir al cambio del mundo¹⁵⁷. Y dicha participación sería factible al ser la música

de la realidad y se opone a considerar lo cultural como carente de importancia en la lucha revolucionaria. Nono clama por la necesidad de abrir ojos, oídos, manos e inteligencia, para no quedarse en lo ya sabido o imaginado (Nono, L. (2008), p. 165.). Estas palabras resonarán en la exhortación a la escucha que Nono realizará a lo largo de la década de los ochenta.

155 Otro punto en común de Nono con compositores italianos contemporáneos a él que también resisten al fascismo, es el empleo de textos de Lorca, Pavese, Neruda o Éluard. Así podemos señalar a Manzoni, Fellegara, Gentilucci, o Maderna.

156 Velasco Pufleau, L. (2014), 5-6. Nanni, M. (2001), II.

También dejó su impronta en Nono el pensamiento de Lenin. Durante los años 50 y 60, el término *Resistenza* fue protagonista en la obra y los textos del compositor, quien lo definía como acto revolucionario y fundamental de la vida:

“lotta incessante e nuova coscienza in continuo sviluppo per l'azione soggettiva e nell'intenzionalità sul processo oggettivo conseguente ai principi ideali per cui tanti caddero e vengono tuttora assassinati.” (Nono, L. (2001) [1963b], p. 144)

Con sus estudios, sus experimentos, su lenguaje, su inventiva, el músico participa en esta lucha. En *Al gran sole carico d'amore*, culmina la posición gramsciano-leninista de Nono, obra en la que aparecen diferentes episodios históricos de lucha. Nono miró tanto al pasado como a su presente a la hora de denunciar. Así, mientras en el *Il canto sospeso* (1955-1956), nos enfrenta al horror del fascismo, en *Intolleranza 60* (1960-1961), es el sistema capitalista el denunciado, o en *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), el imperialismo norteamericano.

157 Nono, L. (2001) [1969], p. 268, [1972], p. 116s, [1975b], p. 217.

una manifestación de la ideología, en tanto que concepción del mundo. La ideología en Gramsci dejó de ser algo que oculta la realidad, para empezar a entenderse como algo que la construye. La música, como cultura, es expresión de la realidad social y un arma política, en tanto que momento de reflexión política, toma de conciencia y participación¹⁵⁸.

Esta posición política alejó a Nono del pensamiento de Adorno, quien ignoró el papel

En una carta datada en abril de 1971, Nono muestra su desacuerdo e indignación ante un artículo aparecido en *Le Monde* en el que se siente calificado como uno de esos artistas que 'está por encima y ve más allá'. Responde el compositor que, como gramsciano, interviene (o al menos lo intenta) en la lucha de clases no como mero ideólogo, sino como músico militante. No se trata de elegir el bando correcto, sino de implicarse en la política cultural, que es parte de esa lucha que lleva a cabo la clase obrera, con las contradicciones y responsabilidades que conlleva (Nono, L. (2008), p. 181).

158 Nono, L. (2001) [1972], p. 120.

Por ejemplo, en *La fabbrica illuminata* (1964), Nono no trató de ilustrar los sonidos de la fábrica sino de entrar en relación con el mundo de los obreros y sus condiciones laborales en la Italsider:

“Una fabbrica è una storia, una situazione di lotta, un momento dell'immensa passione e vita del movimento operaio, dove è in atto la negazione della negazione.

Che cosa si può sapere del mondo d'oggi partendo da questa situazione e illuminandola mediante una costruita invenzione?

Non musica o teatro documentari, poesia inchiesta; non registrazione o acquiescenza tecnologica; non resa alla potenza o alla routine dei *mass media*, ma diario-illuminazione: come il *Diario polacco* e, appunto, *Un diario italiano*. Nessuna *mimesis*, nessun rispecchiamento. Nessuna arcadia industriale. Nessun naturalismo populista o popolar.

Solo una idea-musica semanticamente precisa sull'uomo d'oggi nel luogo della sua servitù-liberazione; la negazione di una negazione fissata in una forma, nell'impegno anche a superare la parzialità, soggettiva o oggettiva che sia, oggi così dominante non solo nella musica.” (Nono, L. (2001) [1964], p. 448)

Ni naturalismo, ni idealización, la propia organización musical se convierte en un acta de la división del trabajo. En obras como *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), *Contrappunto dialettico alla mente* (1968), o *Y entonces comprendió* (1969-1970), nos encontramos con un planteamiento similar a la hora de enfrentarse a la cuestión política y su expresión musical.

del proletariado para destacar al sujeto individual que se opone a la sociedad deshumanizada. El compositor se mostró muy crítico con el filósofo, a quien acusó de permanecer dentro de los límites de la sociología liberal norteamericana. Nono señaló repetidamente la influencia, para él negativa, que ejercía el pensamiento adorniano en la Alemania occidental, volcada en un iluminismo liberal antimarxista¹⁵⁹. Nono sentía que la crítica musical alemana de los años de Damstadt (y también parte de la italiana¹⁶⁰), carecía de la necesaria prospectiva funcional social nueva para la música, prescindía del análisis histórico-científico del material y de los principios compositivos, así como obviaba cualquier relación consciente entre artista y sociedad. Estas discrepancias hallaron su formulación más conocida en la conferencia dada por Nono en 1959 en Damstadt, “Presenza storica nella musica d'oggi”, en la que criticó duramente la recepción de John Cage en la música europea¹⁶¹.

Ya en 1953 planteó Nono una lectura de Anton Webern en la que ponía el acento en su carácter humano, al considerar la música del compositor vienés una síntesis concisa de la tensión que gobierna naturaleza y vida¹⁶². Lo más humano y el lenguaje musical más novedoso, no estaban reñidos para Nono. Nuevos sentimientos, nuevos afectos, nuevas situaciones, se corresponden para él con nuevas concepciones y realizaciones creativas,

159 Nono, L. (2001) [1969], p. 263s.

160 Es a partir de 1959, cuando Giacomo Manzoni traduce al italiano artículos y obras de Adorno, y se dan ampliamente a conocer en Italia.

161 Nono, L. (2001) [1959a].

En el capítulo 5, p. 215, entraremos con más detalle en este polémico texto de Nono.

162 Nono, L. (2001) [1953], p. 7.

así como nuevos modos de escucha¹⁶³. No basta con lanzar consignas o tomar conciencia -de ahí su firme rechazo a las acusaciones de propagandista que sólo prestan atención a los textos empleados en sus obras-. No se trata de arrojar luz, sino de intervenir en las mismas condiciones de producción de la propia obra, sin caer en la mistificación de la producción artística, tal y como proponía Benjamin (un pensador cuya huella en Nono se hará más evidente a partir de mediados de los años 70)¹⁶⁴. Para Nono, cada gesto y decisión en su práctica como compositor cuenta: tanto el lenguaje, la técnica o la tecnología empleados, ya que ni siquiera cómo escuchamos, cómo percibimos es ajeno a lo político, como las relaciones que se establecen entre compositores, intérpretes, técnicos y oyentes (como se irá viendo a lo largo de los próximos capítulos)¹⁶⁵.

163 Nono, L. (2001) [1959b], p. 434.

Para Nono, siguiendo a Benedetto Croce (a quien Gramsci dedica algunas páginas en sus *Cuadernos desde la cárcel*), forma e idea no están separados (Nono, L. (2001) [1963a], p. 142).

164 También adquirió un carácter político el vínculo que Nono estableció con la obra y la figura de Schönberg. La primera obra reconocida de Nono es *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1950). Este op. 41 es la *Oda a Napoleón*, en la que Nono halló un íntimo lazo entre la composición musical y la resistencia frente a la tiranía, una reacción frente a la estetización fascista, por parte de Schönberg, que quiso reconocer en su obra.

165 Nono hace suya, por tanto, la afirmación benjaminiana de que “la tendencia de una obra literaria” -en este caso musical- “sólo puede ser correcta en lo político si lo es también en lo literario” -musical- (Benjamin, W. (2009), p. 298.). En “El autor como productor” y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin plantea cómo la técnica utilizada en la práctica artística determina su recepción, así como la percepción de la propia realidad, y cómo el arte no está al margen de las relaciones de producción que se dan en el sistema social. Por ello, no solo cuenta el mensaje, el contenido. El mismo continente y las relaciones que se establecen en el mismo aparato de producción cultural ya son una apuesta política.

Tampoco escapan a lo político las relaciones de amistad o de amor. Lo íntimo y lo social están profundamente vinculados. En esto coinciden Bertaux y Nono cuando leen a Hölderlin. El poeta y sus compañeros de batalla sintieron que la libertad era necesaria para que la amistad y el amor se pudieran dar como lugares en los que alcanzar la felicidad¹⁶⁶. El mundo es transformado si se transforma el modo en el que nos relacionamos entre nosotros mismos. El amor, por tanto, no sólo es esperanza y anhelo, sino también acicate que empuja e incita al cambio, a la revolución. El no “dire addio alla speranza” que Nono extrae de la correspondencia entre Susette Gontarg y Hölderlin, adquiere otro cariz cuando se tiene presente esta permeabilidad entre lo privado y lo colectivo:

“Non sono affatto cambiato; anche la tenerezza, anche il privato ha il suo lato collettivo, politico. Perciò il quartetto d'archi non è espressione di una nuova linea retrospettiva, ma del mio attuale livello di sperimentazione: voglio ottenere il massimo dal messaggio di ribellione con il minimo dei mezzi.”¹⁶⁷

Nono pretende obtener el máximo del mensaje de la rebelión con el mínimo de los medios, y partiendo de algo tan íntimo como es una relación amorosa entre dos personas. También la ternura tiene su lado político, afirmaba el compositor, porque

¹⁶⁶Döpke elige el poema *An Diotima* de Hölderlin (del que Nono cita ...ALLEIN... (...sola...) en fragmentos [3] y [4] -véase Anexo II-), para mostrar cómo, a través de las metáforas de las estaciones y los momentos del día, se entrelazan el sufrimiento individual y la falta de libertad en las relaciones sociales, al igual que se vinculan entre sí la liberación política y la felicidad subjetiva (Döpke, D. (1987), p. 190).

¹⁶⁷Estas palabras de Nono tras la segunda ejecución de *Fragmente*, aparecen citadas en Döpke, D. (1987), p. 202.

cualquier relación cuenta, por íntima que sea, y porque cualquier transformación, por más pequeña que parezca, deja su huella y abre camino.

La temática amorosa aparece repetidamente en la obra de Nono, haciéndose explícita en títulos como *Liebeslied*, *Canti di vita e d'amore* o *Al gran sole carico d'amore*. No obstante, aunque se considere que, a lo largo de su trayectoria, Nono asocia amor y revolución, entendemos que en *Fragmente* este vínculo toma otro carácter¹⁶⁸. En su *Cuarteto*, Nono encara el amor romántico, erótico, el tipo de amor que hasta entonces oponía al 'amor por la transformación del mundo' en tanto que fermento de toda revolución y ligado a la obligación real de la conciencia de clase. En *Intolleranza 1960*, se halla una clara contraposición entre estas dos formas de comprender la cuestión amorosa en la figura del protagonista, enfrentado entre el amor a su amante y el que profesa a sus compañeros de lucha. En el caso de *Al gran sole*, nos encontramos ante diferentes momentos de lucha o revolución (la Comuna de París, la Revolución de Octubre, la Revolución Cubana, la lucha de las obreras en las fábricas italianas...), en los que distintos personajes femeninos son presentados como variaciones de 'La Mujer' en tanto que símbolo de ruptura, de lucha, de emancipación y de amor. 'La Mujer' sería emblema de un amor que nada tiene que ver con el egoísta amor romántico, ese que se olvida del mundo y de la necesaria lucha. Abordado como entrega maternal, de una generosidad inagotable hasta el propio sacrificio, el amor que ensalza *Al gran sole* es el anhelo por la revolución, esa revolución que transformaría el mundo, las relaciones humanas y, finalmente, a nosotros mismos¹⁶⁹.

168 Véase San Martín, F. (2014).

169 Nono, L. (2001) [1975a], p. 204.

Por el contrario, en *Fragmente*, pareciera que nos encontraríamos precisamente con ese amor romántico que Nono calificaba de egoísta años antes, ese que canta a la belleza de la amada (...SELIGES ANGESICHT...), en lugar de proclamar que “La rivoluzione non rinnega la bellezza”¹⁷⁰. Pero, si bien no es un amor que simbolice ninguna situación o lucha política, sin embargo es un amor que, aunque romántico, no es banal ni indiferente al mundo, pues, como todo lo íntimo, está atravesado por lo político. Nono abandona la grandilocuencia, los grandes medios y los grandes gestos, con los que buscaba remover, e incluso violentar, las conciencias de quienes asisten al teatro o al auditorio -siguiendo de este modo la lección brechtiana-. El compositor reduce hasta lo mínimo certezas y medios, para alcanzar una intimidad que no se limita a tomar conciencia de un mensaje, sino que toca y afecta.

El empleo que hace Nono de las citas en *Fragmente*, evidencia el entrecruzamiento continuo entre lo íntimo y lo político. El tejido conformado por las distintas redes que componen esta obra, favorece que los diferentes sentidos posibles se multipliquen y entretengan, así como la continua interpenetración de lo personal y lo social-político. De este modo, una cita que sugiere algo estrictamente personal, puede mostrar un carácter completamente distinto en el contexto del poema del que está extraída, o tomar otro enfoque al vincularse, por medio de la música a la que acompaña, con otras citas.

Al plantearlo como entrega maternal, este amor es capaz de mantener su continuidad histórica -que se ve reflejada en los diferentes episodios de esta obra-, puesto que se sostiene sobre el hecho natural de la procreación (de ahí la importancia que adquiere, en *Al gran sole*, el personaje de La Madre, tomado de *Die Mutter* de Gorkij/Brecht).

170 Palabras del 'Che' Guevara con las que empieza *Al gran sole carico d'amore*.

Tomemos como ejemplo el fragmento [26]¹⁷¹. La cita de Hölderlin que aparece en este fragmento, ...HERAUS IN LUFT UND LICHT... ('...hacia el aire y la luz...'), está tomada del poema *Diotima*, un exaltado canto a la felicidad del amor hallado y correspondido. Ese fragmento está vinculado musicalmente con los fragmentos que van del número [33] al [39], incluidos. Estos fragmentos -concretamente los números impares-, están acompañados por citas extraídas de *Die Eichbäume*, un poema de marcado carácter político, en el que se corresponden naturaleza y libertad¹⁷²: ... EINE WELT.. JEDER VON EUCH... ('...un mundo cada uno de vosotros...'), ...WIE GERN WURDICH... ('...cuánto me gustaría...'), ...UNTER EUCH WOHNEN... ('...vivir entre vosotros...'), ... IHR, HERRLICHEN!... ('...vosotros, egregios...'), ... DEN RAUM... ('...espacio...') y ...IN FREIEM BUNDE... ('...en una libre alianza...'). Por su parte, en los fragmentos [34], [36] y [38], se repite la misma cita, ...DAS WEISST ABER DU NICHT... ('...sin embargo no sabes...') (véase fig. 14). Este 'no saber' carece de pesimismo, pues vislumbra otros aires y otras luces, otras alianzas. Es un 'no saber', por tanto, que aguijonea la esperanza. El ...DAS WEISST ABER DU NICHT..., está sacado del último verso del inacabado *Wenn aus der Ferne*, un poema en el que Diotima, ya muerta, se dirige al poeta¹⁷³.

171 Véase p. 77s, capítulo 2.

172 Véase p. 98, en este mismo capítulo.

173 Ver Anexo II.

Ese 'no saber' contrario a la desesperanza que Nono encuentra en la voz que Hölderlin da a Diotima, también parece hallarla en Lili Brink, por oposición a la imposibilidad que manifiesta Maiakovski, si atendemos a las notas del compositor en los bocetos preparatorios del *Cuarteto* (véase p. 71, capítulo 2).

Después de *Al gran sole*, Nono pierde certezas, y convierte el 'no saber' y el 'desaprender' en dos guías de las que ya no se desprenderá. Toda esta labor de deconstrucción de la oposición entre lo interior, lo íntimo y lo personal, y lo exterior, lo colectivo y lo político, se la plantea Nono en un momento de incertidumbre y reflexión, en el que se cuestiona incesantemente su labor como compositor y su posicionamiento político. Nono se cuestiona y se expone a sí mismo, porque se afana en escuchar toda esa sociabilidad, todo ese mundo y toda la historia que le acompañan hasta la más recóndita soledad. Esta escucha en la que se sumerge, le hará plantearse que la necesidad radical de transformar el mundo empieza por uno mismo.

Fig. 14. Fragmentos [37] C, [37] D, y [38].

37 ... UNTER EUCH WOHNEN... (c)

(d) ... IHR, HERRLICHEN!

38 ... DAS WEISST ABER DU NICHT,...

Handwritten musical score for four string parts (Vn1, Vn2, Vla, Vcl) across four systems. The score includes tempo markings (e.g., $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 30$, $\text{♩} = 60$), dynamic markings (ff, mp, f, sff, ppp, pp), and performance instructions such as "AL PONTE", "ACCEL", "NORMALE", "SOTTOVOCE", and "AL NIENTE".

Key performance notes include:

- "NORMALE → VERSO IL PONTE → SUL PONTE" (repeated in each system)
- "MIT INNIGSTER EMPFINDUNG" (repeated in each system)
- Tempo changes: $\text{♩} = 92$, $\text{♩} = 30$, $\text{♩} = 60$
- Dynamic markings: ff, mp, f, sff, ppp, pp
- Performance directions: AL PONTE, ACCEL, NORMALE, SOTTOVOCE, AL NIENTE

4. *Stille*: sonido, silencio, espacio.

“a un ascolto estremamente intenso, a un ascolto estremamente raro e a un ascolto quasi del nulla ascoltare”¹⁷⁴
“Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero umano, l'intelligenza, il massimo dell'interiorizzazione esteriozizzata. Ecco l'essenziale oggi.”¹⁷⁵

Desaprender

...umsohst!...¹⁷⁶ [40]

Tras *Al gran sole carico d'amore* Nono necesitó pensar y pensarse, sintió que debía tomarse un tiempo de soledad y de estudio para cuestionarse hábitos, esquemas, categorías, prejuicios, modos de hacer. Se sumergió en un 'desaprender' y un 'no saber'

174 Nono, L. (2001) [1987e], p. 542.

175 Nono, L. (2001) [1983d], p. 523.

Estas palabras con las que Nono cerró “L'errore come necessità” de 1983, recuerdan a las que dirigió a Berlinguer en la carta del 9 de enero de 1970 y que hemos citado en el anterior capítulo (véase p. 1117s, nota 154).

176 ...*jen vano!*...

Esta cita extraída de *Der Jüngling an die klugen Ratgeber* pertenece a la última estrofa del mismo, cuyos dos primeros versos dicen:

“Umsonst! Mich hält die dürre Zeit vergebens,
Und mein Jahrhundert ist mir Züchtigung.”
[“En vano: esta época estéril no me retendrá.
Mi siglo es para mí un azote”]

que no le condujeron hacia nuevas salidas de certidumbre -no se trató de una 'toma de conciencia'-, sino que le situaron en un perpetuo 'non so', en una búsqueda incesante, en un continuo caminar que ya no abandonó. El caminar, entendido como búsqueda y tanteo inspirado en ese 'caminantes no hay caminos, hay que caminar' que leyó en un muro de Toledo, se hizo protagonista en tres de sus últimas obras: 1º *Caminantes...Ayacucho* (1986-87), 2º “*No hay caminos. Hay que caminar*”... *Andrei Tarkowskij* (1987), y “*Hay que caminar*” *sognando* (1989). Y también caminante fue su *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984)¹⁷⁷.

Esto no quiere decir que, hasta entonces, Nono no problematizara y reflexionara acerca de lo que componía. En tanto que comunista y músico militante, sentía la necesidad de confrontar aquello que hacía, decía y pensaba, con quienes consideraba que eran agentes activos y responsables en la lucha por la transformación de la realidad. Siempre rechazó el papel de intelectual que se dirige a las masas desde su atalaya. Nono no perseguía que se tuviera fe en él, no era paternalista, sino que defendía la capacidad potencial de los trabajadores para participar activamente de manera crítica en las cuestiones relativas a la cultura y a la música¹⁷⁸. Por ello buscó sostener dicha participación y ser agente activo en la misma. Una muestra de esta apuesta la encontramos en la composición de *La fabbrica illuminata* (1964), donde se emplean registros sonoros tomados en la Italsider de Genova-Cornigliano, y en la posterior puesta en discusión sobre dicha obra con los obreros que participaron en diferentes encuentros realizados en Genova, Reggio Emilia

177 El caminar ha sido una imagen y una acción recurrente en el arte del s. XX, desde las visitas dadaístas al *land art*, pasando por las derivas y el situacionismo. Véase, p.e., Careri, F. (2006).

178 Nono, L. (2001) [1975a], p. 215.

o Trieste¹⁷⁹. Para Nono, estos encuentros y las discusiones generadas en ellos eran formas de verificar la función y los fundamentos de la música, junto a aquellos que, careciendo de formación cultural académica, pertenecían, sin embargo, a la vanguardia técnica:

“L'impegno non si esaurisce né si autoconvalida in questa scelta, naturalmente: è il movente provocatorio iniziale.
Solo la risultante: musica capacità invenzione tecnica formale di comunicazione di espressione la può convalidare, va analizzata e discussa, non aprioristicamente.”¹⁸⁰

Al entenderla como instrumento de conocimiento del mundo en sus planos técnico, lingüístico y sensible, se pretendía que la música actuara como instrumento de lucha que debía ser verificado en confrontación con la realidad y junto a quienes quieren cambiarla. Dicha verificación, se encuadraba dentro de una propuesta dialéctica comprendida como modo de evidenciar los términos del conflicto, las tensiones contrapuestas, y no como un método resolutivo. El Nono anterior a *la svolta*, planteaba una dialéctica abierta que, a través de la experimentación, posibilitara una pluralidad de soluciones, algunas de ellas problemáticas, que después debían ser discutidas y comprobadas¹⁸¹. En lugar de ofrecer respuestas, el compositor buscaba acentuar las

179 Posteriormente, en 1972, surgieron los encuentros *Musica/Realtà* en Reggio Emilia, de la mano de Nono, Pestalozza, Abbado y Pollini, entre otros. En ellos, se ofrecían conciertos, coloquios o exposiciones a quienes estaban fuera de los circuitos culturales tradicionales, como obreros o miembros de asociaciones vecinales. A partir de 1980, *Musica/Realtà* pasó a ser una revista.

180 Nono, L. (2001) [1966b], p. 209.

181 Nono, L. (2001) [1975c], p. 320.

Estamos de acuerdo con la afirmación de Albèra de que el método de Nono reposaba sobre el diálogo y no sobre la palabra de autoridad (Albèra, Ph. (2007), p. 13).

tensiones y las contraposiciones, ya fuera al nivel del texto, de la música o de la representación escénica (lo que Pestalozza denominó 'hipótesis dialéctica'¹⁸²). Éste era su método para lograr la participación activa y la consiguiente transformación del oyente en obras como *Al gran sole carico d'amore*¹⁸³.

La continua confrontación con lo real, la capacidad crítica para analizar su propia obra y la búsqueda incesante de la transformación del mundo, terminaron por llevar a Nono a replantearse sus hábitos y prácticas, sus esquemas, su modo de percibir y de pensar. Nono sintió que, para transformar radicalmente las situaciones, las condiciones de vida, las estructuras, había que empezar consigo mismo. Y esto tendría sentido porque el mundo nos atraviesa, la barrera entre interior y exterior es porosa, y para intervenir en cualquiera de los lados, es necesario implicar a ambos. Cuestionar el mundo en el que se vive, es cuestionarse a sí mismo.

Gargani y Cacciari: la crisis de la racionalidad

*...wem ich trauern versank...das zweifelnde Haupt...*¹⁸⁴[48]

Si el mundo que se quiere cambiar nos atraviesa, si conduce nuestros hábitos y define

182 Nono, L. (2001) [1975a], p. 206.

Pestalozza defiende que la dialéctica de Nono no pretendía la síntesis, sino el encuentro, centrándose en las contradicciones del presente, sobre las que intervenir, en lugar de dar soluciones futuras atrapadas en esquemas ideológicos y sus mistificaciones. Desde ahí, propone Pestalozza, se comprendería el *Non consumiamo Marx* de 1969 (Pestalozza, L (2001), p. 607).

183 Nono, L. (2001) [1975b], p. 217.

184 *...cuando caía desesperado...la cabeza incrédula...*

las categorías desde las que pensamos, para Nono la conclusión que se sigue es la necesidad de poner entre paréntesis aquello que creemos saber y 'desaprender' para que sea posible proponer e inventar otros modos, otros mundos. En este momento de cuestionamiento profundo que perseguía una transformación radical, dos filósofos que estudiaron el momento de crisis de la racionalidad que se dio en la Viena de principios del siglo XX: Pier Aldo Gargani y Massimo Cacciari fueron una importante compañía para el compositor.

Nono mencionó a Gargani en diferentes ocasiones, en relación a *Il sapere senza fondamenti*, de 1978, y a la “Introducción” que el filósofo escribió, en 1979, a *Crisi della ragione. La revisione critica della nozione di razionalità*, un compendio de escritos de diferentes autores acerca de la crisis de la racionalidad clásica que se produjo desde los inicios del siglo pasado. Nono halló en Gargani un análisis, que consideró pertinente, acerca de cómo la ciencia, la filosofía, la música y demás saberes, estarían sostenidas por racionalidades vinculadas al sistema social y su red de poderes¹⁸⁵. El compositor recurrió a este vínculo entre el modo de pensar y la sociedad, a la hora de plantear su crítica a la dicotomía entre lo interior y lo social¹⁸⁶. También le resultó inspiradora a Nono la posibilidad que señaló el filósofo de que se dieran otras racionalidades que cuestionasen a la presente, como ya sucediese en anteriores ocasiones de crisis de paradigma (como ejemplos podemos señalar el paso de la ciencia aristotélica al mundo de la física clásica, o el salto entre éste y el propiciado por la teoría

185 Si bien, ese sostén no clausura completamente, posibilitando así el cambio y la irrupción de lo novedoso en lo social y lo cultural.

186 En la cita que aparece en la p. 111 del capítulo 3, encontramos un ejemplo de ello.

de la relatividad, o, ya en música, los cambios de paradigma de la música modal al sistema tonal, y de éste a la atonalidad). Si nos centramos en el primer aspecto, que es el que nos interesa tratar en este momento, podemos ver cómo Nono encontró resonancias entre los textos del filósofo genovés y su labor de crítica y deconstrucción de la dicotomía entre lo interior y lo exterior. Gargani planteó que tanto las formas de pensamiento como la conducta social y ética de principios del siglo XX, son disciplinadas por una racionalidad que se pretende encarnada en la realidad misma. Esta fusión de racionalidad y realidad, que se reclama fundada en las leyes naturales que la propia razón encuentra, conllevaría la aspiración a un orden absoluto y definitivo de seguridad, que no duda a la hora de ejercer la violencia:

“Es resultado, por lo tanto, de la circunstancia de que la búsqueda cognitiva estaba conjugada con una estrategia dirigida a disciplinar tanto los fenómenos naturales como la conducta intelectual, moral y social dentro de un sistema de normas y de paradigmas para los cuales no se prevén ni límites ni excepciones, y que, por consiguiente, son asumidos como irrevocables y absolutos.”¹⁸⁷

La intrusión en todos los ámbitos de las relaciones de causa y efecto, y la dicotomización de lo que se da y de lo que se piensa, son instrumentos y huellas de ese disciplinar, del que no escaparía tampoco el marxismo que enmarca los hechos dentro de un paradigma preestablecido del proceso histórico¹⁸⁸. Para Gargani, las contraposiciones entre pensamiento y realidad, entre yo y mundo, entre lo interior y lo exterior, ocultarían el aspecto constructivo de nuestro saber, tan íntimamente vinculado a la situación social:

187 Gargani, A. (1983), p. 11.

188 *Ibid.*, p. 20s.

“Más que ser una naturaleza, aquella racionalidad se ha revelado, bajo el impulso de las necesidades de nuestra vida, como 'una costra sutil y precaria' que oculta un código de normas convencionales, un sistema de vetos y prohibiciones impuestos por los grupos sociales dominantes en los términos de una razón natural y normal. A estas instancias normativas se ha elevado el disciplinamiento social usando las expresiones de un lenguaje abstracto y universal.”¹⁸⁹

Esta 'costra sutil y precaria' se desvela como tal cuando se muestra insuficiente para cubrir nuevos territorios del conocimiento. Y su desbordamiento es irremediable cuando las relaciones sociales, las vidas y los saberes se transforman. Nono encontró en Gargani una gran afinidad por la importancia política que adquiere en ambos el replantearse los esquemas y las categorías, los hábitos y los modos según los que se piensa, se hace, e incluso se percibe. Cuestionarse uno mismo cómo escucha, cómo actúa, o cómo razona, y buscar transformar estos 'cómo', no es sólo un asunto personal. También es político, pues atañe a cómo hacemos mundo.

Tanto en *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, texto de 1976, como en *Pensiero negativo e razionalizzazione*, de 1977 (el mismo año en el que comenzó su colaboración con Nono para la realización del *Prometeo*¹⁹⁰), Cacciari se centró, al igual que Gargani, en la Viena de principios del siglo XX. En ambos libros, Cacciari analizó cómo se problematizó, desde los diferentes lenguajes en los que operaba, la racionalidad vigente en las ciencias, la filosofía y las artes. No obstante, en el caso de Cacciari, su importancia para Nono radicó principalmente en la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁰ La colaboración para el *Prometeo* comenzó durante un encuentro organizado por Ronconi en Prato en 1977 (Nono, L. (2001) [1979-1980], p. 245).

estrecha relación que mantuvieron durante más de veinte años. En permanente diálogo, ambos intercambiaron inquietudes, problemáticas y reflexiones. Nono halló en el filósofo un gran estímulo tanto por la amplitud de sus conocimientos, como por su gran capacidad crítica. Ésta le permitía poner en cuestión las soluciones ya dadas y mantener discusiones que se apartaban de dogmatismos y se aventuraban con nuevos argumentos, dos habilidades que el compositor admiraba en gran medida¹⁹¹. En ningún caso se trató de la simple captación del compositor por parte de Cacciari. Nono no asumió como propio el pensamiento de su amigo, tal y como en un principio temió Mila o denunciaron otros, que llegaron a acusarle de traidor¹⁹².

191 Nono contestó con estas palabras a Mila, cuando éste le pregunta por su relación con Cacciari, en una carta fechada en 1978:

“CACCIARI: è una nuova intelligenza di vastissimo significato culturale politico _ propone nuovi problemi, anche nella lettura del passato, con nuovo capacità straordinaria dialettica analitica da Marx (senza ismi) _ cultura vera grandissima, specie quella tedesca, soprattutto Weimar, Vienna, la Mitteleuropa, i greci, la chimica, le centrali elettroniche, l'energia, i problemi nostri (tanti!!!) aprendo, sollecitando provocando l'intelligenza la sensibilità l'umanità nostra, fortemente.

Hai letto *KRISIS?* (Feltrinelli) _
i saggi suoi su Hoffmansthal (*la torre*)? → [non lo amo io] _
su Wittgenstein, su Vienna tra 1800 e 1900?

Certo, si discute con lui, ma finalmente c'è molto da discutere sul serio, e con argomenti nuovi, superando finalmente slogan, abitudini dogmatiche o simili, e passività ripeti.” (Nono, L., Mila, M. (2010), p. 170.)

Además de mostrar su admiración por los vastos conocimientos de Cacciari, Nono agradecía la posibilidad de discutir con el filósofo sin caer en dogmatismos ni fáciles eslóganes.

192 Nono, L. (2001) [1981c], p. 262.

La desconfianza hacia Cacciari provino de los círculos marxistas, debido principalmente a la crítica del filósofo del pensamiento negativo a la dialéctica. Nono tomó de Cacciari aquello en lo que reconoció una continuidad con su propio sentir político y artístico anterior. Ni siquiera la lectura noniana de Wittgenstein se aproxima a la realizada por Cacciari (Rammazzotti, M. (2011), p. 175). En el capítulo 5, analizaremos algunas de las importantes diferencias que se dan entre los pensamientos de Nono y

Así pues, Nono encontró en los textos de Gargani y las conversaciones con Cacciari dudas, incertidumbres y problemas compartidos, no soluciones. Ambos fueron acicate en el empeño por cuestionarse esquemas y hábitos en el pensar y en el hacer propios. Y fue en esta vía de incesante interrogación, en la que a Nono le asalta el problema de la escucha. Al preguntarse por la escucha, por cómo escuchamos, Nono llegó a la conclusión de que la percepción tampoco es inocente, pues está preñada de hábitos. Por ello, también hay que intentar 'desaprender' a oír. "Ascolta!" fue el grito que Nono no dejaría de pronunciar sin descanso, desde entonces, en sus declaraciones o en sus propias composiciones¹⁹³. Este grito sacudió y guió el pensamiento y la práctica musical y política que Nono fue trazando durante sus últimos años. Podríamos decir, al modo deleuziano, que se trató de su concepto-grito¹⁹⁴.

Escuchar y mirar

...wenn in einem blick und laut...¹⁹⁵ [19]

Por las fechas en las que estaba componiendo *Fragmente*, Nono hizo alguna mención acerca de cómo, con anterioridad, le habían afectado hábitos de escucha que hacían perdurar modelos clásicos a la hora de entender y componer música¹⁹⁶. La

de Cacciari.

193 Literalmente como grito "ascoltare!" se encuentra en un texto mecanografiado de 1983, en el que escribe sobre *Guai ai gelidi morti* (Nono (2001) [1983a], p. 491).

194 Deleuze, G. (2009), p. 19s.

195 ...cuando en una mirada y una palabra...

196 Nono, L. (2001) [1979-1980], p. 244.

profundización en su reflexión acerca de los vínculos entre racionalidad, percepción y política que llevó a cabo tras *Al gran sole*, le hizo plantearse la necesidad de cuestionar hasta el modo en que escuchaba para radicalizar así la transformación que anhelaba. En 1981, explicitó clara y contundentemente el problema de la escucha que le estaba acuciando:

“Mi sembra che nel nostro tempo sia diventato molto difficile ascoltare la musica. Si è più abituati a vedere che ad ascoltare, e si vuole perciò subito tradurre i fatti musicali in contenuti visivi, verbali, ideologici. Si cerca, spasmodicamente, nell'ascolto, la conferma di categorie mentali che si hanno nella testa e non nelle orecchie. Si pretende che la musica dica sempre qualcosa che non la riguarda se non esteriormente, o come stimolo.”¹⁹⁷

En este párrafo, se pueden leer las claves de la crítica que Nono realiza a ese oír música que es un no oírla por cubrirla de contenidos exteriores a ella, ya sean palabras, imágenes o ideas. Desde este momento no cesará en la denuncia continua de este no escuchar que utiliza a la música para ir más allá de ella.

197 Nono, L. (2001) [1981b], p. 259.

La escucha es una de las cuestiones sobre las que se centra la música del siglo XX. Tras 1945, encontramos en casi todos los compositores (de Cage a Nono, de Schaeffer a Boulez) la preocupación por cómo transformar y subvertir los modos de escucha (véase Chouvel, J.-M. (2014), o Szendy, P. (2000)). La introducción del ruido, el empleo de materiales musicales provenientes de otras culturas, la ruptura de los más elementales esquemas formales, que se dan a lo largo del siglo pasado, lograban violentar los hábitos de escucha adquiridos y normalizados, franquear los límites perceptivos considerados naturales. A través de una práctica musical que entendía la obra como conjunto de actividades perceptivas, se fracturaron sin descanso los marcos referenciales establecidos.

Atrapados tanto por la cultura visual como por el logocentrismo¹⁹⁸, escuchar nos resulta algo verdaderamente difícil. Nono detalló qué entendía por este no oír la música, en una interesante conversación que mantuvo con Cacciari y Bertaglia en el año 1984¹⁹⁹. Durante la misma, Nono contrapuso el pensamiento y la praxis que dicen “¡cree!”, al pensamiento y la praxis que apuestan por el “¡escucha!”. Esa fe sería aquella que da el salto desde lo que suena hacia lo que se cree que significa, hacia el sentido externo que se le pretende dar o buscar a lo sonoro. Ya se la califique de religiosa, laica, determinista, naturalista, mecánica o narrativa, esta creencia es completamente ajena a lo que Nono denominaba una fenomenología acústica²⁰⁰. Se trataría de una escucha

198 Nono utilizó este término popularizado por Derrida (quien traduce así el *Destruktion* heideggeriano por primera vez en *De la grammatologie*, 1967), en al menos dos ocasiones:

- la entrevista concedida a Garavaglia en 1984 (citada en el capítulo 2), en la que mencionaba la necesidad de tomarse un tiempo para reflexionar y enfrentarse en soledad a la socialización que nos construye, con sus ideologías apriorísticas y logocéntricas (Nono, L. (2001) [1984c], p. 333);
- y la lección que impartió en la Fondazione Giorgio Cini los días 30 y 31 de agosto de 1985, al tratar acerca del modo en que trabajaba en el Studio de Freiburg, sin ideas previas, abandonando todo '*logocentro*' que pretendiera dirigir la música que pudiera surgir en ese entorno de experimentación (Nono, L. (2001) [1985a], p. 526). Sobre este punto trataremos con más detalle en este mismo capítulo.

Son muy pocas las menciones que hizo el compositor del filósofo francés (la primera en Nono, L. (2001) [1984b], p. 319), de quien le interesó su pensamiento 'anti-dogmático', para Nono vinculado a la cultura hebrea que tanto le fascinó durante estos años (así su interés por Lévinas, por Jabès o por Rosenzweig).

199 Nono, L. (2001) [1984e].

200 *Ibid.*, p. 338.

Entendemos que con 'fenomenología acústica' Nono se refiere a esa escucha atenta del sonido, a ese percibir el fenómeno sonoro, acústico, sin pretender cubrirlo con ningún sentido ajeno. Este

aparente que hace de lo que se oye, del sonido, un mero reflejo de algo externo que le daría supuestamente un significado. Lo interno es sentido como reflexión de lo externo, como su representación, quedando así ambos atrapados en la dicotomía que los separa y opone. Lo percibido se deja de oír para transformarse rápidamente en otra cosa, ya sea un drama litúrgico, una narración, una fantasía naturalista...²⁰¹

En algunas ocasiones, parece que Nono cae en la contraposición entre 'ver' y 'oír'. Es comúnmente aceptado que, el que sea la nuestra una cultura principalmente visual, el que tenga en ella lo visual una centralidad tan enorme, es una de las grandes dificultades para que se dé el escuchar²⁰². Y tanto es así, que este problema alcanza a las mismas salas de concierto y los teatros de ópera, pues debido a la disposición unidireccional de los mismos (son teatros 'a la italiana'), prima el ver frente al oír²⁰³. No obstante, se debe

despojamiento para acercarse a lo que suena, podría recordar, en cierta medida, a la *epoché* de Husserl, filósofo al que, sin embargo, Nono apenas prestó atención. El compositor no se planteó alcanzar una conciencia pura, ni encontrar una percepción que escapase de todo condicionamiento, sino señalar aquello que nos condiciona, cuestionarlo y buscar otras posibilidades.

201 Nono, L. (2001) [1984e], p. 339.

202 Esta denuncia no sólo la encontramos en Nono. La primacía de la visión, uno de los rasgos fundamentales de nuestra cultura, fue señalada, analizada y denunciada desde finales del siglo XIX. Recordemos, por ejemplo, el inicio de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871-1872), donde Nietzsche contraponen el visual arte apolíneo, a la música como arte dionisiaco. O también cómo Adorno señalaba que la prevalencia de lo visual es un enorme obstáculo para la escucha. La certeza y la comodidad que parece otorgarnos el sentido de la vista, que nos ofrece lo que nos rodea como manipulable y calculable, haría del oír, según el filósofo, un sentido arcaico e incierto (Adorno, T. W., Eisler, H. (1976), p. 37).

203 Nono, L. (2001) [1984e], p. 341.

evitar la simplificación que conllevaría un mero enfrentamiento entre vista y oído, clasificados según sus bondades o maldades²⁰⁴. Y consideramos que Nono no pecó en este sentido. El compositor también reivindicó otro modo de ver, un ver que escucharía con la mirada, que atendería a los colores, las piedras o el cielo, sin darlos por sabidos y sin dejar de colocarse en el límite de la visibilidad, en el límite que cuestiona qué es visible y qué deja de serlo:

“Ascoltare le pietre, i mattoni rossi. Ascoltare lo scuro, ascoltare come il cielo sia una creatura delle pietre, dei mattoni, dell'acqua. Saper vedere e ascoltare l'invisibile e l'inaudibile. Arrivare al minimo grado di audibilità, di visibilità.”²⁰⁵

Nono empleaba el término logocentrismo como equivalente al principio según el cual es necesaria una idea que preceda a la música, una idea vinculada al lenguaje que la dirija y que sea realizada '*in musica*.' El compositor distinguía este '*in musica*', que traduce y representa ideas que anteceden y son ajenas a lo estrictamente musical, del '*nella musica*' (en la música), que pondría en juego y expresaría ideas que, con sus diversidades y conflictos, sus tensiones y sus alteridades, pertenecen al campo de lo sonoro²⁰⁶. Por ello, al acercarse a sus obras, hay que tener mucho cuidado en no emplear aquellas codificaciones visuales, narrativas o conceptuales que el propio compositor denunciaba, mediante las cuales las experiencias sonoras son limitadas y, podríamos

204 En lo visual, como en todo lo perceptivo y en lo racional, operan relaciones de poder (véase, por ejemplo, Crary, J. (2008)).

205 Nono, L. (2001) [1983b], p. 295.

206 Nono, L. (2001) [1985a], p. 526, p. 531.

En el capítulo 5, analizaremos cómo el no reducir esos conflictos en una totalidad armónica, era fundamental para Nono.

decir, silenciadas. Incluso en el caso de sus obras con texto, se deben evitar este tipo de traducciones. Nono declaró en diferentes ocasiones que, aunque el compromiso político fuera evidente, en su escritura vocal la atención no estaba centrada en transmitir el contenido de los textos empleados, como si se tratasen de meros vehículos de semanticidad, sino en el modo del canto, en el aspecto puramente musical de las palabras, para abrir nuevas dimensiones expresivas²⁰⁷:

“in musica a parlare è solo il suono.”²⁰⁸

Quizá esta huida de los juegos de representación entre textos y música contribuyera a que, en algunas de sus obras, Nono anotase sobre la partitura palabras que quedan silenciadas durante la ejecución. Es el caso de *Fragmente*, pero también de *Y su sangre ya viene cantando*, de *Canti di vita e d'amore, sul ponte de Hiroshima*, o de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Los mismos intérpretes han de ser extremadamente cuidadosos a la hora de no interpretar los textos citados como indicaciones programáticas para la ejecución. El compositor lo señaló expresamente en el prefacio de *Fragmente*, donde también escribió que los intérpretes han de cantar las palabras de Hölderlin 'internamente nella loro autonomia'²⁰⁹. Esta negación de la relación programática entre textos y música, así como la recurrente crítica a la escucha aparente que codifica desde lo visual o desde el lenguaje lo que se ofrece a la escucha, obliga a ser muy cautos a la hora de analizar *Fragmente*. Así, por ejemplo, Döpke, si bien defiende vínculos a nivel

207 Véase capítulo 2, p. 69, donde se aborda el problema de la relación entre texto y música en Nono.

208 Nono, L. (2001) [1981b], p. 260.

209 Nono, L. (1981).

El prefacio está reproducido en su totalidad al inicio del capítulo 2.

simbólico entre los textos de Hölderlin y los fragmentos musicales a los que van ligados, niega que se dé una relación semántica directa y unívoca entre los mismos. Estamos en esto de acuerdo con Döpke, si bien precisamos que entendemos que estas relaciones a nivel simbólico son posibles al ponerse en juego, evidenciándolos y problematizándolos, hábitos de escucha y memorias gestuales, además de la historia que consigo porta el propio material musical. Son relaciones abiertas, ambiguas, problemáticas, que dan al *Cuarteto* de Nono una gran riqueza de significados y alusiones²¹⁰.

Si nos acercamos a las ocasiones en las que Nono se refería a la influencia que Hölderlin ejercía sobre él, nos encontramos con que el compositor incidía principalmente en el modo en que pensaba el poeta como estímulo en la composición de *Fragmente*. Al analizar esta obra, hemos distinguido tres redes que se van tejiendo entre las citas, los poemas de donde proceden dichas citas y la misma música. La tercera de estas redes es la trazada por los vínculos que se establecen entre los fragmentos musicales que conforman el *Cuarteto*, vínculos que subrayan, contradicen o vuelven ambiguos los significados de las palabras del poeta que los acompañan, al señalar conexiones más o menos inesperadas entre las propias citas, como hemos visto en el capítulo 2. Esto, como ya hemos afirmado, propicia una multiplicidad, además de una simultaneidad, de sentidos e interpretaciones que se asemeja al modo de escritura que muestran los manuscritos de Hölderlin, y que tanta huella dejaron en Nono:

210 Döpke, D. (1987), p. 193ss.

Remitimos al análisis de *Fragmente* que hemos expuesto en el capítulo 2.

“Sopra a una parola vengono a trovarsene altre due, tre, quattro, cinque, come un procedimento di elaborazione che avanza per accumulazione di vari tipi di materiale, vari tipi di pensieri, varie possibilità affidate a parole estremamente lontane.”²¹¹

Las palabras de Hölderlin y la música de Nono se dan simultáneamente y resuenan entre sí, como diferentes formas de pensamiento y en sus diferentes lenguajes, sin reflejos ni subordinaciones. Nono piensa, con Hölderlin, desde la misma música. También se podría entender la música de Nono, dentro de esa multiplicidad inagotable de sentidos, como el indecible que rodea las palabras aisladas del poeta en sus manuscritos y que se expone como grandes espacios en blanco²¹²:

“E naturalmente entrano in gioco anche momenti di silenzio, specialmente nelle ultime poesie. Gli abbozzi manoscritti mostrano un grande spazio – prima di Mallarmé, prima di Apollinaire – e dentro solo un “und” solitario; dopo qui un verbo, là un sostantivo o un “denn” isolato. È veramente come camminare sulla superficie di un mare. Hölderlin lascia solo un segnale su questo mare, che poi subito nuovamente scompare.”²¹³

No obstante, para quien escucha el *Cuarteto* noniano, el resultado es el opuesto, ya que lo que permanece en silencio, lo que no llega a ser dicho, son precisamente las palabras del poeta. Acerca del importante papel que desempeña en esta obra el silencio musical, trataremos más adelante.

211 Nono, L. (2001) [1987e], p. 547.

Stoianova recurre al término de intertextualidad para referirse a este tejido múltiple y pluridireccional de producción de sentidos (Stoianova, I. (2004), p. 114).

212 Nono, L., Mila, M. (2010), p. 193s.

213 Nono, L. (2001) [1984b], p. 323.

Aprender a escuchar.

*...heraus in Luft und Licht...*²¹⁴ [26]

El escapar de la visualización y del logocentrismo, de esa escucha 'aparente', no es sólo algo que Nono exige al público, sino que lo asume como labor propia, ya que como compositor también se es oyente, escuchador. Nono era muy consciente de la dificultad de esta tarea. En una breve comunicación que realizó en Ginebra el año 1983, “L'errore come necessità”, expresó muy claramente la dificultad que entraña escuchar, ya sea el silencio, a los demás o la propia música, por ese muro de hábitos y prejuicios que llevamos con nosotros. En lugar de escuchar lo que se da, en lugar de arriesgarnos a que nos afecte, inmediatamente buscamos encajarlo en lo que ya sabemos, y reencontrarnos con nosotros mismos. De ahí el amor que sentimos por la repetición. Como afirmó Nono, se ama escuchar lo mismo con ligeras diferencias que permitan mostrar nuestra inteligencia²¹⁵. Para escapar de esta tramposa comodidad, Nono intentó despojarse de prejuicios y hábitos antes de comenzar cualquier proyecto, para así poder exponerse a la mayor percepción posible de lo que acontecía en los experimentos que realizaba, y componer a partir de lo que iba surgiendo durante los mismos²¹⁶.

214 *...hacia el aire y la luz...*

215 Nono, L. (2001) [1983d], p. 522.

216 Nono, L. (2001) [1983b], p. 289.

No ha de entenderse esta escucha despojada como una labor meramente intelectual. Lo sonoro siempre estuvo para Nono íntimamente ligado a lo afectivo. Restagno recurre a Lévi-Strauss en la larga conversación mantenida con el compositor en 1987, para incidir en lo orgánico que está puesto en juego en la música, en la sensibilidad subjetiva que ésta entraña (Nono, L. (2001), [1987e], p. 532).

En este sentido, su llegada al Studio experimental de la Fundación Heinrich-Strobell, en Freiburg, supuso un factor decisivo. Es cierto que Nono realizó varias de sus anteriores composiciones en el Studio de Fonología de la RAI en Milán, pero el trabajo con *live electronics* junto a los técnicos Hans Peter Haller, Rudolf Strauss y Bernd Noll contribuyó a que el compositor concretase su pensamiento musical, permitiéndole experimentar y escuchar sonoridades que hasta ese momento permanecían inauditas²¹⁷. No obstante, este componer desde la escucha empezó a darse en obras anteriores al traslado de Nono a Freiburg²¹⁸. Así, en *...sofferte onde serene...*, o en *Fragmente*, se plasma el trabajo de escucha que el compositor desarrolló entonces con los intérpretes. Nono escuchó detenidamente a Mauricio Pollini al piano. Juntos realizaron gran número de grabaciones y, mediante el uso del micrófono, lograron hacer audibles muchos de los detalles del ataque, la intensidad o la sonoridad, que se suelen perder en una sala de conciertos²¹⁹. El trabajo de escucha mutua con el cuarteto LaSalle también fue continuo

217 En el Studio experimental de Freiburg se elaboraba el sonido a tiempo real de tres modos:

- transformación del sonido mediante el *Harmonizer*, gracias al cual Nono obtiene microintervalos que suenan simultáneamente al sonido original;
- selección del sonido con el *Vocoder*, que filtra el sonido provocando una nueva serie de armónicos;
- distribución del sonido con los *gates* (que dirige el sonido mediante el empleo del micrófono), el *Halaphon* (regulador espacial del sonido) y los *delays* (aparatos de retardo).

218 Stoianova emplea el término de 'automanifestación' para referirse a este componer desde la escucha. Ella defiende que, una vez desaparecido el sujeto que realiza monólogos portadores de mensajes, la obra devendría 'automanifestación':

“*quelque chose* qui se manifeste en son.” (Stoianova, I. (2004), p. 118)

219 Nono, L. (2001) [1977], p. 220.

En el documental que Olivier Mille dedicó al compositor, se puede ver cómo trabajaba Nono en el Studio

durante el año y medio de prueba, y los, al menos, otros tres de redefiniciones y cambios. Problemas, tentativas, propuestas y contrapropuestas sobre la calidad del sonido, la técnica del arco o la ampliación de las posibilidades tradicionales de los instrumentos, se sucedieron e intercambiaron entre compositor e intérpretes, y se plasmaron en una obra que exige una gran generosidad en la escucha por parte de los oyentes, del público²²⁰. Para Nono, este proceso de composición colaborativa continuaba en las mismas salas de concierto, o en los diferentes espacios en los que se ejecutaba su música. Se actualizaba sin cesar en un proceso en transformación continua, junto a intérpretes y técnicos, tras cada ejecución. Además se realizaban adaptaciones de las obras para los distintos lugares en los que se interpretaron sus obras, cada uno de ellos con su propia particularidad espacial y sonora²²¹.

Para escapar de los hábitos adquiridos y de los gestos repetitivos, Nono recurrió a la escucha atenta de lo que suena partiendo de los mínimos medios, incluso una vez

de Freiburg con los instrumentistas y los técnicos (Mille, O. (1988)).

220 Nono, L. (2001) [1987e], p. 549s.

Hans Peter Haller cuenta cómo para Nono el intérprete era un igual en su trabajo y las preparaciones para los conciertos eran muy importantes (Haller, H. (1999), pp. 11-18). Esta manera de relacionarse con los intérpretes y con los técnicos del Studio de Freiburg es sintomática de que esa apuesta por la escucha no se limitó a lo estrictamente sonoro, sino que se trataba de una cuestión política que incumbía a la relación con los otros y en cómo hacemos mundo. Esta forma de encarar la labor de compositor como trabajo colectivo alteraba el modo de producción de la obra de arte, uno de los problemas a los que Nono, como músico militante, no dejó de enfrentarse. La impronta de Walter Benjamin es profunda en el compositor (también se hace eco de esta huella benjaminiana Albèra, Ph. (2007), p. 17s).

221 Albèra, Ph. (2000), p. 14s.

instalado en el Studio de Freiburg. Destaca la colaboración intensa y profunda que realizó junto al flautista Roberto Fabbriciani durante la composición de *Das atmende Klarsein*. Ambos, compositor e intérprete, se preguntaron qué podía hacer la flauta para, a partir de ahí explorar y escuchar, algo en lo que Fabbriciani se mostró un actor destacado²²². Este acogerse a los mínimos medios le facilitaba a Nono poder borrar lo que ya está escrito sobre la partitura antes de que se comience a componer, todos esos automatismos del oficio de compositor que encorsetan y dirigen lo que suena, muchas veces de manera no consciente, y que impiden que se dé lo inaudito. Aquí puede ser de utilidad el uso que hace Gilles Deleuze del término cliché. En el curso sobre la pintura que impartió durante 1981, Deleuze defendió que la tela, al igual que la página, no es un espacio en blanco, sino que está cargada de clichés, de lo ya dado, de lo ya encontrado, de lo ya sabido. La tela, la página, al igual que la cabeza de quien va a pintar, escribir o componer, está llena de ideas completamente hechas, fáciles, ya sean colectivas o individuales. Por eso la tarea del pintor, como la del escritor, consiste en suprimir, borrar todo lo ya dado en la cabeza, en la calle, en la percepción:

“¡La lucha contra el cliché! Ese es, creo, el grito de guerra del pintor.”²²³

Entendemos aquí que la escucha sería el grito que empleó Nono para luchar contra el cliché, para borrar las nociones y las informaciones que se oyen antes de empezar a

222 Nono, L. (2001) [1987b], p. 405.

223 Deleuze, G. (2007), p. 56.

El diagrama y el caos-catástrofe jugarán el papel de limpiar todo ese previo dado para que de ahí -de la tela, de la página- salga algo completamente distinto, un hecho, una presencia que ya no sea representación, que vuelva visible lo invisible (Deleuze, G. (2007), pp. 49-69).

escribir sobre la partitura²²⁴. En un par de ocasiones, hizo mención al empleo literal de la sustracción o borrado como técnica compositiva, y no sólo como modo necesario de enfrentarse a la composición en general. Una de ellas se refiere a *Fragmente*:

“Mi scoprii a comporre musicalmente frammenti di tanti diari, con una tecnica-pensiero che ho usato, molto dopo, nel mio quartetto, *Fragmente-Stille, an Diotima*, non sommando ma sottraendo, da diari, appunto.”²²⁵

Esos diarios que menciona Nono aluden a *Diario polacco n. 1*, compuesto a partir de los diarios que escribió durante su visita a Polonia en 1958, donde experimentó grandes contrastes entre un pasado atroz y un presente esperanzador, que se reflejan en su escritura.

Vinculado con esta importancia del borrado estaría el redescubrimiento de Robert Schumann que, por las fechas en las que compuso su *Cuarteto*, Nono afirmó haber realizado²²⁶. Se puede sentir la huella de este reencuentro en la escritura de *Fragmente*. Los diferentes fragmentos, motivos o elementos musicales que se rompen y recomponen en diferentes combinaciones, la eliminación de partes de esos elementos en sus distintas apariciones, son modos de hacer que ambos compositores comparten. Si se sigue el tratamiento de los elementos que conforman los fragmentos [25] ...HOFFEND UND DULDEND... y [26] ...HERAUS IN LUFT UND LICHT..., a lo largo del *Cuarteto*, encontramos un ejemplo claro de estas rupturas, recomposiciones y borrados (véase capítulo 2).

224 Nono, L. (2001) [1984f], p. 365.

225 Nono, L. (2001) [1987e], p. 515.

226 Nono, L. (2001) [1989], p. 543.

Asimismo, en “Per Marino Zuccheri”, dedicado al técnico con quien el compositor estuvo trabajando en el Studio di Fonologia della RAI-Milano, podemos encontrar una explicación de cómo empleaba Nono el borrado por aquel entonces. El compositor explicaba en este texto, en qué consistía la técnica de sustracción de la que hizo uso durante la colaboración entre ambos. Se probaba, se tentaba, se modificaba y se variaba eliminando, sustrayendo de manera múltiple y simultánea, llegándose incluso al 'nulla', a la nada, de tanto borrar y emplear el máximo *pianissimo*²²⁷.

Sin embargo, el borrado más radical lo asumió el compositor al resituarse a sí mismo como el que no sabe y desaprende desde la escucha, al colocarse en la posición arriesgada del a-tender a lo que se ofrece a la escucha, recurriendo a los mínimos medios, a lo más simple, a lo más imperceptible, a lo que exige más atención y provoca más tensión. De este modo, oído y piel son expuestos y arriesgados hacia lo que suena o deja de sonar, en lugar de ponerse rápidamente a salvo mediante la comprensión que entiende porque aplica la imagen, la idea, la etiqueta o la categoría ya sabida.

A-tender

...säusette...²²⁸ [42]

Durante la conversación entre Nono, Cacciari y Bertaggia, se mencionó la crítica que Friedrich Nietzsche realizó en su momento a Richard Wagner²²⁹. Esta crítica es

227 Nono, L. (2001) [1986c], p. 408.

228 ...murmuró...

229 Nietzsche contra Wagner (1888-1889) y El caso Wagner (1888), están centrados en la crítica al

planteada por Nono y Cacciari como un ataque a la continua metaforización wagneriana del sonido²³⁰. Nietzsche acusó a Wagner de hacer de la música *ancilla dramaturgica*, de lo que sucedía sobre la escena, y, por tanto, un medio de expresión evaluado desde la óptica²³¹.

Nietzsche inauguró la crítica contra la figuración continua de lo que se da, una metaforización que sería el producto de una cultura -la nuestra-, vasalla, según el filósofo, de un sentido de la visión entendido como único órgano del conocimiento²³². Desde *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871-1872), vinculó ese ver que necesita de imágenes para entender lo que tiene ante sus ojos, con las figuras del filósofo, el hombre teórico y el científico, aquellos para quienes solo lo inteligible puede ser bello²³³. A lo largo de su trayectoria, señaló y criticó ese comprender que todo lo clarifica y cataloga, anulando las diferencias para hacer del mundo algo representable, objetivable y cuantificable²³⁴. De este modo, el mundo puede ajustarse a la imagen que tenemos de él y, así, resultarnos manejable y seguro²³⁵.

La diferencia que apuntaba Nono entre el escuchar que arriesga (que arriesga, a quien

compositor (véase también *Estudios Nietzsche n. 7. Nietzsche y Wagner* (2007)).

230 Nono, L. (2001) [1984e], p. 342.

231 Nietzsche, F. (2002), p. 37.

232 Hay que puntualizar que, a pesar del planteamiento nietzscheano, desde la Antigüedad el oído ha sido considerado el segundo sentido, tras la vista, para adquirir conocimiento.

233 Nietzsche, F. (1994), pp. 41s, 110s, 119ss.

234 Nietzsche, F. (2006a), 7 [34].

235 Véase *Estudios Nietzsche n. 8. Nietzsche y la ciencia* (2008).

escucha, a ser alterado por lo que escucha) y el asegurador saber, la podemos situar en la fructífera brecha que abre la crítica nietzscheana y continúa profundizando, entre otros, Heidegger²³⁶. También podemos situar en esta línea a Gargani con su análisis de la racionalidad moderna, o, más recientemente, a Jean-Luc Nancy con su *À l'écoute*²³⁷. Para los pensadores que siguen la estela nietzscheana en su apuesta por la escucha, ésta implicaría tanto una atención, una tensión y una disposición hacia fuera, hacia los otros y lo otro, como también hacia sí mismo, en tanto que resonante y, por ello, capaz de ser afectado y ser puesto en peligro. Disponerse hacia (*verso*) la escucha, conllevaría el riesgo de exponerse uno mismo y ser alterado.

Cacciari habló de '*ad-tentione*' al referirse al pensamiento de Nono²³⁸: una atención entendida como tender hacia, ofrecerse, esperar²³⁹. Esta *ad-tentione* estaría provocada

236 Desde *Sein und Zeit*, Heidegger criticó el 'ver' que objetualiza y calcula, propio de la metafísica, y otorgó al 'oír' el privilegio de situarnos en la apertura del poder-ser más propio, así como en la apertura hacia lo otro y los otros.

237 Siguiendo la contraposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, Nancy distingue entre la visión, en tanto que “puesta en evidencia”, que toma distancia de y representa lo que ve, y el oído, en tanto que “puesta en resonancia”, que se expone a y se implica con lo que suena. Para él, la música contemporánea, al disolver códigos y significantes, al escapar de lo que entendemos y sabemos, nos pone necesariamente a la escucha:

“Quizá no escuchemos jamás otra cosa que lo no codificado, lo que no está aún encuadrado en un sistema de remisiones significantes.” (Nancy, J.-L. (2007), p. 74.)

[“Peut-être n'écoute-t-on jamais que le non-codé, ce qui n'est pas encore cadré dans un système de renvois signifiants.” (Nancy, J.-L. (2002), p. 69s)]

238 Nono, L. (2001) [1982d], p. 278.

239 Citamos la definición de atención que propone Crary, que nos parece muy pertinente y adecuada:

“Las raíces de la palabra *atención* resuenan con el sentido de “tensión”, de estar “estirado” y también de “esperar”. Sugieren la posibilidad de fijación, de mantener la fascinación o

por la curiosidad y la inquietud, que persiguieron a Nono en su anhelo por lo desconocido. La figura de Prometeo, el caminante, encarnaría para el compositor esta inquietud y este anhelo por lo desconocido, lo inédito, lo otro -que no lo nuevo-, en su continuo buscar, encontrar, superar, fijar y transgredir²⁴⁰.

Pero, ¿cómo entender ese 'sí mismo' que se dispone a la escucha y por ello mismo puede ser alterado? Al poner en cuestión la dicotomía entre interior y exterior²⁴¹, Nono dio con una intimidad atravesada por el mundo, es decir, una subjetividad cuyos modos de pensar, percibir, sentir no son ni en el qué ni en el cómo independientes ni indiferentes a lo que le rodea. Por ello, cuando invitaba o exhortaba a escuchar y escucharse a sí mismo, no recurría tan sólo a palabras poéticas ni se trataba de misticismo, aunque no le molestaba que se le atribuyese el calificativo de místico, si con él se apunta a la necesidad de un contacto más directo con lo que suena²⁴². Ahora bien, en ningún momento declaró que fuera tras el hallazgo de un yo esencial o sustancia. Nono parece quedarse con ese sujeto expuesto a la escucha, que puede ser afectado y alterado por lo ajeno y que se muestra preñado de hábitos, memorias y saberes construidos en consonancia con el mundo en el que se vive y la historia que se hereda.

Tampoco pretendió Nono alcanzar una especie de escucha originaria. En la

contemplación hacia algo, en la que el sujeto que observa está simultáneamente inmóvil y desanclado.” (Crary, J. (2008), p. 19).

240 Nono, L. (2001) [1984j], p. 403.

241 Dicotomía que, como ya se ha mencionado, no es cuestionada por esa escucha aparente que busca más allá del sonido el sentido de este sonar.

242 Nono, L. (2001) [1987c], p. 425.

A partir de la p.144, entraremos a desentrañar qué entendía Nono por ese 'lo que suena'.

conversación mantenida con Cacciari y Bertaglia, Nono aludía al proceso de pérdida de la “dimensione originaria dell'ascolto” en la historia de la música, señalando algunos hitos de la misma, como el tratado de Jean-Phillippe Rameau o el teatro a la italiana²⁴³. Pero, con ello, no defendía una vuelta atrás, una recuperación de una supuesta escucha 'natural' que una vez se dio y se perdió. Su constante reivindicación del uso de la tecnología le apartaba de un naturalismo entendido como sustracción de lo moderno. Nono denunciaba, así, cómo entre los jóvenes compositores se estaba dando una reacción antitecnológica que les estaba conduciendo al misticismo del ver y a una recuperación del contenido, planteado como idea, concepto, narración o afecto otorgador de significado para la música²⁴⁴.

Para mostrar cómo otros modos de escucha son posibles, Nono gustaba de recurrir a ejemplos de otras formas de relacionarse con lo sonoro, formas que se han dado o que se dan al margen de la sesgada escucha gobernada por lo narrativo y lo visual que fue hegemónica durante el s. XIX, y sigue influyendo el modo de oír en el s. XX. Uno de estos ejemplos es el de atender a los sonidos de la ciudad. La vida cotidiana ofrece

243 Nono, L. (2001) [1984e], p. 339.

Nono eligió a Rameau (1683-1764), como exponente de la jerarquización y la valoración de lo musical partiendo del empleo y la proyección de ideas ajenas a lo sonoro. Según el compositor veneciano, Rameau juzgó la idoneidad de lo musical aplicando las teorías platónicas que vinculaban significados sentimentales y morales a determinadas combinaciones sonoras. El problema se agravaría debido a la enorme influencia que, como teórico, ejerció el compositor francés durante largo tiempo. Rameau escribió su *Traité de l'harmonie* en 1722.

Sobre el teatro a la italiana véase p. 140.

244 Nono, L. (2001)[1984e], p. 352.

continuamente posibilidades de escucha que contradicen el modo hegemónico, condicionado e idealizado de las salas de concierto y teatros de ópera²⁴⁵. Aceptar esta riqueza sonora conlleva de por sí una mayor atención, una apertura del oído que aumenta nuestra capacidad de percepción y nos permite sentir sonidos que creemos imperceptibles. Para Nono, este aumento de la percepción traería consigo un aumento de la posibilidad de acceder a diferentes y más variados modos de pensamiento:

“Far percepire ciò che non si crede più percepibile, aprire orecchie, avviarsi ad aumentare la possibilità delle cellule che trasportano i segnali all'interno del cervello, aprire il cervello. Aumentare la percezione fisica, quindi aumentare la possibilità di accedere ai vari pensieri, dai più antichi ai più nuovi e attuali. Un'utopia? Vedremo!”²⁴⁶

Los modos en que se compone, se piensa y se escucha, tienen una naturaleza profundamente histórica. No sólo la racionalidad -como denunció Gargani-, estaría atravesada por relaciones de poder, siendo a la vez producto y productora de su momento histórico. También lo está nuestro modo de percibir. Con los ejemplos históricos a los que acudía, Nono iba rastreando las genealogías de esos otros modos olvidados que permitirían abrir otras posibilidades. Entre ellas, el compositor destacaba el microtonalismo, presente en la música antigua y en la de otras culturas²⁴⁷, así como el variado uso de los espacios en los que se ejecutaba música en las épocas anteriores a la homogeneización de los mismos (como, por ejemplo, la variedad de disposiciones

245 *Ibid.*, p. 349.

246 Nono, L. (2001) [1984d], p. 337.

247 Los microtonos y los microintervalos son aquellos sonidos e intervalos que escapan del sistema temperado -que divide la escala en 12 semitonos iguales-, al hacer uso de distancias menores al semitono.

espaciales que se daban y exploraban en las ejecuciones musicales durante el Renacimiento y el Barroco en las diferentes iglesias). Pero no se trata de volver a un pasado mejor, sino de preguntar(se) qué se escucha y qué se deja de escuchar, e incluso qué se supone que se debe escuchar²⁴⁸. Estas cuestiones nos señalan que lo presente no es necesario, sino abierto, que la escucha que creemos hegemónica no es la única, y que no sabemos con certeza (*...das weisst aber du nicht...*). Entender que nuestras certidumbres, aún las más íntimas, son construcciones que reforzamos mediante la cómoda repetición -con lo que de violencia esto implica- nos resituaría en relación al hábito y a la engañosa seguridad en la que nos encontramos:

“Cercare continuamente. Non avere sotto reti di protezione. Rischiare sempre. Contro la sicurezza che questo ordine, questo sistema vuol mantenere. Sia nel caso del sistema cosiddetto socialista, che capitalista. Tu hai tutto assicurato. Spostamenti, casa, mobili, denti, naso, il braccio dei violinisti, il labbro di chi suona la tromba, l'automobile. Tutto è garantito, è sicuro, ma all'interno di un ordine, un ordine finanziario che ha delle precise regole.”²⁴⁹

Todo esto entraña implicarse y arriesgarse, sin redes de protección, en la escucha de lo que suena, de uno mismo y de los otros. Para Nono, sin duda, merecía la pena este riesgo de dejarse sorprender y afectar, a pesar de las dificultades que conlleva. Siempre puede surgir lo inesperado. Siempre puede ocurrir una 'catástrofe'²⁵⁰.

248 Nono, L. (2001) [1985a], p. 528.

249 Nono, L. (2001) [1983b], p. 305.

250 Nono, L. (2001) [1984b], p. 318.

Nono menciona en diferentes ocasiones la teoría de las catástrofes del matemático René Thom. Esta teoría estudia singularidades y se aplica a problemas científicos que tratan directamente las propiedades de las discontinuidades, sin referirse a ningún mecanismo específico subyacente. Tiene

Il suono mobile

...*verschwende*...²⁵¹ [43]

Cuando Nono invitaba a escuchar lo que suena, no se refería ni a quedarse con las notas pretendidamente unívocas, deudoras de la preeminencia que fue tomando la escritura en la música occidental, ni tampoco a traducir los sonidos por números, por frecuencias determinadas, que en lugar de oír sólo calculan proporciones acústicas. Esta intención de restituir su cualidad a los sonidos, que posicionaría a Nono en la estela de Aristógenes de Tarento (s. IV a. C), tan crítico con el pitagorismo, tampoco pretende reivindicar la mera sensación perceptiva aislada de todo lo demás²⁵². Los sonidos, cuando se escuchan, van ligados a la experiencia, a la memoria, a los sentimientos²⁵³. De ahí que sea tan fácil caer en proyecciones que predeterminen el oír. En lugar de abogar por una *tabula rasa*, Nono afirmaba que lo sensorial, en la música, se enreda, se combina, se penetra con lo emocional y con lo intelectual²⁵⁴. Lo interior y lo exterior se enlazan y atraviesan. Lo que hay que vigilar es que cualquiera de ellos no se proyecte sobre el otro y lo cubra.

En ese inquieto tantear y experimentar con el que Nono buscaba desprenderse de esas redes de protección que son los hábitos, los gestos repetidos, las categorías sabidas, el

aplicaciones en física, biología o ciencias sociales.

251 ...*derrocha*...

252 Nono, L. (2001) [1988a], p. 511.

253 Nono, L. (2001) [1987a], p. 507.

254 Nono, L. (2001) [1987e], p. 526.

compositor acude a los mínimos medios y a lo casi inaudible. En el *sotto voce*, en el grado mínimo de audibilidad, haya el límite en el que la escucha más se tensa y, por tanto, más se expone, la frágil línea donde lo inaudible nos asalta:

“Saper vedere e ascoltare l'invisibile e l'inaudibile. Arrivare al minimo grado di audibilità, di visibilità.”²⁵⁵

De esa leve frontera que separa lo apenas audible de lo inaudible, emergería lo hasta ahora no percibido. Aquí tiene un importante papel la tecnología. Se ha mencionado ya cómo en *...sofferte onde serene...*, Nono escuchó atentamente el modo de hacer sonar el piano de Pollini, para desde ahí volver audible, mediante el uso del micrófono, lo que normalmente no se percibe. El compositor defendía con firmeza la tecnología que abre los oídos, que amplía nuestra capacidad de percepción. Por ello, denunció el uso reductor que el mercantilismo y el consumismo reinantes hacen de lo tecnológico: tomándolo como algo meramente instrumental y de continua puesta al día, no se pone en cuestión el lenguaje convencional, ni se escapa de él. La tecnología necesita ser continuamente repensada, exponerse a investigaciones y estudios experimentales, para que esa enorme capacidad que posee para abrir nuevos horizontes, para escuchar lo hasta ahora inaudito, no se pierda²⁵⁶:

“L'informatica di oggi aiuta ad ascoltare i cosiddetti 'suoni rimossi', o meglio 'non ascoltati', quei suoni, segnali, rumori che nella vita urbana e rurale vengono sopraffatti dalla violenza prepotente di altri suoni. Io cerco di resuscitare proprio questi suoni scomparsi, e mi aiuto col mezzo informatico. C'è anche da dire che dietro questa rimozione di suoni c'è forse un fatto di ordine psicoanalitico, ma

255 Nono, L. (2001) [1983b], p. 295.

256 Nono, L. (1996c), p. 20.

anche coercizione da parte di chi vuole imporre un determinato ascolto, un ascolto che invece di aprire le coscienze le chiude.”²⁵⁷

En lo que creemos inaudible se da una gran riqueza sonora, y las nuevas tecnologías son una preciosa herramienta que posibilita su encuentro²⁵⁸.

Nono prestó especial atención a lo microintervalico, tan presente en tradiciones y tentativas mantenidas al margen de la 'oficialidad' musical, y a lo que ha permanecido tan sorda la tradición de la música occidental centrada en lo diatónico y lo cromático²⁵⁹. Nono gustaba de mencionar los nombres de aquellos compositores que escribieron música cromática y microintervalica en diferentes momentos de la historia, para ir señalando así pasados que abren otras posibilidades en el presente. También recuperaba las palabras de los teóricos que defendieron, en su momento, los diferentes géneros musicales (cromático, enarmónico y armónico)²⁶⁰, partiendo del mismo Aristógenes de Tarento:

“Aristosseno ha parlato del suono qualitativo, non solo come suono

257 Nono, L. (2001) [1985b], p. 369.

258 Ambrosini, C. (1989). En este audio puede escucharse al propio compositor hablando acerca de su trabajo en el Studio de Freiburg.

259 Ejemplos de microtonalismo se dan en las músicas de culturas milenarias como la hebrea, la persa o la india, las de diferentes tradiciones populares europeas (en Bulgaria, Rumanía o España) o las diferentes tentativas microtonales que se dan en el siglo XX (Nono, L. (1996c), p. 20).

260 Como ejemplo, en los fragmentos del diario “Verso Prometeo” podemos encontrar los nombres de Nicola Vicentino, Gesualdo da Venosa, John Ward, John Wilbye, Béla Bartók, Alois Hába, Wischnegradsky, Mordechai Sandberg y Ogolovec, entre otros (Nono, L. (2001) [1984h], pp. 385-396).

predeterminato, prefissato, precisato, per cui è necessario seguire un metodo; ha parlato anche della possibilità di avere quarti di tono, della possibilità della suddivisione senza fine. Naturalmente ciò ha avuto un grande valore ieri come oggi.²⁶¹

Esta riqueza microinterválica es explorada profusamente en el *Cuarteto*, sin el recurso a las nuevas tecnologías. El uso de los cuartos de tono es continuo, a lo que se añade la rica paleta de ataques empleada²⁶². De este modo, se cuestiona la reducción de lo inagotable sonoro, al evidenciar la diversidad, la movilidad y la inestabilidad que encierra lo que la escritura musical parece convertir en notas unívocas. No se trata de adornar con novedosos timbres las doce notas de siempre. Cada sonido, en la singularidad de su ejecución, es tan relevante como los demás, no hay frecuencias privilegiadas.

Nono, siguiendo la vía abierta por el dodecafonismo, rechazó así la prioridad que la jerarquía tonal daba a la altura sobre los demás componentes del sonido, preferencia que se manifiesta en la escritura musical y en el modo de comprender lo musical. Pero también criticó duramente el puntillismo, al que acusaba de entender los sonidos como puntos fijos y cerrados, como mónadas que no guardarían relación entre ellas. Con el término puntillismo se denomina a la música del último Anton Webern (1883-1945) y del primer serialismo integral. El serialismo atacó la jerarquía tonal mediante la puesta en valor por igual de todos los parámetros musicales (altura, duración, timbre e intensidad), haciéndolos todos igualmente cuantificables. Lo de calificar esta música como puntillista vino provocado por la progresiva rarefacción de la materia sonora

261 Nono, L. (2001) [1989], p. 540.

262 Recuérdese lo comentado al respecto en el capítulo 2.

debida al aislamiento de los sonidos, considerados singularmente y no en su interrelación mutua. Los cuatro parámetros cambian de sonido en sonido, punto por punto, sin atender a vínculos lineales que vayan más allá de su mera sucesión, lo que ocasionó que Adorno hablara de un pseudomorfismo de la música en la pintura, de un abandono de lo temporal por lo espacial²⁶³.

Para Nono los sonidos son relaciones. Lo sería cada sonido en sí mismo, en tanto que está compuesto por la relación que conforman los diferentes elementos que lo constituyen (que no se limitarían a los parámetros cuantificables). Y, a su vez, también los sonidos están relacionados entre sí y con lo exterior a ellos -relaciones que tendrían un carácter cualitativo, como se ha visto más arriba²⁶⁴. Los planteamientos y análisis que, en los 50, hicieron de las obras dodecafónicas y serialistas 'música puntual', silenciaron, según Nono, toda esa compleja red de relaciones que estructuran y diversifican los sonidos que las componen²⁶⁵. En diferentes ocasiones, Nono explicó cómo la música de Webern no es un mero sucederse de puntos sonoros fijos, cerrados e

263 Nono vinculaba el término 'puntillismo' con lo que él denominaba "illustri esteti tedeschi"(Nono, L. (2001) [1976], p. 333). Es probable que se estuviera refiriendo a Herbert Eimert, quien, en 1952, empleó ese término en *Lehrbuch der Zwölftontechnik* para designar a la música de Anton Webern. Fue Karlheinz Stockhausen quien utilizó la expresión '*Punktuelle Musik*' para referirse a una música cuya estructura se forma nota a nota, cada una definida por los cuatro parámetros (altura, dinámica, duración y timbre), al margen de toda convención horizontal o vertical que las relacione más allá de la pura sucesión (Stockhausen, K. (1959b)).

264 Es cierto que el sistema tonal conlleva también relaciones entre los diferentes sonidos (entendidos como notas). Pero, además de establecer una clara y rígida jerarquía entre ellos a través de las diferentes funciones dadas, los vínculos tonales son cuantificables.

265 Nono, L. (2001) [1976], p. 333.

independientes, sino que lo fundamental en ella serían, precisamente, las relaciones interválicas que se establecen²⁶⁶. En lugar de acudir a la reducción y el cálculo para caracterizar y analizar la obra de Webern -tal y como propondría la lectura académica que se da en Darmstadt-, Nono, al enfrentarse a la serie como las infinitas relaciones que se instauran entre los diferentes sonidos, descubrió en la música del discípulo de Schönberg constelaciones de posibilidades y una apertura constante a lo posible²⁶⁷.

La multiplicidad que encierra cada sonido, se muestra con más claridad cuando se le da tiempo para sonar. De ahí la preferencia de Nono por los *tempi* lentos en la etapa final de su producción, así como el uso de amplios calderones. Éstos son protagonistas en *Fragmente*. Colocados sobre sonidos o silencios, muchos de estos calderones superan los 10 segundos, hasta llegar a alcanzar, por ejemplo, 27 segundos de duración en el fragmento [40]UMSONST..., colocado sobre un acorde en *ppp* y *flautato* ejecutado por los cuatro instrumentistas, o 25 segundos al final del *Cuarteto*, sobre los armónicos realizados por el violín segundo y la viola *al ponte*.

Nono le da tiempo al sonido para que se abra en todo su espesor, para que se puedan escuchar todos sus componentes y su movilidad temporal, para que sea perceptible ese

266 Nono, L. (2001) [1983b], p. 295.

Ya en 1953 se hicieron patentes los distintos modos que tenían Nono y Stockhausen de entender la música de Webern. Nono se mostró entonces contrario a acercarse a la técnica empleada por el compositor vienés mediante el uso de tablas numéricas, tal y como propuso Stockhausen (Nono, L. (2001) [1953], p. 7).

267 Nono, L. (2001) [1984e], p. 353.

“campo divisibile in un numero infinito di parti”²⁶⁸ plagado de infinitas relaciones que cada sonido es. El compositor llegó a afirmar que partiendo de un solo sonido es posible hacer todo un discurso:

“La qualità del suono, il modo di attacco, di svilupparsi e di diminuire contengono in concentratissima sintesi, un intero arco melodico.”²⁶⁹

Como puesta en práctica de esta concepción del sonido en toda su radicalidad, surgiría *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* en 1987. Esta obra para orquesta dividida en siete coros, a excepción de unos pocos compases, gira entorno a lo se podría llamar la nota sol, y ofrece una enorme riqueza tímbrica, así como un minucioso trabajo espacial²⁷⁰. Esta obra pertenecería a lo que Mila consideraba la última etapa del compositor, aquella en la que su concepción de lo sonoro condujo a Nono, tras la composición del *Prometeo*, a un momento en el que el Sonido (la mayúscula la tomamos de Mila) pasó a ser la nueva 'patria' del compositor. Para Mila, se trató de una etapa de aparente misticismo en la que, abandonados ritmo y melodía, tan sólo se
268 Nono, L. (2001) [1988e], p. 472.

En uno de sus cuadernos de notas apuntó Nono lo siguiente sobre su *Cuarteto* en relación al empleo de los calderones y el espesor del sonido:

“b) *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi* (1979-1980):
la durata della corona, ca. 7", e la diversa tecnica d'arco, diversa intensità, tutto aperiodico, contribuisce a render il suono sia timbricamente (gli armonici differenziati conseguenti, la fondamentale 'filtrata'), sia in quanto vero segnale discontinuo anche nello spessore, non fisso non ripetitivo a se stesso, ma mobile anche temporalmente.” (Nono, L. (2001) [1984h], p. 390)

269 Nono, L. (2001) [1987e], p. 490. Véase también Nono, L. (2001) [1987c], p. 425.

270 Este tipo de trabajo composicional requiere de unos intérpretes cuyo virtuosismo esté ligado ya no a la cantidad de notas que se sean capaces de ejecutar, sino a la cualidad sonora (Nono, L. (2001) [1982b], p. 270).

pretendía dejar al sonido respirar²⁷¹.

Nono no solo criticó el concepto de nota, en tanto que sonido fijado y estático, sino que también rechazó que los sonidos sean mónadas, enormemente ricos en su interior, pero aislados los unos de los otros²⁷². En este rechazo se puede observar una de las



fig. 15. Alturas que componen *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij .

271 Mila, M. (2010f), p. 333.

272 Mauricio Sotelo también apunta este rechazo al sonido entendido como mónada. Pero Sotelo lo que plantea es que Nono no sólo insiste en negar que sea posible pensar el sonido según unidades indivisibles, sino que persigue romper la estructura monádica, indivisible del sonido, penetrar en él y abrirlo a innumerables posibilidades. Sotelo obviaría el carácter relacional de los sonidos entre sí y con lo que les es ajeno que defendía Nono (Sotelo, M. (1997), p. 23).

diferencias que sostuvo con Cacciari. Nono ponía el acento en las relaciones de los sonidos, tanto las relaciones que los componen, como las que los vinculan entre sí y con lo considerado como exterior a ellos. Sin embargo, en la conversación que mantuvieron Nono, Cacciari y Bertaglia, el filósofo recurrió a Leibniz y a sus conceptos de mónada y componible. Cacciari defendía que Nono abandonaba el universo cartesiano para adentrarse en el leibniziano (si bien al margen de lo que en Leibniz -o en Giordano Bruno-, crearía resonancias y correspondencias entre los elementos que componen ese universo). Para Cacciari, el universo sonoro de Nono estaría compuesto de puros sonidos mónadas, que se autoreflejarían cada uno a sí mismo, y que se corresponderían, en su pureza, con la pureza de lo posible en la que estarían situados²⁷³. Esta pureza y este aislamiento, conllevan, sin embargo, unas consecuencias a la hora de pensar lo posible en Nono que consideramos bien distintas a las planteadas por el propio compositor (lo que trataremos detenidamente en el siguiente capítulo).

Las mónadas leibnizianas, si bien cada una de ellas expresaría el mundo -aspecto que Nono parece obviar en sus críticas-, permanecerían cerradas a éste -de ahí lo de 'sin puertas ni ventanas'-. Quizás, el énfasis que el compositor otorgaba a la riqueza de cada sonido -por su cualidad propia, por el modo de ataque, por su desarrollo en el tiempo- y el cuestionar el propio sucederse de un sonido tras otro, llevó a Cacciari a obviar la importancia que tiene que esos sonidos, por inagotables que se muestren, no sean ni autosuficientes ni herméticos²⁷⁴. La crítica que Nono realizó a la dicotomía entre interior

273 Nono, L. (2001) [1984e], p. 356s.

274 Preguntarse acerca del sucederse de los sonidos era, para Nono, una cuestión radical:

y exterior, ha de tenerse presente en este asunto. Al igual que cuando nos recogemos en soledad nos encontramos con que estamos atravesados por el mundo, los sonidos tampoco están aislados, no son entes puros que puedan desvincularse de lo que los rodea, de quienes los ejecutan y de quienes los escuchan, del espacio en el que se oyen o de la historia de la música, que los ha ido ligando a estructuras y sentidos, como también a nosotros a hábitos y expectativas. La conversación a tres entre Cacciari, Bertaglia y Nono, la cerró este último con las siguientes palabras: “San Lorenzo ha porte e finestre nette e aperte...”²⁷⁵. Nono no dejó de buscar y encontrar puertas y ventanas claras y abiertas que exponen y disponen entre sí lo interior y lo exterior.

El cuestionarse cómo sigue un sonido a otro no equivale a la negación de todo sucederse. Plantearse esta pregunta, coloca entre signos de interrogación toda pretensión de considerar como evidente o natural cualquier modo de vincular entre sí a los sonidos. Los intervalos se proponen como relaciones no fijadas, abiertas, entre señales cargadas de particularidades y cualidades a reinventar y a activar mediante la crítica, el conocimiento y la memoria²⁷⁶. Nono utilizaba la expresión *suono mobile* para referirse a ese sonido no fijado, abierto y complejo, que se inscribe dentro de la heterodoxa tradición microtonal²⁷⁷. Ese *mobile* apunta hacia otro elemento que juega un importante papel en este complejo tejido de relaciones en las que se ve involucrado el sonido: el espacio. En su surgir y desaparecer, en su desenvolverse y su entretejerse, los sonidos

“E qui irrompe anche l’interrogazione più radicale: “Perché a un suono deve seguirne un altro?!” (*Ibid*, p. 353).

²⁷⁵ *Ibid*, p. 357.

²⁷⁶ Nono, L. (2001) [1989], p. 540.

²⁷⁷ Nono, L. (2001) [1981a], p. 518.

no dejan de componerse con el espacio.

El espacio

...dem Raum...²⁷⁸ [39]

A lo largo del siglo XX, el espacio musical adquiere un papel protagonista a la hora de concebir y componer la música. Por la importancia que cobra esta cuestión en sus obras, cabe destacar, además de a Nono, a compositores como Edgar Varèse (*Poème électronique*), Iannis Xenakis (*Polytopes*) o Karlheinz Stockhausen (*Gruppen, Momente, Licht*)²⁷⁹. La espacialización musical comprende diferentes aspectos, como el espacio que afecta a la propia materia musical (densidad, verticalidad y/o horizontalidad, intensidad, altura), la distribución de los focos sonoros durante la ejecución, o el propio lugar en la que ésta se realiza y con el que el sonido se compone para crear espacios²⁸⁰.

278 ...espacio...

279 Estas son algunas de las obras más relevantes, que no las únicas, de estos compositores en relación a la cuestión del espacio musical. Por otro lado, tanto Xenakis como Stockhausen han dedicado escritos sobre este tema. Así encontramos los textos sobre los *Polytopes* (“Polytopes”, “Le polytope de Montréal”, “Le polytope de Micenas”), el *Diatope* (“Geste de lumière et de son”, “Diatope: une musique a voir”) en el *Musique de l'architecture* de Xenakis, o “Musik in Raum”, en el que Stockhausen trataba el espacio como parámetro compositivo (Xenakis, I. (2006), Stockhausen, K. (1959b)).

280 Muy diferentes ejemplos de cómo el material sonoro es afectado por el espacio serían el puntillismo, con su rarefacción sonora provocada por los puntos-sonidos diseminados, las texturas saturadas de Ligeti o las nubes estocásticas de Xenakis.

Por otro lado, en Moreno Soriano, S. (2008), se analizan algunos proyectos arquitectónicos del siglo XX que son hitos en esta cuestión sobre el lugar en el que se escucha la música: el pabellón Phillips (para

La preocupación por la espacialización sonora fue constante en la obra de Luigi Nono desde los años 50, muy vinculada a sus investigaciones y experimentaciones vocales, teatrales y electrónicas²⁸¹. Stoinaiova, que dedica dos textos al espacio musical en Nono, señala cuatro diferentes planos en los que el compositor lo define:

- la multidimensionalidad compuesta de la materia sonora,
- la pluralidad y la variabilidad de los focos sonoros,
- la flexibilidad móvil del resultado sonoro,
- y la experiencia ligada a la apropiación del espacio de la sala en tanto que caja de resonancia, que alcanza su máximo protagonismo en el *Prometeo*²⁸².

Nono incidía en la necesidad de pensar acerca de todos estos distintos aspectos del espacio musical, ya desde la misma partitura, porque de lo que se trata es de pensar el sonido:

“Il convient non seulement de penser la musique, mais de penser au son, à la

el que Varèse compuso su *Poème électronique*), el pabellón IBM, el *Diatope* de Xenakis, el arca del *Prometeo* de Nono, Akiyoshidai, y el pabellón Suizo.

281 Stoinanova, I. (1996), p. 133.

Véase también Santini, A. (2012).

282 Stoinanova, I. (2004), p. 109.

En Moreno Soriano, S. (2008), se puede seguir con detalle el intenso y hermoso trabajo que realizaron Nono y Renzo Piano para el *Prometeo*. Por su parte, Broglia, S. (2010), se acerca al tratamiento del espacio en el *Prometeo* desde una perspectiva fenomenológica.

conduite du son, à la diffusion du son, à ce à quoi le son se heurte, à ce qui fait circuler le son, à la manière dont le son peut circuler et à la manière dont le son peut être rendu mobile par des éléments primaires: la pierre, le bois ou la terre.”²⁸³

Cómo se difunde el sonido y cómo se compone con el espacio, son cuestiones que deberían ya estar presentes en la partitura, según Nono, pues lo que está escrito sobre ella sonará con el espacio que ha de ocupar.

Con *Fragmente*, Nono no se planteó subvertir ni la tradicional distribución espacial de los intérpretes ni el lugar en el que se emplaza la ejecución, a pesar de ser dos aspectos sobre los que no dejó de polemizar y buscar otras posibilidades²⁸⁴. No obstante, la cuestión del espacio musical está presente en su *Cuarteto*, manifiesta en el tratamiento del material sonoro (una de las constantes en su trayectoria) y en la movilidad provocada por el cambio de texturas. A lo largo de *Fragmente*, se pueden ir siguiendo diferentes dimensiones y espesores espaciales adquiridos por el material sonoro: desde la delgada y temblorosa línea del casi unísono de los fragmentos [18] y [20] (...WENN IN REICHER STILLE...) o [30] (...IN LEISER LUST...), a la clara amplitud del [26] (...HERAUS IN LUFT UND LICHT...).

283 Nono, L. (2007), p. 541.

284 Nono criticaba la sala de conciertos porque su unidireccionalidad le vendría dictada más por la primacía de la visión que por la propia acústica. El que este modelo se haya impuesto como hegemónico ha homogeneizado y, por tanto, reducido el modo de escuchar la música en los espacios concebidos para ello. Esta reducción a un modelo único es otro de los puntos cruciales en la crítica realizada por el compositor.

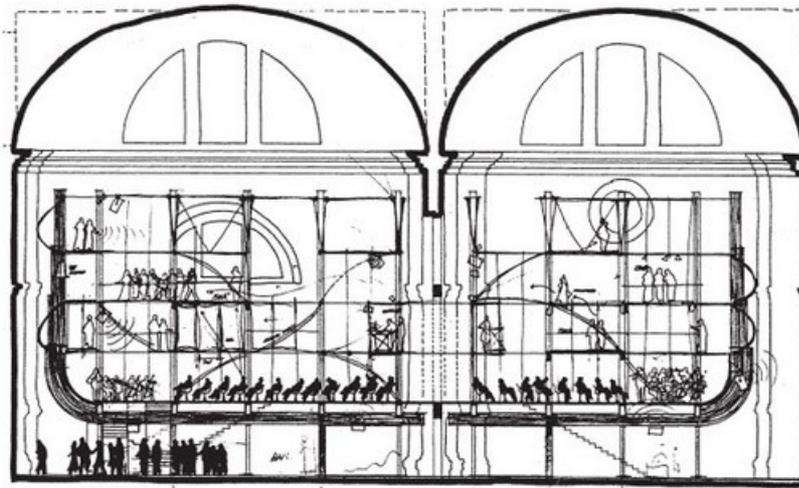
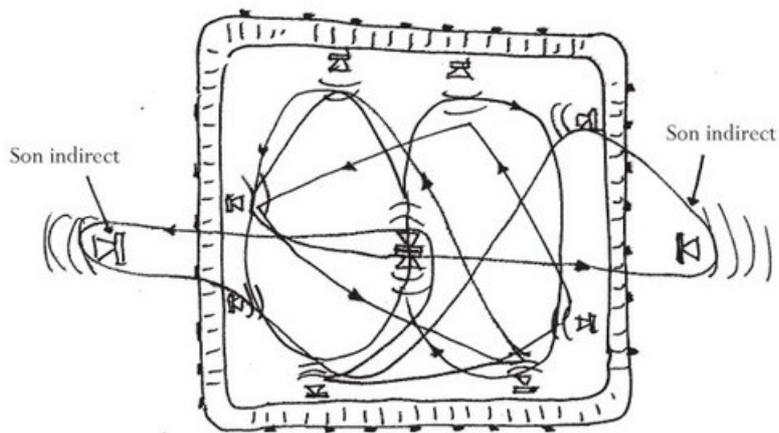


fig. 16. Sección de la estructura de Renzo Piano para el *Prometeo*, y esquema de difusión de los sonidos.

La rica variedad de ataques y sonoridades empleadas, junto con la rítmica, transita un amplio abanico de modos de distribuir y espacializar el material sonoro, yendo desde la más “clásica” disposición del homofónico [26], de un efecto liso y homogéneo con el *arco normale* y el *sotto voce* en todos los instrumentos, hasta la dispersa y contrastante presentación de fragmentos como el [44] (...WOHL.. ANDERE PFADE,...) (véase fig. 17). Los largos e intensos calderones también juegan un papel importante en la cuestión del espacio musical, que es tratado como un espacio plástico que se desvela lentamente a través del propio mostrarse de cada sonido²⁸⁵. Aunque Nono empleó la expresión 'técnica casi escultórica' para el modo de componer de Bartók o el dodecafonismo en los *tempi* lentos, es plausible calificar así su modo de hacer en el *Cuarteto*, especialmente en esos momentos en los que tiempo parece contener el aliento²⁸⁶.

Los efectos de movilidad espacial (“flexibilité mouvante”, flexibilidad móvil, la denomina Stoianova), se dan por el continuo cambio de texturas o por algunos marcados intercambios entre los cuatro instrumentistas, como el que se produce en el fragmento [31] (...ICH SOLLTE RUHN?...) (fig. 18), entre dinámicas extremas, o en el inquieto y contrapuntístico [13] (...INS TIESTE HERZ...)²⁸⁷.

285 Nono, L. (2001) [1981a], p. 519s.

286 *Ibid.*

287 Véase capítulo 2.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various performance instructions and technical markings:

- System 1:** Starts with a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 44$. Annotations include "ALCO", "AL PONTE", "FLAUTATO", "ALCO BATTUTO", "3^a ARN.", "SU 2^a CORDA", and "POSSIBILE".
- System 2:** Includes a bass clef and a tempo marking of $\text{♩} = 44$. Annotations include "ALCO", "AL PONTE", "FLAUTATO", "ALCO BATTUTO", "3^a ARN.", "SU 2^a CORDA", and "POSSIBILE".
- System 3:** Includes a bass clef and a tempo marking of $\text{♩} = 44$. Annotations include "ALCO", "AL PONTE", "FLAUTATO", "ALCO BATTUTO", "3^a ARN.", "SU 2^a CORDA", and "POSSIBILE".
- System 4:** Includes a bass clef and a tempo marking of $\text{♩} = 44$. Annotations include "ALCO", "AL PONTE", "FLAUTATO", "ALCO BATTUTO", "3^a ARN.", "SU 2^a CORDA", and "POSSIBILE".

figura 17. Fragmento [44], de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

figura 18. Fragmento [31], de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

31 ... ICH SOLLTE RUHN? ...

Handwritten musical score for Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The score is in 8/8 time and features dynamic markings such as *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *fff*, and *ffff*. It includes performance instructions like "AL TASTO" and "AL PONTE" with arrows pointing to specific notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata, with a tempo marking of 10-13.

AL PONTE SOLO DOVE ↓
 VARIARE DA NON VIBRATO → VIBRATO → MOLTO → POCO → NON VIBRATO SECONDO SENTIMENTO DI CIASCUNO

Para Nono, sonido y espacio están inextricablemente unidos. Ambos se desvelan mutuamente, algo que parecía olvidado debido a la homogeneidad de las salas de concierto. La reproducción, prácticamente universal, del modelo unidireccional de sala de concierto, extiende y replica un único e idéntico modo de escuchar en el espacio que hace oídos sordos a las particularidades del lugar que acoge los sonidos y se compone con ellos, un olvido que puede llevar a considerar la sala como un mero contenedor abstracto que rellenar²⁸⁸. El trabajo que emprendió Nono en San Lorenzo para el *Prometeo*, le marcó profundamente, abriéndole nuevas posibilidades que le hicieron

288 Durante la conversación entre Cacciari, Nono y Bertaglia, apareció la noción de 'heterotopía'. Con ella Cacciari señalaba el lugar destinado a la escucha musical, insertándolo en ese momento en el que surgen otras heterotopías como son el manicomio, la cárcel, la escuela, los museos, las bibliotecas o los cementerios (Nono, L. (2001) [1984e], p. 340). La noción de heterotopía proviene de Foucault, quien le dedica un texto (*Des espaces autres*), convertido en una de las claves y uno de los tópicos a la hora de tratar la cuestión de la espacialidad en música. Según Foucault, las heterotopías son lugares:

“qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.” (Foucault, M. (2001b), p. 1574)

La sala de conciertos sería uno de esos lugares contra-emplazamientos, uno de esos no-lugares localizables, que tiene su propia función, su peculiar sistema de cierre, aperturas y exclusiones, y establece una determinada relación con lo temporal, rasgos que Nono cuestionaba con su práctica compositiva. Para Cacciari, esta heterotopía reflejaría y respondería a las exigencias de la época burguesa de la escucha.

Sin embargo, Dautrey plantea la idoneidad de aplicar el término de heterotopía a la espacialidad reivindicada por Nono, pues también establece ésta su propia relación con una temporalidad que permite reapropiarse libremente el pasado (Dautrey, J. (2007), pp. 80-88).

sentir como insuficientes sus anteriores planteamientos acerca del espacio en el que se ejecutaban sus obras²⁸⁹. Se puede apreciar en sus palabras cómo, a partir de esta experiencia, el vínculo entre el sonido y el espacio en el que se escucha, se convirtió en una de sus preocupaciones fundamentales. Nono escuchó atentamente y trabajó en las localizaciones en las que se interpretaban sus obras, entendiendo dichos lugares como otra componente más de la composición:

“Si deve dedurne allora che in tali esperienze non si tratta semplicemente del darsi del suono in quanto tale, ma dell'intervento dello spazio stesso come fattore compositivo, come componente decisionale della composizione, proprio in quanto spazio, localizzazione, differenziazione, che ha 'dato' quel suono, che non è più semplicemente suono come tale, ma lettura dello spazio.”²⁹⁰

No obstante, aunque no pareciera preocuparle hasta tal extremo en sus obras precedentes a la *tragedia dell'ascolto*, el importante vínculo entre sonido y espacio ya estaba presente en ellas, pues el sonido se expande, ocupa y compone espacio. Sonidos y espacio se leen y se desvelan mutuamente, ya se trate de una obra con electrónica o de un cuarteto de cuerda.

El silencio

...*wenn in reicher Stille...*²⁹¹ [18], [20]

La uniformidad en el modo de escuchar en las salas de concierto -o a través de los

289 Nono, L. (2001) [1984e], p. 357.

290 Nono, L. (2001) [1984f], p. 365.

291 ...*en un riquísimo silencio...*

equipos de música estéreo-, nos hace olvidar ese íntimo nexo que mantienen el sonido y el espacio²⁹². En *Fragmente*, Nono emplea dos recursos, que, aunque puedan parecer sencillos, son de una gran importancia para evidenciar esa relación: los lentos calderones que le dan al sonido tiempo para sonar y la intensidad sonora mínima, al límite de lo inaudible, tan *pianissimo* que no llega a ser perceptible su inicio²⁹³. En *...sofferte onde serene...* y en *Das atmete Klarsein*, Nono empleó la tecnología para situarse en esa frontera. Junto a los intérpretes y los técnicos, emprendió una atenta escucha que llegó hasta los límites de lo imperceptible, que se abriría plagado de material sonoro²⁹⁴. También se adentraron en estos límites de lo inaudible, Nono y los miembros del cuarteto LaSalle, durante la composición de *Fragmente* -aunque sin recurrir a las nuevas tecnologías, como ya hemos mencionado-. Los extremos *pianissimi* fueron uno de los aspectos que más tantearon y discutieron, hasta llegar a descubrir cómo lo inaudible puede crear más tensión que lo audible:

292 Nono criticó en diferentes ocasiones la reducción y simplificación que supone la reproducción de la música a través de los dos canales de los equipos estéreo. Como ya se ha mencionado, propuso un uso de la tecnología que enriqueciera, abriese nuevas vías, en lugar de reproducir mecánicamente, e incluso reducir, las que ya se dan (p.e., la reducción que se produce de una interpretación en vivo al ser reproducida).

293 En relación a *Guai ai gelidi mostri*, Nono comentó cómo lo casi inaudible, en lugar de llenar el espacio, lo descubre, cómo su inicio y origen son inadvertidos y es percibido como parte del espacio, y cómo cualquier movimiento descubre la diversidad microinterválica que lo compone:

“È sufficiente il movimento lento, da destra a sinistra e viceversa, della testa (le due orecchie) per percepire non solo la mobilità spaziale dei suoni 'soffiati' la 'non origine' loro, ma nel caso di un'unica altezza, si avverte una stranissima diversità microintervallare mobile, anche quasi memoria di 'melodia', quasi effetto Phasing.

È l'inudibile o l'inudito che lentamente, o no, non riempie lo spazio, ma lo scopre, lo svela.

E provoca improvviso inavvertito esser nel suono, e non iniziarlo a percepire, sentirsi parte dello spazio, suonare.” (Nono, L. (2001) [1984h], p. 393s.)

294 Nono, L. (2001) [1983c], p. 309s.

“Lavorando così i quattro del LaSalle e io non solo abbiamo trovato soluzioni a singoli problemi ma, attraverso lunghe discussioni e tentativi, abbiamo cercato di capire come fosse possibile mantenere la tensione attraverso l'inaudibile, e abbiamo scoperto come spesso l'inaudibile possa essere estremamente più teso dell'audibile.”²⁹⁵

Precisamente, uno de los puntos que más costó fue la combinación de los beethovenianos *sotto voce* -en voz baja, murmurando- y '*mit innigster Empfindung*' -con profundo, íntimo sentimiento-, que, en principio, podrían parecer incompatibles, al confundirse habitualmente la expresión musical intensa con una mayor intensidad sonora²⁹⁶. Sin embargo, durante su labor en común, intérpretes y compositor se percataron de que este límite entre lo audible y lo inaudible se abre a la escucha, no sólo lleno de una riqueza sonora hasta entonces oculta, sino también con una gran capacidad de emotividad y tensión. Para Nono se trataría de una tensión con una doble cara: la tensión de lo sonoro mismo, al ser expuesto al borde de su audibilidad, y la tensión generada por la atención (*ad-tensione*) exigida a quien escucha, que se haya implacablemente expuesto a lo que casi no suena. Desde aquí se pueden entender las palabras “suoni tesi” -sonidos tensos, tendidos- “a un'armonia delicata della vita interiore”, que Nono escribió en el prefacio del *Cuarteto*²⁹⁷.

Por tanto, una escucha atenta, ayudada en ocasiones por las nuevas tecnologías, hace perceptibles sonidos que habitan dentro de lo que ya suena (lejanos armónicos, la

295 Nono, L. (2001) [1987e], p. 550.

296 Nono, L. (2001) [1988b], p. 455.

297 Añadía Nono a estas tensiones, la fuerza que puede adquirir cualquier gesto tras un *pianissimo*. Un leve *piano* puede parecer un cataclismo (Nono, L. (2001) [1981b], p. 259.

riqueza microinterválica y el propio desenvolverse del sonido), y sonidos que bordean las mínimas intensidades sonoras. Nono no dejó de preguntarse cuánto de lo considerado inaudito podría llegar a escucharse. Este situarse en la delgada, intensa y rica línea que separa lo sonoro del silencio, le condujo irremediamente a cuestionarse qué se considera sonido y qué silencio. A partir de mediados de la década de los 70, el silencio se convirtió en un tema recurrente en sus escritos y entrevistas. Tanto es así, que Cacciari consideraba que el término silencio, junto al de escucha y el de posibilidad, era una de las palabras clave a la hora de trazar la constelación problemática de la investigación noniana tras la *svolta*²⁹⁸.

Nono le daba a la noción de silencio diferentes sentidos: el silencio en cuanto requisito para poder escuchar, el silencio como aquello que permanece inaudible, el silencio como pausa musical. En algunas ocasiones, Nono hacía del silencio una decisión. Consistiría ésta en atreverse a adentrarse en ese silencio requerido para poder escuchar, un silencio que el propio compositor necesitó para poder oír todas las voces (hábitos, pensamientos, modos) que llevaba dentro de sí²⁹⁹. Asimismo aludía con la palabra silencio a lo inaudible, pero no ese inaudible que se termina mostrando preñado de sonidos gracias a otros modos de escucha, sino al que permanece como tal:

“L'inudibile che diventa udibile eppure anche rimane inudibile, l'indicibile che diventa dicibile e insieme anche rimane indicibile, l'invisibile che diventa visibile e rimane anche invisibile, il silenzio che diventa udibile eppure anche rimane silenzio, la quiete che è vuota oppure piena di ricordi e di aspettative, di 'essere-

298 Nono, L. (2001) [1984e], p. 338.

299 Nono, L. (2001) [1983c], p. 314.

ora', di 'vivere-ora', di 'amare-ora'."300

Pero, ¿cómo se hace audible un inaudible que permanece como tal, un silencio que permanece silencio? Precisamente llegando hasta el límite de lo audible, allí donde tiene sentido preguntarse dónde empieza y dónde acaba el sonido. Ese silencio que permanece silencio, que es imposible de mostrar como tal, se llega a rozar al tantear el límite de la audibilidad, donde la barrera entre interior y exterior, de tanto tensarse, se vuelve más porosa, donde más arriesga la escucha. Nono buscó y logró escapar de la dicotomía entre sonido y silencio situándose en la fragilidad de la frontera que les separa y les define.

Nono no obvió tampoco el silencio como pausa musical, uno de los protagonistas en *Fragmente*³⁰¹. Este silencio en tanto que pausa no sería un paréntesis vacío³⁰², pues

300 Nono, L. (2001) [1984b], p. 319s.

301 En Gosselin, G. (1994), podemos encontrar una propuesta de clasificación de los diversos silencios que se hallan en el *Cuarteto* noniano, y que agrupa los diferentes silencios que estamos tratando del siguiente modo:

- el silencio funcional que conformarían el silencio de la forma (por fragmentación), el de la métrica, el del sonido 'bello' y el que se sitúa al borde de la audibilidad;
- el silencio estructural, que silencia el texto de Hölderlin y cuestiona la oposición entre sonido y silencio;
- el silencio revelador del acto compositivo que plantea la obra como sucesión de espacios de pensamiento, y también revelador de una filosofía de la superficie vinculada al '*pensiero debole*' que entiende el silencio como interrogación, y revelador de una nueva escucha;
- el silencio de la armonía perdida, vinculado al pensamiento de Hölderlin.

302 Stoianova, en línea con su lectura fenomenológica (véase capítulo 1), plantea que este silencio pausa no es un paréntesis en el interior de un proceso narrativo que sufriría así una detención, sino lugar de

concentra toda la tensión de la espera a la que se abre la con-temporaneidad, esa simultaneidad a la que apuntaban los bocetos de Hölderlin. Se trata de un silencio que es entendido como un cruce en el que se calla, se espera y vigila en todas las direcciones, con a-tención³⁰³. Estas pausas musicales funcionan como prismas en los que se percibe, a la vez, lo que se ha escuchado y lo que suena, y se aguarda atentamente a lo que pueda empezar a sonar³⁰⁴.

Esta manera de interpelar a la escucha, implica y expone a quien se compromete con ella. Expone porque se han de abandonar certezas, porque se deja de saber al encontrarse con lo inaudito. E implica porque arriesga a que surja lo inesperado y, de este modo, a que se sea afectado por lo que se desconoce:

“Si tratta di scegliere tra un'esistenza rimediata ma sicura, o problematica, inquieta, forse anche angosciata (ci sono però momenti di grande gioia) ma aperta a tutte le esperienze, o, meglio, a tutte le conoscenze. Chi ha detto che il mondo, e noi stessi, si conosce in un modo solo? (...) Perché vergognarci della nostra fragilità? è la cosa che più caratterizza come uomini, quella che ci rende degni di vivere. L'esibizione della forza non è che la maschera di chi non ha altri argomenti per imporre la sua umanità.”³⁰⁵

La escucha “*quasi del nulla ascoltare*” nos sitúa en ese límite donde se produce el roce,

una experiencia subjetiva, constitutiva y enriquecedora, pues implicaría una apertura al otro y una revalorización de la subjetividad (Stoianova, I. (2004), p. 109).

303 Nono, L. (2001) [1988b], p. 454s.

304 Otra obra de Nono en la que el silencio es un elemento de gran relevancia es *¿Dónde estás hermano?* (1986), dedicada a los desaparecidos en Argentina. Se trata de un silencio parcial, pues solo se da cuando alguna de las voces calla, se ausenta durante largas pausas.

305 Nono, L. (2001)[1981b], p. 261.

el tanteo, el encuentro o la resonancia, ya sea consonancia o disonancia, entre interiores y exteriores, donde sonidos y espacios se leen mutuamente, donde se abre la encrucijada de la temporalidad (capítulo 5)³⁰⁶. Y el riesgo es enorme, pues ese disponerse *hacia* que es la escucha a-tenta, desvela nuestra fragilidad.

306 Nono, L. (2001) [1984h], p. 394.

5. *Fragmente*: el tiempo, lo posible y lo imposible.

*“Stare agli incroci sia una condizione, un bisogno di vita,
assolutamente primario, come il sangue”*³⁰⁷
*“MA, IO NON LO SO. DAVVERO NON LO SO?
E TU?”*³⁰⁸

Algunos apuntes sobre el tiempo en la música del s. XX

*... ins weite verfliegen...*³⁰⁹ [32]

A lo largo de las páginas precedentes ha ido asomando la importante e inevitable cuestión de la temporalidad. Cuando Nono reflexionaba acerca de la temporalidad lo hacía en un contexto en el que el tiempo musical -como también el espacio³¹⁰- era entendido de muy distintas maneras. A continuación vamos a apuntar algunos de los planteamientos más destacados para poder vislumbrar, mínimamente, la diversidad de las propuestas con las que Nono entró en diálogo o en disputa.

Al igual que sucede con el espacio, el tiempo fue problematizado y entendido de maneras muy diferentes en la música del siglo XX. El encuentro con músicas de otros lugares y otras épocas, así como los cambios tecnológicos y las nuevas aportaciones de la ciencia, abrieron otras perspectivas a la cuestión de la temporalidad musical. Estos

307 Nono, L. (2001) [1983b], p. 300.

308 Nono, L. (2001) [1986-1987], p. 501.

309 *...volando a lugares lejanos...*

310 Véase capítulo 4.

nuevos enfoques llevaron a replantearse el vínculo de la música occidental con el pulso constante (isometría)³¹¹ y con la linealidad temporal que ha dominado el pensamiento occidental desde Aristóteles³¹² y que en la música se manifiesta, por ejemplo, en la marcada direccionalidad del sistema tonal. Tampoco se puede obviar la importancia que ha tenido, en esta concepción del tiempo en la música, cómo se fue construyendo, desde sus inicios, la música vocal sobre el lenguaje verbal, respetando la estructura de éste³¹³.

Esta concepción de la temporalidad que empezó a ponerse en cuestión, estaría ligada a la racionalidad que entiende y explica según el principio de causalidad, y cuya crisis de principios del s. XX analizaría posteriormente Gargani³¹⁴. Las huellas que esta crisis dejó en la música, fueron rastreadas por Jonathan D. Kramer en un artículo contemporáneo al estreno del *Cuarteto* de Nono, “New temporalities in music”. En él, Kramer señalaba diferentes maneras de entender la temporalidad musical, partiendo de la distinción entre linealidad y no-linealidad:

“Linearity occurs when the choice of one compositional event is dependent on the nature of (or probabilities implied by) at least one previous event; non linearity results from the generation of each event independent of all other.”³¹⁵

311 Villar-Taboada, C. (2001), p. 79.

312 “Porque el tiempo es justamente esto: el número del movimiento según el antes y el después.”
(Aristóteles (1995), libro IV, p. 271)

313 En *Temps et musique*, de Éric Emery, se puede seguir la historia de la temporalidad en la música desde la Grecia Clásica hasta algunos destacados compositores y teóricos de la segunda mitad del s. XX (Emery, E. (1998)).

314 No fue esta la primera vez que se cuestiona el principio de causalidad. Ya David Hume (1711-1776), hizo tambalearse la relación entre causa y efecto.

315 Kramer, J. D. (1981), p. 554.

La linealidad se daría cuando lo posterior es dependiente de lo que ha sonado previamente -este previo no tiene que ser inmediato-, mientras que la no linealidad escaparía de esa sujeción³¹⁶. En el sistema tonal, por ejemplo, esta dependencia de lo posterior con lo anterior se construye sobre unas relaciones armónicas que establecen cómo lograr la efectuación de la previsión (relación causa-efecto), y cómo resolver las tensiones que se desarrollan en el transcurso de cada obra, dirigiendo y colmando así las expectativas que se generan, lo que favorece que se dé un sentido de finalidad³¹⁷.

Cuando esa no-linealidad no se limita a segmentar y reordenar un tiempo lineal (lo que se denominaría 'tiempo múltiple'), Kramer utiliza la expresión “moment time”, 'tiempo momento'. Nos encontraríamos, en este caso, ante una música sin clímax, que no dirige la escucha hacia metas ni favorece expectativas. Cada momento contaría por sí mismo. Al no operar la relación causa-efecto, la sucesión de cada uno de estos momentos se percibe como arbitraria. El ejemplo más extremo sería el de la denominada forma

Este artículo se publica en 1981. Con posterioridad desarrollaría Kramer, con más detalle, las ideas propuestas en ese texto, en *The time of music*, de 1988.

316 Kramer también distingue entre linealidad directa y no-directa. Ésta última se da cuando cada sección viene implicada por lo inmediatamente escuchado. En la directa, las implicaciones tienen un mayor alcance, como es el caso de la música tonal, en la que podemos saber, gracias a su marcada jerarquía y clara direccionalidad, dónde nos encontramos y hacia dónde nos dirigimos (las cadencias como meta).

317 A la causalidad y la finalidad, Gisèle Brelet (filósofa que dedicó un importante trabajo a la cuestión del tiempo musical, *Le temps musical*, de 1949), unía el sentimiento de totalidad, del que participarían ambas, y que otorgaría a la lógica interna, que las dos despliegan, la estabilidad de una obra completa (Emery, E. (1998), p. 462).

móvil, en la que el orden en la sucesión de los momentos resulta indiferente (recordemos que Spree propone que *Fragmente* respondería a este modelo)³¹⁸.

La expresión “moment time” se inspiró, según Kramer, en la “Momentform” de Stockhausen, aunque no se refieran a lo mismo³¹⁹. Para Stockhausen, “Momentform” sería una unidad formal reconocible por su carácter personal e inequívoco³²⁰. Dependiendo de las características de los componentes que dan forma a cada 'momento', éste será más o menos prolongado. Dos importantes textos en los que Stockhausen abordó la cuestión de la temporalidad en la música son el artículo "... wie die Zeit vergeht ...", y la conferencia “Four Criteria on Electronic Music”, de 1957 y 1971, respectivamente. En el primero, Stockhausen desarrollaba cómo hacer del tiempo un parámetro musical, mediante la analogía con la altura (tratada como micro-temporal) y partiendo de *quanta* de duración (macro-temporal). Este tiempo medido, controlado, sería uno de los componentes del tiempo multidimensional que concebía Stockhausen, y del que también formarían parte los campos temporales del tiempo vivido, que escaparía a la cuantificación³²¹. En la conferencia de 1971, el compositor trató acerca del tiempo unificado (uno de los cuatro criterios de la música electrónica), entendido como el continuo entre frecuencia, ritmo y forma, que percibimos según rangos que son tanto perceptivos como temporales, y que estarían determinados por nuestras características

318 Véase p. 76 del capítulo 2, dedicado al análisis del *Cuarteto*.

319 Stockhausen empleó por vez primera esta expresión en "Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment", texto de 1963 (Stockhausen, K. (1963)).

320 Stockhausen, K. (1963), p. 200.

321 Stockhausen, K. (1959a).

corporales³²².

El carácter personal e inequívoco de los “Momentform” de Stockhausen contrasta con los 'paréntesis' temporales de John Cage. Los paréntesis musicales fueron unos de los métodos a los que recurrió Cage para no someter el tiempo a medidas, para no organizarlo ni encerrarlo, para dejarlo transcurrir y poder prestar atención a cada momento, a cada instante. Hay que decir que el compositor no dejó de explorar métodos que nos sacaran de los caminos sabidos y no se convirtieran en tales. Cage buscaba dejar transcurrir el tiempo renunciando a cualquier pretensión organizativa regida por lo mental. Este abandono de cualquier intencionalidad aplicada a lo temporal, anularía la especificidad del tiempo musical y colocaría lo sonoro en el fluir de la duración. Los sonidos carecen de objetivos, no discurren hacia metas ni fines. Sencillamente duran. Mediante el uso de los paréntesis musicales, que entre sí no mantendrían ningún tipo de relación necesaria, Cage provoca la suspensión de cualquier supuesta continuidad temporal. Cada paréntesis sería un volver a partir de cero que interrumpiría todo rastro de una medida que unifique, y permitiría dejar ser al tiempo, al sonido y al silencio.

Si volvemos al análisis propuesto por Kramer, otra noción con la que nos encontramos es la de 'tiempo vertical'. El 'tiempo vertical' se daría, según el musicólogo, cuando no se marcan un inicio ni un final de la obra musical, sino que la música comienza y cesa como si perteneciera a un continuo sonar que no deja de darse. La no-linealidad se mostraría aquí con su mayor radicalidad, al abandonar los gestos sucesivos para

322 Stockhausen, K. (1989).

situarse, y situarnos, en planos simultáneos de un continuo presente³²³.

El cuestionamiento de la linealidad en la música tras la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los problemas sobre los que reflexionó Adorno en repetidas ocasiones, quien objetaba que lo que se estaba produciendo era una negación de lo temporal. Para el filósofo, esta negación se provocaría al destruirse, en la música postweberniana, la linealidad que otorgaba sentido a la sucesión entre el antes y el después. Adorno acusó a los compositores de planificar el tiempo musical como si se tratase de superficies visuales, abandonando lo temporal por lo espacial, como herencia de un Stravinsky que el filósofo opuso a Schönberg en su *Filosofía de la nueva música* (1948)³²⁴. Adorno vinculó esta supuesta negación de lo temporal a la impotencia de un sujeto en perpetuo estado de *shock* y que niega la posibilidad de cambio. El filósofo era firme defensor de una obra musical de temporalidad fragmentada que mantuviese abierto el camino de la crítica y escapara de la reificación que objetualiza al sujeto, volviéndolo impotente. Sería el caso, para Adorno, de la música atonal anterior al serialismo. Con posterioridad, en *Vers une musique informelle* (1961), Adorno suavizaría su crítica y encontraría, en

323 Kramer, J. D. (1988), p. 55s.

Kramer traza un breve esquema de oposiciones para ayudar a entender linealidad y no-linealidad:

“Linearity	Nonlinearity
teleological listening	cumulative listening
horizontal	vertical
motion	stasis
change	persistence
progression	consistency
becoming	being
left brain	right brain
temporal	atemporal.” (Kramer, J. D. (1988), p. 63)

324 Adorno, T. W. (2003a), p. 168.

algunos de los experimentos de los jóvenes compositores, nuevas posibilidades que escaparían de esa atemporalidad reificadora. Toma como ejemplos *Zeitmasse* (1956), *Gruppen* (1957), y *Kontakte* (1960), de Stockhausen, quien, según Adorno, sería muy consciente del problema de la relación entre lo físicamente mensurable y el tiempo musical auténtico, ese tiempo que requiere de una intencionalidad compositiva, pues no se correspondería con el mero durar³²⁵.

Como hemos mencionado al inicio de este capítulo, también la isonometría, la pulsación constante, fue problematizada a lo largo del siglo XX. En relación a esta cuestión, Boulez realizó una distinción, tomada posteriormente por Deleuze, de gran influencia a la hora de pensar acerca de la pulsación musical³²⁶. Boulez distinguió entre *temps pulsé*

³²⁵ Adorno, T. W. (1998), p. 288.

Phillips cuestiona la elección de Stockhausen por parte de Adorno. Según Phillips, el compositor alemán niega la historia, además de defender una concepción trascendental y mística de lo sonoro, lo que lo aleja de los planteamientos del filósofo. Para Phillips sería la producción noniana, atravesada por lo histórico, la que se acercaría más a lo defendido por Adorno en *Vers une musique informelle* (Phillips, W. (2009), p. 127s).

³²⁶ Boulez, P. (2005), p. 99s. [La primera edición de este texto es de 1963].

En 1978, Deleuze pronunció una conferencia en el IRCAM, *Le temps musical*, en la que tomó las nociones de Boulez de *temps pulsé* y *temps amorphe*. Para Deleuze habría tiempo pulsado siempre y cuando se dé una territorialización (siendo su forma más simple el ritornelo, no el metrónomo), se pueda señalar una forma sonora determinable por sus coordenadas internas (como por ejemplo melodía-armonía) y cuando marca la formación de un sujeto (el recuerdo como agente de pulsación). Por el contrario, un tiempo no pulsado sería un tiempo desterritorializador hecho de duraciones heterogéneas, cuyas relaciones descansan sobre una población de moléculas sonoras, no sobre una métrica unificante, que individúa sin recurrir a la forma ni al sujeto (*ecceidades*), y que libera al material sonoro de la forma (sólo se darían relaciones de velocidad y lentitud). En relación a

-tiempo pulsado- y *temps amorphe* -tiempo amorfo-³²⁷. Atendiendo a la percepción, el primero sería considerado tiempo estriado (las marcas de la medición son audibles) y el segundo, que ocuparía el tiempo sin atender a la pulsación, tiempo liso. Pero, como señala Carmen Pardo³²⁸, Boulez hizo complementarios ambos tiempos al mantener como *a priori* el tiempo propiamente musical:

“Le temps amorphe sera seulement plus ou moins dense suivant le nombre statistique d'événements qui arriveront pendant un temps global chronométrique.”³²⁹

El tiempo liso de Boulez, en tanto que ocupa el tiempo pulsado, estriado, seguiría siendo cuantificable, al depender de un movimiento que partiría de una unidad de medida, más o menos regular, pero sistemática. Boulez distinguió la música del resto de los sonidos, ya que la consideró una organización intencional del movimiento.

La cuestión de la temporalidad en Nono ha asomado en diferentes momentos a lo largo de las páginas precedentes. En la carta que Nono dirigió a Nagel para tratar acerca de *Fragmente*, el compositor escribía que no se debía alcanzar ningún tipo de 'continuità naturalistica' entre los fragmentos³³⁰. Esta 'continuidad naturalista' haría referencia al

este último aspecto, Deleuze afirmó que es el material sonoro el que logra volver perceptibles las fuerzas no sonoras como el tiempo, la organización del tiempo, las intensidades silenciosas y los ritmos de toda naturaleza. Hay que puntualizar que, para Deleuze, el tiempo no pulsado sólo puede ser arrancado de un tiempo pulsado.

327 Boulez, P. (2005), p. 99.

328 Pardo Salgado, C. (1999), p. 10ss.

329 Boulez, P. (2005), p. 100.

330 Véase capítulo 2, p. 57s.

vínculo de cada fragmento con los precedentes en su sucederse según la secuencia de antecedente y consecuente, generando y colmando expectativas. Sería naturalista si reprodujera el modo de discurrir de esa racionalidad causal a la que estaríamos habituados y que nos presentaría como natural una determinada concepción del tiempo, lo que Nono denunciaba con su pretensión de abandonar gestos, hábitos y categorías ligados a un sentido común que institucionaliza un concepto absoluto del tiempo, del pensamiento y de la razón³³¹. Durante el análisis del *Cuarteto* (capítulo 2), surgieron cuestiones relacionadas con el tiempo al tratar acerca de los prolongados calderones o los continuos cambios en las indicaciones metronómicas. Hemos apuntado cómo Nono manifestó, en varias ocasiones, la extrañeza que sentía hacia el tiempo acelerado del consumo, para distinguirlo del tiempo de estudio y reflexión³³². Esto se hallaría en concordancia con sus menciones a la miseria del presente y la ausencia de lo divino en Hölderlin³³³. Asimismo, cuando Nono trazaba otras genealogías de la escucha, señalaba los lazos entre sonidos y memorias, o cuando hablaba de una tecnología que regala lo hasta ahora inaudito, estaba esbozando pasados, presentes y futuros³³⁴. Y al defender la noción de *suono mobile* o entender el silencio como cruce, la cuestión de la temporalidad se volvía a hacer patente³³⁵.

A partir de estas pinceladas, se pueden atisbar algunas de las propuestas de Nono en relación a la cuestión de la temporalidad, que podríamos resumir en:

331 Nono, L. (2001) [1979b], p. 483.

332 Véase capítulo 3, p. 111.

333 Véase capítulo 3, p. 117.

334 Capítulo 4, p. 158s.

335 Capítulo 4, p. 157, y p. 176.

- la crítica a la concepción del tiempo lineal cronológico como único y universal,
- la apertura de pasado, presente y futuro,
- y la importancia del instante y del ahora, entendidos desde su carácter relacional y desde la fragmentariedad.

Suono-tempo

*...mit deinem Strahle...*³³⁶ [14], [15]

La concepción del sonido como *suono mobile* condujo a Nono a replantearse los vínculos entre lo sonoro, lo espacial y lo temporal. En el capítulo anterior, se ha tratado acerca de la noción de espacio vinculada a este *suono mobile*. Esta manera de entender lo sonoro, además de hacerle rechazar el espacio vacío abstracto, le llevó a cuestionar la noción de tiempo ligada al pulso. Nono quería poner en práctica “*un tempo in cui hanno luogo degli eventi*”, un tiempo en el que tuvieran lugar eventos³³⁷. Para que los sonidos acontezcan, sería necesario un tiempo que no los apremie con una implacable y uniforme sucesión dictada por el cronómetro. Lo que buscaba Nono era que cada sonido

336 *...con tu resplendor (rayo)...*

337 Nono, L. (2001) [1979c], p. 228.

Nono recurrió al ejemplo de otras tradiciones musicales, como la india, la turca o la persa, para señalar cómo otros modos de concebir lo sonoro musical van ligados a otras maneras de entender el tiempo musical. Como se ha señalado en la sección anterior, la influencia de otras culturas deja una profunda huella en los distintos planteamientos e interrogantes acerca de la noción del tiempo musical durante el siglo XX.

podiera tomarse su tiempo para mostrar toda la riqueza que encierra³³⁸. Esta riqueza estaría constituida por todo el espectro armónico de cada sonido, por todo ese universo microinterválico que requiere su tiempo para poder ser percibido, para que los diferentes armónicos se muestren y desaparezcan, para que sonido y espacio se compongan mutuamente. Cada sonido se transforma desde su comienzo hasta su desvanecerse³³⁹. Es *suono mobile*.

Por ello, el compositor recurrió a *tempi* lentos que permitieran que los armónicos permanecieran y se compusieran con otros armónicos³⁴⁰. Estos *tempi* lentos que dan tiempo a que cada *suono mobile* muestre su complejidad, prevalecen en las últimas obras de Nono. El estrecho vínculo entre un tiempo musical que permite que lo sonoro acontezca y sea percibido, y un sonido complejo y múltiple, llevó a Nono a emplear el término *suono-tempo*:

“La questione del 'tempo': ci sono tanti e variati tempi. I tempi corrispondenti alle durate dei singoli suoni originali o parziali, che si sovrappongono, brevi, corti, lunghi, tenuti mobili, trasformati (perché anche nel tempo accade qualcosa quando si passa dal 'tasto' all'arco' al 'legno': perché diverse sono le durate dei diversi tipi di suono). Ci sono tanti tempi. Questo è un problema di oggi per via del quale la nostra capacità, la capacità del nostro orecchio, deve rendersi più sensibile anche nell'ordine temporale (e può farlo). Il nostro orecchio dovrà cogliere i tanti e diversi segnali di suono-tempo. È chiaro che si supererà così o verrà così abbandonato il modo autoritario e totalizzante dell'ascolto di un solo tempo, di una sola fonte privilegiata.”³⁴¹

338 Albèra califica esta concepción temporal como 'tiempo de la vibración sonora' (Albèra, Ph. (2007), p. 10).

339 Nono, L. (2001) [1979-1980], p. 240.

340 Nono, L. (2001) [1981a], p. 519s.

Son varios y diversos los tiempos que se dan a la vez en cada sonido, por la multiplicidad que lo conforma, por las diferentes duraciones de todas sus componentes, irreductibles a un pulso uniforme. Para referirnos a todos estos tiempos que componen cada sonido, se podría emplear el término *microtempi* -que el compositor utiliza en una conferencia dedicada a Bartók³⁴²-. Si el tiempo y el espacio universales y abstractos, vinculados a la física newtoniana, se corresponden con una escucha sorda a la pluralidad de tiempos y espacios por considerarlos homogéneos e indiferentes, estos *suoni-tempi* agitan y desbaratan esa pretensión de unicidad y universalidad, y, con ello, nuestra propia capacidad de percepción. La tecnología cumple aquí un importante papel, pues facilita la percepción de los múltiples tiempos simultáneos y asincrónicos, ya provengan de los componentes de los propios sonidos, de los diferentes planos acústicos, o de distintas fuentes, así como la diversidad espacial. *Spazio plurivalente y tempi sconvolti* van de la mano:

“Più in generale, la composizione di una musica che voglia oggi ridonare possibilità d'ascolto infinite usando uno spazio non geometrizzabile, si scontra con la dissoluzione anche del tempo normale, del tempo della narrazione e della visualizzazione... La composizione vive ora con i tempi sconvolti da differenti piani acustico-spaziali, da differenti dinamiche, da differenti velocità di diffusione di suoni che hanno diverse origini in uno spazio plurivalente...”³⁴³

En *Fragmente* Nono se sirvió de tres recursos para desbaratar *-sconvolgere-* el tiempo.

341 Nono, L. (2001) [1985a], p. 528s.

342 Nono, L. (2001) [1981a], p. 516.

343 Nono, L. (2001) [1984e], p. 347.

Para la cuestión espacial, véase capítulo 4.

Uno de ellos es el empleo de una gran diversidad de ataques, de modos de producir los sonidos por parte de los cuatro instrumentistas. Las duraciones de los sonidos y de sus componentes, no son las mismas si es *arco normale*, *sul tasto*, *col legno* o *pizzicato*. Por otra parte, los continuos cambios en las indicaciones metronómicas rompen cualquier sensación de pulso. Una excepción sería el fragmento [26] (...HERAUS IN LUFT UND LICHT...), que durante 5 compases mantiene un pulso de negra igual a 60, lo que le da un carácter destacado. En cambio, el [25] (...HUFFEND UND DULDEND...) cambia de indicación en cada compás, pasando por negra a 72, 66, 112, 60, 30 ó 120³⁴⁴. Finalmente, Nono recurrió a numerosos y amplios calderones, que dan tiempo a los sonidos y a los silencios a los que acompañan, que dan tiempo a que lo sensorial, lo afectivo y lo intelectual, se entrelacen con lo que suena. Para Nono, estos calderones abrirían, a quien escucha, espacios, tiempos, pensamientos y sentimientos otros e inesperados³⁴⁵.

Fragmentos

...wenn aus der Tiefe...³⁴⁶ [8], [9]

Eventi son también los silencios que, como pausas musicales, pueblan el *Cuarteto* de

344 Las reproducciones de ambos fragmentos pueden verse en el capítulo 2.

345 “Le corone sono sempre da sentire diverse con libera fantasia
 di spazi sognanti
 di estasi improvvisate
 di pensieri indicibili
 di respiri tranquilli
 e
 di silenzi da “cantare” “intemporal”.” (Nono, L. (1981).)

346 ...cuando desde lo profundo...

Nono. La temporalidad que dichos silencios ponen en juego, es una de las claves del pensamiento musical del compositor. Nono entendía las pausas musicales de *Fragmente* como prismas temporales en los que se cruzan pasado, presente y futuro, en los que se calla y se espera, en los que se recuerda y se anticipa³⁴⁷. Pero no en todas sus obras planteaba este tipo de silencios -pausas musicales-, del mismo modo. En el caso de *Das atmende klarsein*, Nono afirmó que el silencio es espera y sorpresa ante lo que suena o deja de sonar, mientras que en *Gelidi mostri* el silencio cuestionaría la frontera entre lo sonoro y lo silencioso³⁴⁸. En ningún caso se trata de vacíos. Con estos silencios, Nono quería situarnos en intensas esperas que nos hacen preguntarnos por los límites entre sonido y silencio, además de cuestionar la continuidad de lo que se está escuchando: ¿Dónde empieza y termina un sonido? ¿Por qué a un sonido debe seguir otro sonido? Y a un silencio, ¿qué ha de seguirle? Al abandonar la certidumbre de lo que viene a continuación, se ha de prestar atención a cada *evento* sonoro o silencioso, por sí mismo y preguntándonos cómo se vincula con lo ha antecedido y lo porvenir. Nono reconocía aquí una de las mayores dificultades para la escucha (y no sólo se refería a la escucha musical): la percepción de cada *attimo*, de cada momento musical y de cada instante que se vive³⁴⁹.

347 Nono, L. (2001) [1988b], p. 454s.

348 Nono, L. (2001) [1984e], p. 355.

349 Nono, L. (2001) [1986a], p. 377.

Se da un interesante paralelismo entre el escuchar que propugnaba Nono y el ver que concedería el cine de la imagen-tiempo, según lo planteaba Deleuze:

“VE, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es “¿qué es lo que hay que ver en la imagen?” (y no ya “¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?”).” (Deleuze, G. (2004), p. 361.)

En sus textos y sus cursos sobre cine, Deleuze trazó la distinción entre la imagen-movimiento y la

Frammente está compuesta de 'frammenti = attimi' que no han de entenderse como los restos de la ruptura de un todo en tanto que conjunto cerrado (a reconstruir o no)³⁵⁰. Nono urdió una red compleja de fragmentos interrelacionados entre sí, de diversos modos y en distintos niveles, como se fue señalando durante el análisis del *Cuarteto*. La noción de archipiélago, que el compositor emplearía para el *Prometeo*, se ajusta a este imagen-tiempo. En esta última, el tiempo dejaría de estar subordinado al movimiento y de ser medido por éste, para pasar a ser el movimiento el que se subordinaría al tiempo al presentar directamente la duración y el cambio. La imagen-tiempo rompería con el cine narrativo, el que se construye en torno a acciones y reacciones, para ganar en videncia lo perdido en acción y reconocimiento. Este 'ver' que no reconoce, sería capaz de deshacer hábitos de percepción, de sentir y de pensamiento (Marrati, P. (2004), p. 48 y p. 66).

Deleuze empleó el concepto de devenir para una de las tres imágenes-tiempo que analizó, aquella en la que lo que deviene en el tiempo lo hace en tanto que cualidad intrínseca y en la que el intersticio se hace irreductible. El intervalo entre dos instantes, que irremediamente será pasado, empujado por el consecuente y futuro intervalo entre dos instantes que le sigue en la línea cronológica, se haría imposible de reducir a un esquema que le es externo (Deleuze, G. (2004), p. 364ss).

[Además de los dos libros de Deleuze dedicados al cine, *Cinéma 1, L'image-mouvement* y *Cinéma 2, L'image-temps*, publicados por Minuit (Paidós es la editorial que los ha publicado en castellano), la bonaerense Cactus está publicando los cursos que impartió en la Universidad de Vincennes (de momento están publicados los dos primeros). De entre la amplia bibliografía secundaria destacamos: AAVV. (1996), *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris: éditions Dis Voir, Marrati, P. (2003), *Gilles Deleuze. Cinéma et Philosophie*, Paris: PUF (en castellano, (2004), *Gilles Deleuze, cine y filosofía*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión), Hème de Lacotte, S. (2001), *Deleuze: philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.]

350 No se trataría, pues, del tiempo múltiple de Kramer. Tampoco habría de entenderse la fragmentación en Nono dentro de una estética de ruinas, sino como parte de un mundo en perpetua construcción (Albèra, Ph. (2000), p. 14.)

modo de plantear lo fragmentario:

“Non un percorso obbligato, ma un collage di pensieri che offrono rotte multiple, accostamenti incendiari, veramente un arcipelago o una selva cui non ci si smarrisce ma si procede per successive folgorazioni che non danno risposte, complicano anzi i suggerimenti, le suggestioni, le infinite possibili associazioni intellettuali ed emotive.”³⁵¹

Lo fragmentario, al modo del archipiélago, pulveriza cualquier pretensión de dar con un único e infalible rumbo, para ofrecer múltiples trayectos que, en lugar de dar respuestas, plantean interrogantes, generan obstáculos, dudas e incertidumbres, y abren infinitas posibilidades³⁵². Este empleo de la fragmentación como cuestionamiento de la obra musical como totalidad, acerca a Nono a uno de los autores que Cacciari tomó para el libreto de *Prometeo*, Walter Benjamin. Nono conocía bien la obra de este filósofo, al que se sintió más próximo desde mediados de los 70³⁵³. Benjamin apostó por la

351 Nono, L. (2001) [1981b], p. 260.

352 En palabras de Stenzl:

“(il Quartetto) È come un arcipelago di suono, che emerge da questo silenzio per riassorbirsi nelle pause. “Frammenti” significa qui non tanto un percorso rigoroso e lineare dal primo suono all'accordo finale, ma piuttosto un tessuto estremamente fragile che appare aperto da tutte le parti e che rimane silenzioso anche in queste isole di suono” (Stenzl, J. (1987a), p. 214.)

Véase también Albèra, Ph. (2000), p. 14s.

353 En una entrevista concedida a Marco Biraghi, Cacciari afirmó que cuando conoció a Nono, el compositor, afín a las categorías del marxismo ortodoxo, era bastante ajeno a las tesis benjaminianas (Festival d' Automne à Paris (1987), p. 148). No obstante, Nono sintió mucha proximidad entre el Benjamin que ve al autor como productor y el intelectual orgánico de Gramsci (Ramazzotti, M. (2011), p. 169). Por otro lado, en Carvalho, M. V. (1999), podemos encontrar un análisis del empleo que hizo Nono, a lo largo de su trayectoria, de la técnica de montaje y del uso de la cita como permeabilidad entre pasado y presente.

salvación y la emancipación de lo fragmentario como resistencia y crítica, tanto estéticas como políticas (que en el caso de este autor son indiscernibles), contra la obra como totalidad orgánica³⁵⁴. La defensa benjaminiana del montaje (Nono utiliza la expresión “*collage di pensieri*”, en la cita que acabamos de reproducir), conlleva una concepción de lo temporal y lo histórico que en algunos puntos parece dejar su huella en el compositor veneciano³⁵⁵.

La fragmentación que pone en jaque la concepción de la obra musical como un todo orgánico y rompe con el juego de expectativas colmadas, obligando a escuchar cada momento, problematiza, y mucho, las soluciones teleológicas. Para Nono, este tipo de soluciones, en lo estético, lo personal o lo político (para el compositor, todos ellos están vinculados), impiden que acontezca lo impensado, al hacer que el futuro esté contenido en el presente. Este presente dejaría de tener sentido en sí mismo, para cederlo a un esperado futuro que permitiría que el tiempo se reconciliara al llegar a la meta deseada. Nono sentía la necesidad de situarse en el momento en el que se está, como aquellos “*dissidenti di allora*” que, en lugar de huir hacia lo que será, aplicaban toda su inteligencia a lo que sucede en su ahora³⁵⁶. Aquí encontramos una de las razones que le

354 García García, L.I. (2010), p. 162ss.

En el ejemplar de *Calle de dirección única* que pertenecía al compositor, está subrayada la siguiente frase en la que Benjamin da mayor importancia a lo fragmentario que a la obra completa:

“Le opere compiute hanno minor peso di quei frammenti la cui composizione si protrae per l'intera loro esistenza.” (Benjamin, W. (1983a), p. 8)

355 Entre los escritos de juventud de Benjamin se encuentra un texto dedicado a Hölderlin, “Zwe Gedichte von Friedrich Hölderlin” (1914).

356 Nono, L. (2001) [1986b], p. 385.

llevaron a desvincularse de la dialéctica³⁵⁷.

También es éste un aspecto que Nono comparte con Benjamin, quien fue muy crítico con la teleología que impregnaba al marxismo y lo mantenía, según el filósofo, anclado al historicismo burgués³⁵⁸. Benjamin propugnaba un materialismo histórico en el que no operase la idea de progreso, que no dependiera de una concepción del tiempo vacío y homogéneo en el que el presente es entendido como sólo un tránsito. El materialista histórico tendría por objeto la época determinada, la vida determinada y la obra determinada³⁵⁹. El presente dejaría de ser transición para ser tiempo detenido, la historia dejaría de ser historia universal para cargarse de tiempo-ahora³⁶⁰:

“El materialismo histórico se dirige a una consciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia.”³⁶¹

357 Cuando le preguntaron, 17 años después, por unas palabras pronunciadas en 1970 en las que anteponía el después y el mañana al presente en su intención compositiva (“Non per il potere istituzionale di oggi, ma per le forze che preparano il mondo di domani”), el compositor contestó que la dimensión del tiempo, tras la revolución tecnológica y la transformación de la sociedad, ha cambiado. Para él, se daban tiempos diversos, y el esquema dialéctico no respondía a la realidad ni abría vías a nuevas posibilidades (Nono, L. (2001) [1987b], p. 398).

Hay otro motivo que Nono explicitará de manera más recurrente como razón para rechazar la dialéctica: la síntesis, la eliminación de la confrontación, como se verá más adelante.

358 Esta denuncia a la teleología tiene en la primera de las *Tesis sobre el concepto de Historia* su versión más conocida (Benjamin, W. (2008c), p. 305s).

359 Benjamin, W. (2009a), p. 71.

360 Benjamin, W. (2008c), p. 315ss.

361 Benjamin, W. (2009a), p. 72.

Se trata de suspender el flujo del acaecer. Para Benjamin, la técnica de fragmentación que es el montaje se presentaría como una herramienta para la renovación y la realización del método marxista depurado de toda teleología, al poner en entredicho el historicismo vulgar y ayudar a deshacerse de la idea de progreso. Y lo lograría, precisamente, al hacer saltar la continuidad histórica, arrancando el acontecimiento particular de cualquier sentido trascendente y del continuo de la historia³⁶². Pero no consiste esta suspensión en aislar cada acontecimiento, cada vida, cada obra, sino en mostrar el desorden del tiempo, la anacronía y la asincronía de los tiempos superpuestos, intercalados. El montaje irrumpe, instantáneo e intenso, como una imagen saturada de tensiones, como una constelación de sentido que conecta elementos independientes y distantes, interfiriendo la diacronía de la historia³⁶³. Sería en estas interferencias donde, según Benjamin, se podría atisbar la emergencia de algo verdaderamente nuevo³⁶⁴.

En los silencios-cruces de Nono, en los que se atiende a lo que ya se ha escuchado, a lo que suena y deja de sonar en ese instante, a lo que se espera y a lo inesperado, el ahora se presenta como trama de memorias, de presencias y de expectativas abiertas a lo aun no oído. Nono empleó dos expresiones para referirse a ese ahora:

362 García García, L.I. (2010), p. 179.

363 Rendueles, C., Useros, A. (2010), p. 17.

364 Benjamin, W. (2005), p. 476.

El proceso cognoscitivo involucrado en esta construcción y recepción de constelaciones de sentido sería la iluminación profana (Rendueles, C., Useros, A. (2010), p. 17).

“Questi silenzi,”- está hablando del *Cuarteto*- “in cui si somma nel nostro orecchio quello che abbiamo già sentito con quasi anticipi e tensioni a quello che ancora manca, sono nel vero senso della parola momenti sospesi. Da *Il canto sospeso* in poi questo è un sentimento che continua ad assillarmi, la suspensión da, per, o attraverso qualcosa, un clásico *Augenblick* rilkiano que deriva, anticipa, sogna.”³⁶⁵

Estos silencios serían *momenti sospesi* (momentos suspendidos), y *Augenblick* (momento, instante, y lo que es percibido en un vistazo). En el instante que ocupa un parpadeo, es preciso extremar la atención, pues en él se cruzan memorias y expectativas, y el tiempo parece suspenderse situándonos en el interior mismo del ahora³⁶⁶.

365 Nono, L. (2001) [1987e], p. 548.

En *Il canto sospeso*, podemos encontrar momentos de estatismo propiciados por el empleo de muy lentas velocidades, que anticipan el posterior uso de los calderones en *Fragmente*. Nielinger-Vakil califica este estatismo de estoico, y lo considera un rasgo expresivo fundamental de *Il canto* que le da una cualidad intensamente reflexiva (Nielinger-Vakil, C. (2006), p. 134).

Por otro lado, son varias las ocasiones en las que Nono mencionó a Rilke cuando explicitaba la necesidad de estar plenamente en el instante, en el ahora, y su vinculación con la fragmentariedad (p.e., en Nono, L. (2001) [1983c], p. 310 y [1984b], p. 324).

366 Deleuze denominó 'acentos' a las imágenes-tiempo que nos introducen dentro del acontecimiento ('*événement*', 'evento') y así encontrarnos con las tres “puntas del presente”, un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro. No se trataría, pues, de esos presentes sucesivos, que se relevan continuamente en la línea cronológica en la que están encajados, sino presentes simultáneos, a la vez, entretnejidos e implicados en un acontecimiento que se prepara, llega y se disipa -que surge, se expande y desaparece-, un acontecimiento que exige una visión -una escucha en nuestro caso- atenta (Deleuze, G. (1985), p. 132). Pelbart recurre al término suspensión para analizar este modo de plantear el acontecimiento en Deleuze. El acontecimiento permanecería suspendido en el aire, en un entramado multilineal en el que ya no habría ni pasado ni presente ni futuro, pues los tres coexistirían (Pelbart, P. P. (2002), p. 28).

Pasado posible

...wenn aus der Ferne...³⁶⁷[16]

Cuando se refería a *...sofferte onde serene...*, Nono comentaba que en los episodios (no los llamaba fragmentos), que conforman esta obra, 'memorias' y 'presencias' se superponen y con-funden³⁶⁸. El compositor entendía este 'con-fondere' como un poner juntos, que genera confusión por no responder a un orden conocido, sabido³⁶⁹. El empleo que hizo de la cinta magnética junto a la interpretación en vivo, reforzaría la percepción de esa con-fusión entre lo que es percibido y lo que es recordado, a la vez, al evidenciar el desdoblamiento del propio presente, que es recordado mientras está siendo, y la presencia de lo pasado, que no sólo pasa, sino que también persiste³⁷⁰.

Esta persistencia de lo pasado tiene un importante papel en *Fragmente*. Durante el análisis de esta obra (capítulo 2), pudimos ir siguiendo la red de resonancias que se dan en el *Cuarteto* y que ponen en juego la memoria de quien escucha. Pero, además, el pasado presente comprende las palabras enmudecidas de Hölderlin, vinculadas a su vez al recuerdo de Brink y Maiakovskij, así como a las citas musicales. Las indicaciones

367 *...cuando desde lejos...*

368 Nono, L. (2001) [1979a], p. 482.

369 Nono, L. (2001) [1987b], p. 404.

370 Nono, L. (2001) [1979a], p. 482.

Nono dedicó unas interesantes palabras en relación a *Con Luigi Dallapiccola* con las que señalaba cómo el uso de la tecnología electrónica y el empleo de la cita musical sacan a relucir esos recuerdos que se hacen presentes. Afirmaba que no se trata tan sólo de una amplificación acústica, sino de algo similar a una señal de la memoria que se amplifica en el espacio (Nono, L. (2001) [1987b], p. 545).

'mit innigster Empfindung' y *sotto voce* provenientes de Beethoven, la escala enigmática relacionada con Verdi o la aparición del *Malor me bat* de Ockenghem que homenajea a Bruno Maderna, señalan la coexistencia de distintos momentos de la historia de la música, su simultaneidad. No se trata de una mirada historicista hacia el pasado. Nono no añoraba lo que fue, ni trataba de recuperarlo en su pureza. Para el compositor, el pasado no es aquello que ya pasó, que ya sucedió y quedó atrás, sino que está vinculado con el presente y con el futuro. Es un pasado abierto y cargado de posibles que pueblan el presente, y por ello, múltiple, no uno y unívoco. El pasado es capaz de asaltarnos y de seguir sorprendiéndonos, de ofrecer nuevas rutas -como la de lo microinterválico-, algunas de ellas inesperadas. De ahí la *lontanaza nostálgica utópica* que nace en cada momento intempestivo en el que se cruzan y vinculan ayer y hoy, haciendo saltar de sus goznes al tiempo teleológico³⁷¹.

Stoianova recurre al concepto deleuziano de 'cristal de tiempo' cuando aborda la cuestión de la intertextualidad en *Fragmente*. Deleuze, quien toma la expresión de Guattari, entendía el cristal de tiempo como la imagen de la coexistencia entre presente y pasado, entre el tiempo que se desdobra en el presente actual y el pasado virtual que le es contemporáneo³⁷². Los textos de Hölderlin, las citas musicales, las resonancias

371 Nono, L. (2001) [1988c], p. 466.

La lontanaza nostálgica utópica futura es el título de la última obra compuesta por Nono (1988-1989).

372 Se trataría, pues, de la tercera de las imágenes-tiempo que analizó en sus textos sobre el cine (las otras dos se han mencionado en las notas 349 y 366). Deleuze recurría para clarificar dicho concepto a la figura de un cono invertido formado por círculos más o menos dilatados que contendrían, cada uno, todo el pasado al mismo tiempo, siendo el presente el límite extremo de mayor concentración, sin ser un punto, pues ya sería germen desdoblado por el recuerdo de sí mismo. (Deleuze, G. (2004),

múltiples dentro del propio *Cuarteto*, son planteados, por la musicóloga, como 'cristales de tiempo en sonido', en formación y en expansión, con un poder de resonancia ilimitada³⁷³.

Döpke, por su parte, se inclina por señalar la consonancia que se da entre este tratamiento del pasado como posible en Nono y el pensamiento de Benjamin, lo que acentúa la apertura hacia el futuro que está implicada en esta concepción del tiempo, así como su carácter político. Döpke vincula el *Cuarteto* noniano con las composiciones conmemorativas de los años 50 y 60, mediante las que el compositor pretendía mantener vivo el recuerdo de diferentes movimientos de liberación y de pasadas revoluciones, para reactivar la posibilidad de esperanza. Con *Fragmente*, Nono se acercaría al pasado en busca de aquello que no se ha llevado a término, aquello que ha sido borrado por la historia, y que, quizá, pueda apuntar otros caminos, tal y como proponía un Benjamin que rastreaba en el pasado oprimido la posibilidad revolucionaria³⁷⁴.

Benjamin, como venimos analizando, defendía el empleo del montaje por el materialista histórico como herramienta disruptiva que lograba suspender el flujo temporal al mostrar la sincronía enlazando elementos dispares y distantes en el tiempo. Para el filósofo, la imagen que hace relampaguear en el ahora lo acaecido, salvaría lo no sido del pasado colocando al presente en una situación crítica³⁷⁵. No se trata ni de una lectura historicista que congela lo pasado, ni del establecimiento de un nexo causal que deja

p. 114).

373 Stoianova, I. (2004), p. 123s.

374 Döpke, D. (1987), p. 202s.

375 Benjamin, W. (2005), p. 473.

intacto al presente:

“Retomar en la historia lo que es el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con perfil seco y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la propia historia en cuanto tal. En estructura de comentario.”³⁷⁶

Escribir historia consistiría en citar pequeños elementos, siguiendo, sin que nada nos obligue a escoger una secuencia determinada, los finos hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente, hilos que han podido estar cortados durante muchos años y que se vuelven repentinos e inadvertidos³⁷⁷. El pasado no está cerrado, no se puede dar por perdido. Reconocer la historia de los perdedores no es un proceso de duelo, sino el rescate de caminos posibles por explorar. Para Benjamin, el pasado posee el don de encender la chispa de la esperanza, de remitir a una débil fuerza mesiánica que empuje a la acción revolucionaria que haga saltar el continuo de la historia³⁷⁸.

Las superposiciones, los cruces y/o las interpenetraciones temporales, nos situarían en un presente y un pasado que no están clausurados y que dejan lugar a lo inesperado, así hayan pasado unos minutos o cientos de años³⁷⁹. Es ese inesperado, ese inaudito, lo que

376 *Ibid*, p. 463.

377 Benjamin, W. (2009a), p. 83.

378 Benjamin, W. (2008c), p. 306ss.

379 Nono, L. (2001) [1987e], p. 491.

inquieta y esperanza a Nono. Durante una conversación radiofónica de 1986, Metzger, Cacciari y Morelli destacaban la concepción de la temporalidad de Nono, resaltando la ruptura de la narratividad, la importancia de cada instante, la presencia de simultaneidades y la apertura³⁸⁰. El compositor les respondía apelando, tanto a la dificultad que esto supone para la escucha, a la que se exige una gran atención por sacarla de lo habitual, como a la necesidad de tentar posibilidades disruptivas. Las conexiones inesperadas, los encadenamientos al margen de la lógica, lo que lograrían es precisamente que lo que escapa a cualquier expectativa, lo no esperado ni concebido, lo imposible, acontezca. Por ello Nono, aunque no sepa, aunque no tenga certezas, mantiene la esperanza.

Esperanza

...hoffend und duldend...³⁸¹ [25]

Tras el estreno del *Cuarteto*, la crítica apuntó a la pérdida de la esperanza como uno de los rasgos del 'nuevo' Nono. Renuncia y decepción políticas fueron algunos de los términos empleados en el *Musik-Konzepte* de 1981 dedicado al compositor. Sin

380 Nono, L. (2001) [1986a], p. 373-379.

Giovanni Morelli dedicó un artículo a la relación entre memoria y olvido en el *Prometeo* de Nono. En él distinguía tres prácticas:

- la memoria social, de carácter genealógico y cronológico, constituyente del mito;
- la disolución autista de la memoria en la indiferente memorización;
- y la memoria dislocada del 'entre', fuera del tiempo unificador y prelingüística, formada por una red de copresencias que la hacen pluridimensional (Morelli, G. (1987), p. 227-235).

381 ...esperanza y paciencia...

embargo, en el prefacio de *Fragmente*, Nono expresaba cómo a partir de la multiplicidad puesta en juego por lo fragmentario, se hace posible no tener que despedirse de la esperanza:

“ma molteplici attimi pensieri silenzi “canti” di altri spazi di altri cieli per riscoprire altrimenti il possibile non “dire addio alla speranza”.”³⁸²

La esperanza que abandonó Nono era la esperanza de la promesa teleológica que sabe lo que debe acontecer, haciendo, de lo posible, necesario. También rechazó el pensamiento único que instala las diferencias en un indiferente consenso, reduciendo las alternativas a elecciones disponibles dentro de un eterno presente que todo lo absorbe, cataloga y vende. Era precisamente en la confrontación de las diferencias donde Nono buscaba el surgimiento de lo inesperado, sin conceder certezas ni seguridades, sin ofrecer una esperanza y una fe ciegas. Situándose al margen de la dicotomía entre la segura esperanza revolucionaria y la parálisis de la desilusión, el compositor esperaba desesperado y creía incrédulo³⁸³. En 1988, Nono vinculó su esperanza débil con la 'débil fuerza mesiánica' de Benjamin, radicada en un pasado no clausurado³⁸⁴. Así, con *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982), Nono indagó en el tiempo de adviento como símbolo de esa débil esperanza que impide caer en el pesimismo, a pesar

382 Nono, L. (1981).

En el audiovisual *Le quatuor des possibles*, dedicado a *Fragmente*, se cita a Heráclito:

“Sans l'espérance, on ne trouvera pas, l'inespéré, qui est introuvable et inaccessible”.

383 Nono, L. (2001) [1987e], p. 490.

384 Nono, L. (2001) [1988d], p. 468.

Phillips (2009), como ya señalamos en la nota 58 del capítulo 1 (p. 52s), se decanta, sin embargo, por aproximar esta esperanza débil del último Nono a la espera en vano de Adorno y Heidegger.

del naufragio de las grandes 'esperanzas revolucionarias' y de la miseria del presente (de la ausencia de lo divino, en palabras de Hölderlin³⁸⁵).

El compositor no se encerró en su interior, ni se limitó a hablar de lo íntimo, sino que siguió apoyando y participando en aquellas movilizaciones sociales y políticas que apostaban por transformar el mundo³⁸⁶. Esta apuesta implicaba, para él, la transformación de uno mismo, pues se está inevitablemente atravesado por lo social y lo político. Con incertidumbre e inquietud, Nono anhelaba un futuro inesperado, imprevisible que escapara de la lógica dictada por el presente³⁸⁷. Estaba convencido de que ya se estaban dando posibilidades abiertas y múltiples, aunque no negaba la dificultad de poder desarrollarlas -eran, y son, muchas las fuerzas en contra-³⁸⁸. Rastreado la multiplicidad que ya se da, aunque no siempre se perciba, y tentando otros posibles inesperados, Nono defendía que la puerta se podía mantener abierta. Para ello, recurrió, además de a Benjamin, a Hölderlin, Musil y Wittgenstein.

385 Nono, L. (2001) [1987e], p. 547.

386 Por ejemplo, Nono no puede ocultar su emoción por el movimiento de oposición al régimen que encuentra en Chile durante su visita de 1984:

“Autogestione – autoconvocazione – autodifesa – autogoverno – partecipazione – gruppi di lavoro e proposte della base – *autopoder* – autonomia del movimento popolare – essere movimento – *apertura de espacios* – confronto diretto del popolo all'offensiva – esperienze che innovano il sapere – necessità primare che creano organismi – errori e apprenderne insieme l'innovante – la repressione più ampia – l'esercizio continuo della critica – i superamenti dell'autocensura.

È più che una grande e appassionante speranza.” (Nono, L. (2001) [1984g], p. 381.)

387 Nono, L. (2001) [1983a], p. 491.

388 Nono, L. (2001) [1988e], p. 475.

Musil y Wittgenstein: lo posible y el error

...unter euch wohnen...³⁸⁹ [37]

La edición crítica de los manuscritos de Hölderlin (la *Frankfurter Ausgabe*), ejerció una gran influencia en Nono. El modo de escribir y de pensar del poeta dejó su impronta en el hacer del compositor, algo que éste reconoció en repetidas ocasiones. Con esta edición se logró plasmar el pensamiento y la escritura del poeta, al mostrar directamente los manuscritos tal y como Hölderlin los dejó, en lugar de perseguirse una solución definitiva, cerrada y única. En estas páginas encontramos superposiciones, fragmentos, lejanas afinidades y amplios silencios, constituyendo así una obra abierta por la multiplicidad de los significados y las inagotables posibilidades que ofrece³⁹⁰. Esta misma apertura otorgada por una multiplicidad que se daría a la vez, Nono la hallaba también en otro escritor que, a menudo, mencionaba junto con el poeta alemán: Robert Musil, a quien calificaba de 'maestro de la composición musical'³⁹¹. En el capítulo cuarto de *El hombre sin atributos*, aparecen unas palabras que dan nombre al propio capítulo, y que Nono citó repetidamente desde 1980:

“Si existe el sentido de la realidad, debe existir también el sentido de la posibilidad.”³⁹²

389 ...*vivir entre vosotros*...

390 Véase capítulo 2, p. 62s.

391 Nono, L. (2001) [1985a], p. 525.

392 “Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn gehen.”

En ese capítulo, Musil define el sentido de la posibilidad como aquel que no otorga más importancia a lo que es, que a lo que no es, o a lo que podría ser igualmente. Nono tomó las palabras del escritor poniendo el acento en ese 'podría ser', que se da a la vez que lo que es, para vincularlo a la cuestión de la *scelta* -elección-. Lejos de la solución leibniziana del mejor de los mundos posibles, se nos coloca ante una elección que ni es perfecta, ni perfectible, ni necesaria. Siempre serían posibles otras elecciones que no son menos importantes ni peores por el hecho de no haber sido tomadas. Además de afectarle profundamente en su manera de componer, cada vez más alejada de las certidumbres, Nono quería hacernos percibir esas posibilidades simultáneas y diversas que se dan, a la vez y sin exclusiones, cuando se abre el abanico de la elección³⁹³.

Pero hay otra noción tomada de Wittgenstein que le llevaría a dar un paso más, tanto en lo referente a la cuestión de lo posible, como a la de la incertidumbre: el error. Si bien es cierto que Nono hizo referencia al filósofo del *Tractatus Logico-Philosophicus* al acercarse a la cuestión de la indecibilidad, consideramos más determinante e interesante el vínculo que el compositor trazó con Wittgenstein en relación a la cuestión de la racionalidad y la lógica a través de la noción de error planteado como necesidad. Éste juega un importante papel en el despojamiento de hábitos, esquemas y saberes que Nono exploró sin cesar durante sus últimos años y por las consecuencias políticas que extrajo de él. Incluso el 'faltar la palabra' wittgensteiniano, lo interpretó Nono como la

393 Nielinger-Vakil enfatiza la importancia que tiene *El hombre sin atributos* en *Fragmente*. Además de ese sentido de la posibilidad que plantea Musil, Nielinger-Vakil propone que tanto la estructura fragmentaria y multirrelacional, como la elusiva sonoridad del *Cuarteto* está afectada por la novela de Musil, llegando a calificar esta obra de Nono de 'music without qualities' (Nielinger-Vakil, C. (2000), p. 256ss).

incapacidad de un racionalismo en crisis, consumado³⁹⁴.

El nombre de este filósofo aparece junto al de Hölderlin y el de Musil en la carta que Nono escribió a Nagel el 9 de abril de 1980, para tratar cuestiones acerca de *Fragmente*³⁹⁵. Musil y Wittgenstein son algunos de los autores que Cacciari y Gargani estudiaron en relación a la crisis de la racionalidad de principios de siglo XX³⁹⁶. Al igual que ocurre con Musil, cuando Nono mencionaba a Wittgenstein, lo hace refiriéndose a citas muy concretas que, en este caso, extrajo de dos textos: las palabras que pronunciaba el filósofo cada año en Cambridge, así como una cita que se encuentra en la introducción a las *Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough"*³⁹⁷.

394 Nono, L. (2001) [1983b], p. 295.

395 Capítulo 2, p. 58s.

396 Es a partir de finales de la década de los 70 cuando comienza a aparecer el nombre de Wittgenstein en los escritos de Nono. En concreto, en una carta a Mila de 1978, lo menciona en relación a *Krisis* de Cacciari, por lo que podemos suponer que el acercamiento al filósofo austriaco se debe a la influencia de su amigo, aunque principalmente a la lectura que hace por entonces de Gargani.

397 Recogieron algunos de sus alumnos las palabras con las que Wittgenstein solía comenzar cada curso:

“Lo que os doy es la morfología del uso de una expresión. Os demuestro que posee usos que jamás habríais soñado. En filosofía uno se siente obligado a contemplar un concepto de una manera determinada. Lo que yo hago es proponer e incluso inventar otras maneras de considerarlo. Sugiero posibilidades en las que nunca habíais pensado. Creíais que sólo existía una posibilidad o como máximo dos. Sin embargo, os he hecho pensar en otras posibilidades. Además, he mostrado que era absurdo esperar que el concepto se ajustase a posibilidades tan restringidas. En consecuencia, os he liberado de vuestra congelación mental, y ahora podéis mirar a vuestro alrededor en el ámbito del uso de la expresión y describir sus diversas clases de uso.” (Nono erró en la referencia a estas palabras cuando las citó (Nono, L. (2001) [1983f], p. 376), ya que no pertenecen a *Über Gewissheit*, *559, sino a Gargani, *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, p. 15. Aquí las hemos tomado de Malcolm, N. (1990), p. 56.)

La cita que tomó Nono de las *Observaciones sobre "La rama dorada" de Frazer* es la siguiente:

“Hay que descubrir la fuente del error pues, de lo contrario, el oír la verdad no sirve de

En su búsqueda por romper esquematismos, maneras, hábitos, Nono encontró inspiración en la forma en la que Wittgenstein mostraba más posibilidades de las hasta entonces consideradas -liberándonos de lo que el filósofo denominaba 'congelación mental'³⁹⁸- y proponía el camino del error como vía para hallar la verdad -sumergiéndonos en las dudas-. Nono tomó las palabras de Wittgenstein y las interpretó de modo que le condujeron a una noción del error en tanto que dispositivo capaz de abrir

nada. La verdad no puede penetrar cuando otra cosa ha ocupado su lugar. Para convencer a alguien de la verdad, no es suficiente constatar la verdad; más bien uno tiene que encontrar el camino del error a la verdad.” (Wittgenstein, L. (1975), p. 17.)

Por otra parte, no se puede obviar el vínculo existente entre el pensamiento de Wittgenstein y la música.

El mismo Gargani dedicó varios trabajos a este nexo. El recurso de Wittgenstein a la analogía entre lenguaje y música, lo plantea Gargani como el modo de señalar aquello que es comprensible sin ser explicable y sin necesidad de buscarle un sentido más allá. A través de los ejemplos musicales que emplea, Wittgenstein muestra cómo el lenguaje es inmanente y está vinculado a las formas sociales de vida (Gargani, A. G. (2008), p. 13ss).

Antonia Soulez dedica un importante libro a la música en Wittgenstein en el que va desgranando los diferentes modos en que la música está presente en la obra y en el pensamiento del filósofo, sin entender la filosofía en términos musicales, ni la música en términos filosóficos. La música, gracias a su inmanentismo, inseparable de la cultura de la que forma parte, le serviría a Wittgenstein para liberar a la filosofía de una metafísica de la semántica, ayudándole a descentrarla. Soulez señala también cómo el filósofo no caería en el mito de la inefabilidad, al dotar a lo inefable, lo que no se puede decir con palabras -como es la música- de capacidad autoexpresiva (de ahí su inmanentismo). Otro aspecto vinculado a la música que trata Soulez, es la atonalidad de la lingüística y el pensamiento de Wittgenstein (a pesar de su amor por la música tonal), que reflejaría, por ejemplo, su rechazo al discurso deductivo y unificante, para situarse a favor de la multiplicidad (Soulez, A. (2012)).

398 Véase nota 397.

posibilidades inesperadas, de hacer saltar los límites de la lógica y del racionalismo. Desde la primera vez que le menciona, el compositor vincula el pensamiento del filósofo vienés con su tentativa de entender y desarrollar un nuevo tipo de lógica³⁹⁹. El error adquirió, para Nono, la función de ruptura de las reglas del juego y las expectativas⁴⁰⁰, por impensado e inesperado, por ser capaz de salirse del papel que le asignan la lógica de la ciencia y la sistematización -siempre ocupados en darle una explicación que lo encuadre en el mapa ya trazado-, por escapar incluso de las palabras:

“Con Wittgenstein io dico che bisogna imparare a “sperare nell'indicibile”, nell'inatteso, nell'insperato, nel sorprendente perché l'esistente, il dato è banale, è prevedibile, è povero.”⁴⁰¹

El error pasó a ser parte integrante del proceso de composición, haciendo de los errores técnicos trazos a inesperadas posibilidades⁴⁰². Se descartaba, por tanto, la confrontación con la realidad para cribar entre lo verdadero y lo erróneo que había defendido con

399 “Ecco perché ho nominato Wittgenstein. Il mio lavoro implica un tentativo di capire e sviluppare un nuovo tipo di logica, anche se può sembrare che siamo in una fase irrazionale perché non possiamo ancora capire i principi che la sostengono.” (Nono, L. (2001) [1979c], p. 233.)

Estas palabras, datadas en 1979, las pronunció Nono inmediatamente después de afirmar que su música seguía representando el anhelo del compromiso social.

400 Nono, L. (2001) [1983c], p. 309.

401 Nono, L. (2001) [1985b], p. 370.

402 Nono también prestó especial atención a los errores ocurridos en las interpretaciones de sus obras como *Liebeslied* o *Canciones para Silvia*, durante las cuales diferentes imprecisiones e incidentes ofrecieron inesperados microintervalos (Nono, L. (2001) [1983e], p. 372). André Richard (uno de los ingenieros del Studio de Freiburg), recuerda cómo Nono buscaba la inseguridad en la ejecución de sus obras que imposibilitase lograr un 'buen' sonido, pidiendo a los instrumentistas ataques imposibles (Davismoon, S. (1999), p. 10).

anterioridad⁴⁰³. Al plantear su labor como un trabajo de escucha y experimentación, Nono quería partir sin ideas previas y abandonar así un logocentrismo que él entendía como el principio según el cual una idea previa debe anteceder a la música para que ésta la represente, ya fuera una narración, un concepto, una imagen...⁴⁰⁴. Intentaba, por tanto, experimentar con el material de la manera más directa posible, sin los filtros de los hábitos de escucha. En algunos momentos, Nono parecía olvidar incluso que ésta es una tarea siempre por hacer y que es imposible partir de una *tabula rasa*. Por ello, llegaría a afirmar que se puede experimentar instintivamente con el material.

Sorprende este posicionamiento ante el error, entendido como lo inesperado, viniendo del autor de “*Presenza storica nella musica d'oggi*”⁴⁰⁵, presentado en Darmstadt en 1959. En este polémico texto, en el que criticó el empleo del azar, Nono se posicionó con contundencia a favor de la necesidad de la toma de conciencia histórica y de una firme voluntad de quien compone. Es cierto que azar y error no son análogos, pero en ambos tendría cabida lo que escapa a la intencionalidad del compositor, precisamente lo que denunció, en 1959, como huida de la responsabilidad del autor. Y aunque en dicho texto llegó a admitir que el azar puede servir para experimentar diferentes posibilidades inéditas, no cabe duda de que se produjo un enorme cambio en la manera de entender la música, algo que el propio Nono reconoció:

403 Véase cap. 4, p. 132. También Nono, L. (2001) [1975a], p. 202.

404 Nono llega a emplear el término 'gnóstico' para calificar el modo de trabajar en el Studio de Freiburg:

“Lavoriamo nello Studio come se fossimo Gnostici: intuizione immediata, mediata, strumentazione, ricerca.” (Nono, L. (2001) [1985a], p. 526.)

405 Nono, L. (2001) [1959a], p. 46-56.

“Oggi ho un altro orecchio (...) è che vivo – viviamo – in un altro momento, in un altro modo di ascolto. E quindi in un altro modo di concepire la musica.”⁴⁰⁶

La noción noniana del error, nos sitúa ante un horizonte en el que se pueden abrir caminos por los que no sólo no se piensa ir o no se sabe ir, sino incluso por los cuales no se sabe que se podría ir -...*das weisst aber du nicht...*⁴⁰⁷. Esta ruptura de las reglas del juego que provoca el error, conlleva un desconcierto de tal grado -“il tuo terminal personale impazzisce”-, que Nono tomó el término 'catástrofe' del matemático René Thom⁴⁰⁸. Nono anhelaba que estas catástrofes mentales abriesen fisuras en nuestros hábitos, fisuras que, como otras sendas -...*andere pfade...*-, apuntaran hacia otros mundos posibles. Estos otros mundos posibles no tendrían por qué ser ni nuevos ni mejores, sino diferentes, como declaraba en “L'errore come necessità”⁴⁰⁹.

No saber

...*das weisst aber du nicht...*⁴¹⁰ [34], [36], [38], [43], [45]

¿Cómo hacer para que esas catástrofes ocurran? La propuesta de Nono es escuchar,

406 Nono, L. (2001) [1987d], p. 446.

407 “Une erreur qui nous mènerait là où non seulement on ne pensait pas aller, mais surtout là où l'on ne savait pas aller, et même là où l'on ne savait pas que l'on pût jamais aller. Certes, « *hay que caminar* », il faut cheminer, mais il faut prendre tous les risques possibles pour se perdre, et faire l'expérience de son détour. Et c'est ainsi que l'on découvre un nouveau monde, un monde qui survient et qui vient subvertir l'ordre du monde établi.” (San Martin, F. (2013).)

408 Véase cap. 4, p. 156, nota 250. También Nono, L. (2001) [1987b], p. 404, y Nono, L. (2001) [1984b], p. 318.

409 Nono, L. (2001) [1983d], p. 522s.

410 ...*pero no sabes...*

arriesgarse a no saber, en lugar de protegerse en el repetitivo reconocimiento, disponiéndose y exponiéndose a la propia transformación. No se trata de alcanzar el consenso, sino de situarse en la disonancia, en el desencuentro que desvela las construcciones y las coordenadas que nos sostienen (como las maniqueas dicotomías, o el espacio y el tiempo abstractos que se pretenden únicos), y abre fisuras que vislumbran *altri spazi, altri cieli, altri sentimenti, altri pensieri*:

“Far percepire ciò che non si crede più percepibile, aprire orecchie, avviarsi ad aumentare la possibilità delle cellule che trasportano i segnali all'interno del cervello, aprire il cervello. Aumentare la percezione fisica, quindi aumentare la possibilità di accedere ai vari pensieri, dai più antichi ai più nuovi e attuali. Un'utopia? Vedremo!”⁴¹¹

Lo otro no reconocido, lo que desconocemos, se asoma en lo que se está dando, en lo que suena. Por eso, Nono nos pide que prestemos atención a cada instante, a cada *attomo* = *frammento*, nos pide estar aquí en cada momento sin temor a escuchar lo que suena, ni darlo por sabido, para considerarlo como inaudito⁴¹². Esto permitiría percibir la complejidad y la multiplicidad que nos rodea y nos compone⁴¹³.

Aquí entra en juego uno de esos posibles que Nono no dejó de mencionar: lo posible entendido, en este caso, como todo aquello que se da, que se está dando aunque no nos percatemos de ello -...*geheimere Welt...*⁴¹⁴-, como eso que ya suena, y que, a pesar de considerarlo inaudible, sí que se puede escuchar cuando se atiende fuera de los

411 Nono, L. (2001) [1984d], p. 337.

412 Nono, L. (2001) [1982a], p. 490.

413 Nono, L. (2001) [1983f], p. 376.

414 ...*mundo secreto*...

esquemas sabidos⁴¹⁵. Se trata, pues, de esos posibles reales que Nono quería rescatar mediante un uso de la tecnología que no se quedase en una consumista puesta al día⁴¹⁶. No se buscaría oír más, acumulativamente, sino de maneras distintas. Escuchar y experimentar con el propio material sonoro, abandonar clichés y prácticas sabidas a la hora de componer, o dejar que el error forme parte del proceso, serían maneras de permitir que esos posibles que pueblan lo sonoro emerjan. Nono tentó así el surgimiento de otras gramáticas, otros lenguajes y otros comportamientos, trabajando estrechamente con técnicos e intérpretes⁴¹⁷. Por ello, Nono rechazó, insistentemente, la concepción de la música como artesanía, por la incapacidad de ésta para poner en cuestión el lenguaje que emplea. La música es pensamiento, porque lo que le concierne es el modo de usar, de inventar y de hacer vibrar los sonidos, el silencio, el espacio y el tiempo⁴¹⁸. La música es un acto de conocimiento crítico, de elección propositiva y de disenso, puesto que cuestiona la pretensión de que el mundo se conozca de un único modo⁴¹⁹.

415 En el programa de mano de la representación en Milán del *Prometeo* aparece la expresión 'Filosofía del possibile', pero como se trata de un texto escrito junto a Cacciari no sabemos con certeza si el compositor la reconocería como propia (véase Nono, L. (2001) [1984a], p. 493).

416 No consideramos que estos posibles que ya se están dando coincidan con los posibles concretos de Bloch, ya que éstos anticipan el mundo mejor por venir, mientras que en el caso de Nono se señala la multiplicidad que ya se está dando aquí y ahora, sin saber acerca del después (véase capítulo 1, nota 60, p. 47).

417 Véase capítulo 4, p. 146s.

418 Nono, L. (2001) [1981a], p. 517.

419 Nono, L. (2001) [1980], p. 367.

Los ecos de Nietzsche se dejan sentir en esta concepción perspectivista del conocimiento:

“Chi ha detto che il mondo, e noi stessi, si conosce in un modo solo?” (Nono, L. (2001) [1981b], p. 261.)

No se puede obviar que Cacciari estudió a Nietzsche y empleó una cita de *Así habló Zaratustra* para Guai

Si la música es discontinuidad, desequilibrio y disenso, Nono entendió que su cometido era tentar continuamente los límites, señalar toda esa multiplicidad que se está dando y buscar las fisuras que, por muy pequeñas que puedan parecer, inician caminos inexplorados, unos caminos que no se han de confundir con soluciones⁴²⁰. Cualquier gesto que se encamine por esta vía, es importante, pues hasta el más pequeño sesgo, incluso aunque parezca banal, podría provocar una reacción en cadena⁴²¹. Nono tanteó cómo trazar otras rutas distintas a los asfixiantes modelos repetitivos y planificados que siguen la vía del mercado, rastreando otras posibilidades sin hacer de las diferencias sólo novedosos productos de consumo⁴²². Para ello consideraba crucial ir más allá de lo

ai gelidi morti. Nono hizo pocas menciones de este filósofo, aunque se pueden encontrar huellas de Nietzsche en el pensamiento del compositor: además de este perspectivismo, la importancia de la escucha, la crítica al racionalismo o la concepción de la temporalidad (la crítica al tiempo lineal cronológico). Estas huellas dejan profundas marcas en gran parte del pensamiento filosófico y musical del siglo XX.

420 “Si trovano strade, non vie d'uscita, il che vuol dire che si esce da qualcosa, ma si trovano strade, delle rotte nuove, delle possibilità nuove, che si sovrappongono, che si accavallano, che si connettono tra di loro, che si isolano completamente. L'idea di qualcosa di universale, così, è u problema che tende a unicizzare una situazione.” (Nono, L. (2001) [1981c], p. 264)

421 Nono, L. (2001) [1986b], p. 384.

Cacciari y Nono realizan lecturas diferentes del mito de Prometeo. Mientras que para el primero Prometeo simboliza la búsqueda continua de otras posibilidades políticas que permitan no decir adiós a la esperanza, Cacciari pone el acento en lo trágico de una lucha imposible, en el desencanto y la negación de la esperanza (Ramazzotti, M. (2011), p. 193).

En 1969, Nono afirmaba que, si bien una partitura no puede suscitar una revolución, sí que puede, en cambio, contribuir a la hegemonía intelectual y revolucionaria (Nono, L. (2007), p. 301).

422 “Problematica che pretende e indica ancora e sempre ALTRE PENSARI ALTRI SENTIMENTI ALTRE CONOSCENZE E ROTTE E LOTTE E ANALISIS E CONFRONTI TUTTI INNOVANTI contro e oltre ogni tipo di MODELLO ripetuto

que somos capaces de imaginar o pensar como posibles, no marcarse objetivos ni metas, y moverse sin saber hacia dónde ni por qué. Es decir, Nono nos propone errar, como su *Prometeo*:

“Fondamentalmente non ho mai un obiettivo stabilito con esattezza, non ho mai un punto d'arrivo prefissato. Tutto è più che altro un tentativo di muoversi, senza sapere con precisione dove, senza sapere perché.”⁴²³

El *Prometeo* de Nono es el errante, el *Wanderer*, de la búsqueda continua, inquieto y ansioso por conocer lo desconocido, esperando con incertidumbre que se abran otras vías, sin gestos soberbios ni desesperación. Este caminar sin rumbo cierto, que se aleja de la vía de una utopía programada, una utopía de la unicidad, sin renunciar ni a la denuncia ni a la esperanza, seguiría siendo protagonista en tres de las obras que siguieron al *Prometeo*: 1º) *Caminantes...Ayacucho* (1986-1987), 2º) “*No hay caminos. Hay que caminar*”... *Andrei Tarkowskij* (1987), y “*Hay que caminar*” *sognando* (1989)⁴²⁴. Tampoco hay que olvidar que, consciente de que ninguna elección es perfecta, y consecuente con este intento de hacer sin saber con certeza, Nono dejaría sus obras abiertas a posibles transformaciones⁴²⁵.

pianificato pre-programmato asfissante fino alla totale afasia.” (Nono, L. (2001) [1986a], p. 378)

423 Nono, L. (2001) [1988b], p. 451.

424 Feneyrou encuentra en el *Prometeo* de Nono y Cacciari otro nombre para la clase obrera, atravesado por la lectura que hizo Benjamin del materialismo histórico. Abandonado el utopismo de obras anteriores, ligado a la necesidad, que se plantea plazos y justifica violencias, la redención encontraría en el *Prometeo* su eco en cada pequeño cambio, en cada pequeña grieta, susceptible de hacer saltar el curso de la historia (Feneyrou, L. (2010), p. 17-25).

425 Nono, L. (2001) [1982c], p. 274. Stenzl, J. (1987), p. 210.

Es necesario insistir en que, para Nono, nunca se trató de ir añadiendo nuevas opciones en el abanico de la elección. El compositor defendía que, en un tiempo en el que reina el consenso, el falso sincretismo, en el que se pretende ajustar y acomodar todo, mientras guerras, conflictos y miserias se perpetúan, es necesario infringir las reglas del juego, apostando por el conflicto y la confrontación, por esos (des)encuentros que, en lugar de enriquecer el catálogo de opciones y selecciones, lo desencajan, lo ponen en cuestión⁴²⁶.

En la encrucijada

...*ich sollte ruhn?*...⁴²⁷ [31]

Partiendo de que no somos sistemas cerrados -hasta lo más íntimo está atravesado por lo externo-, sino abiertos y relacionales, y que, por tanto, el cruce, la encrucijada, la intersección es una condición y una necesidad de vida, Nono optó por exponerse a la

Richard fue testigo de cómo Nono no realizó nunca dos veces *Prometeo* de igual manera:

“This was definitely an aspect of his philosophy, he was not interested in the way that for example Boulez is, in the creation of a perfect or complete music. His music was always in transition, the score of *Prometeo* for example was changed many times, for each new performance space, as this was a very important consideration for him. However, now we must prepare the definitive score of *Prometeo* and have to choose from the Venice, Milan, Munich, Frankfurt, Paris or Berlin performances as to which is to be the correct version...his music was very much in the moment and not created to become a monument.” (Davismoon, S. (1999))

Cambió coloración, manera de exponer éste o aquel elemento, esta o aquella textura, uso del *delay*, etc., dependiendo del lugar de la ejecución.

426 Nono, L. (2001) [1985a], p. 531.

427 ...*debo apaciguarme*...

confrontación en la música, en el arte y en la vida⁴²⁸. La confrontación, al hacer aflorar y estallar las diferencias, sería, para el compositor, el marco propicio para provocar la discontinuidad, para hacer emerger lo imprevisible, lo impensado, lo inaudito⁴²⁹. La escucha expone a lo diferente, a lo otro no reconocido ni reconocible, no como enemigo al que con-vencer, asimilar o eliminar. Se a-tiende arriesgándose a perder certezas, a dejar de saber, a encontrarse en encrucijadas que obliguen a tomar sendas desconocidas, que descubran inesperados mundos, encrucijadas en las que asalte lo imposible.

Escuchando se arriesga a sufrir una catástrofe.

428 En relación a nuestra condición de sistemas abiertos y en red, Nono fue contundente:

“Nessuno è un sistema chiuso. Qualsiasi caratteristica importante di un soggetto può manifestarsi al meglio in ogni parte nella relazione con gli altri.” (Nono, L. (2001) [1979c], p. 227)

Un ejemplo de su continuo exponer se da en 1979, cuando Nono se embarcó en el proyecto de una nueva revista, “Laboratorio musica”, en la que se pretendía recoger la multiplicidad de las propuestas musicales que se estaban dando, no con el objeto de mostrar un 'único totalizante', sino de confrontar las diversidades existentes y, a partir de ahí, buscar que se dieran otras, además de la transformación de las instituciones culturales y sociales (véase Nono, L. (2001) [1979d], p. 355, y (2001) [1980], p. 367).

429 Si bien, en 1982, Nono afirmó con rotundidad que para él lo fundamental era la cuestión de la discontinuidad y de la ruptura (véase Nono, L. (2001) [1982b], p. 268ss), posteriormente pondría el acento en la continuidad, pero en una continuidad discontinua. Esto puede entenderse por el rechazo que profesaba hacia lo nuevo entendido como superación de lo anterior y por su propuesta de que lo imprevisible, lo inesperado pueda venir del pasado:

“Ora, forse è quella nostra l'età che conosce la nuova esperienza fondamentale: quella del 'disimparare', del 'non-sapere-più' ciò che si sa, di lasciare l'oblio affinché compia l'imprevedibile rimaneggiamento sulla sedimentazione delle culture e delle credenze che abbiamo attraversato.

Qui tutto si capovolge. In un certo senso. Tutto si capovolge, oppure in ogni dove s'aprono nuove possibilità di ricordare il dimenticato? Secondo me, non è una questione di compiere degli atti di rottura, ma di ricercare piuttosto *altre continuità*.” (Nono, L. (2001) [1985a], p. 530)

La noción de *incrocio* (cruce) propuesta por Nono, no concuerda bien con algunas de las afirmaciones que realizó Cacciari acerca del hacer del compositor. En “Verso Prometeo”, el filósofo propuso una lectura leibniziana de las últimas obras del compositor⁴³⁰. En el anterior capítulo, se mencionó la concepción de los sonidos como mónadas cerradas las unas a las otras que parecía defender Cacciari y que entendemos que difiere del carácter relacional de lo sonoro en el que insistía Nono⁴³¹. Cacciari, además, planteó entonces que la interrogación noniana acerca de la continuidad entre los sonidos se traduciría en una relación de trascendencia, en lugar de tratarla como una cuestión acerca de la temporalidad, como aquí hemos defendido. Cada sonido se vincularía con un silencio puro entendido como un posible irreductible, irrealizable y trascendente⁴³². La concepción metafísica de la escucha planteada por Cacciari, una escucha pasiva a la espera de una verdad revelada que no se da, una escucha que deja de oír para buscar su (sin)sentido más allá, contrasta con la escucha preñada de potencial subversivo que defiende Nono⁴³³. Mientras que Cacciari apelaba a una composibilidad,

430 Nono, L. (2001) [1984e], p. 338-358.

431 Capítulo. 4, p. 160s.

432 Mila trazó también esta distinción entre Cacciari y Nono. El crítico acusó a Cacciari de trascendentalismo a la hora de plantear la cuestión del silencio, un 'peligro' del que el compositor lograría escapar al volcarse en un inmanentismo sonoro que reduciría la música a la materia sonora (Mila, M. (2010f), p. 331).

433 Nanni, M. (2011), p. 232s.

En Ramazzotti, M. (2011), se encuentra una análisis sobre la relación entre Nono y Cacciari. En la correspondencia entre ambos se evidencia la distancia que les separa a la hora de entender la escucha, el silencio y la política. Frente al pesimismo nihilista y el dolor trágico de Cacciari, Nono defiende la posibilidad de transformar el mundo mediante la recuperación de la memoria de las voces acalladas

preñada de infinitos posibles virtuales y puros, irrealizables, que conformarían un 'multiverso' consonante de resonancias entre sonidos mónadas⁴³⁴, Nono proclamaba lo eventual como lo abierto a lo inaudito:

“D'altra parte, l'eventuale dell'opus: quel 'compositibile' che voi dite, quella compartecipazione nel silenzio... è già aperto qui e ora!
San Lorenzo ha porte e finestre nette e aperte...”⁴³⁵

El vínculo que pueda darse entre sonido y silencio en Nono va ligado a la eventualidad de cada obra, que no es un objeto cerrado en sí mismo, intangible y absoluto, sino un proceso incierto e inagotable, y una constelación de sonidos y silencios, de espacios y de tiempos, que tantean caminos y encuentros propicios a que se dé lo inesperado.

Las catástrofes anheladas por Nono y provocadas por el desconcierto ante lo desconocido y lo inesperado, fisurando esquemas y hábitos para lograr así la propia transformación, no han de entenderse como destrucciones que nos colocarían sobre una *tabula rasa*. Lo imposible puede ser otros modos de relacionarnos entre nosotros y con las cosas⁴³⁶. No nos encontramos ante una concepción triunfalista de la revolución, ni ante la batalla contra lo viejo inscrita en el implacable tiempo de lo actual y de la superación. Por ello, en *Fragmente* citó distintos momentos del pasado, que no quedaron clausurados, propiciando otras maneras de vincularse con lo que fue y sigue persistiendo en el presente, aunque pase inadvertido. Quizá esos pasados posibles

de los vencidos (Ramazzotti, M. (2011), p. 200s).

434 Nono, L. (2001) [1984e], p. 356s.

435 *Ibid*, p. 357.

436 Nono, L. (2001) [1982d], p. 281.

puedan abrir otros caminos que no olviden que lo más íntimo está atravesado por lo político. Nono sentía que había que aguzar el oído, prestar la máxima atención a la multiplicidad que nos compone y nos rodea, así como hizo con sonidos, silencios y espacios, mucho más ricos y complejos de lo esperado, alterando nuestra percepción y, con ella, lo afectivo y lo intelectual, a los que irremediablemente va ligada. Para el compositor, tentar cualquier posibilidad se convirtió en una obligación ya que quizá lo imposible, siempre intempestivo, se pudiera estar dando, desapercibido. De este modo, entraba cada vez en el Studio de Freiburg intentando desaprender lo ya trazado, borrando lo ya sabido, para dejar surgir lo que pudiera acontecer. También se arriesgó al encuentro difícil, ese que con-funde, que hace tambalearse a lo más arraigado y que podría sorprender con lo más inesperado, como sucedió en el trabajo que realizó junto a intérpretes y técnicos, o durante la minuciosa escucha de los espacios en los que se interpretarían sus obras, o superponiendo memorias y presencias:

“Preferisco la confusione, il disordine. In italiano si dice *confondere*, da *fondere* = versare, *confondere* vuol dire versare insieme; si congiungono quindi diverse cose insieme. Per prima cosa si genera una confusione, perché non si sa da dove giungono gli avvenimenti; questo è veramente solo l'inizio. Ma qualche volta si può dare un reale disordine – così come nella vita. Giunge qualcosa di inatteso, sorprendente, all'improvviso accade qualcosa che non conoscevano ancora. Chiamiamolo con un nuovo concetto: il tuo terminal personale impazzisce. Spesso impazziscono anche gli strumenti di misura, quelli che mostrano l'intensità di volume o la radioattività. Pensa anche al terremoto o ai battiti del cuore: improvvisamente i valori mutano.”⁴³⁷

De manera imprevista, en el desorden provocado por la confrontación, puede darse la mutación de los valores que miden nuestras vidas y nuestro mundo, iniciando esa

437 Nono, L. (2001) [1987b], p. 404.

transformación personal y política que tanto anheló Nono. Aunque no supiera dónde se encontraba la salida, ni siquiera si habría salida alguna, él apostó, como músico y como hombre, por seguir caminando, por tentar nuevas sendas, con incertidumbre, sin saber, con dudas y errores, y por esperar, con inquietud, a que se dieran otros espacios, otros cielos, otros sentimientos, otros pensamientos, otras relaciones:

“Credo che molte di queste trasformazioni possano aiutarci a cambiare come musicisti, come uomini, o a partecipare al mutamento che è oggi necessario. Forse. O forse no. Ma sono partigiano di questa necessità, che si può discutere o condannare. In tutto questo sento veramente, direttamente, una 'nuova' era (o un'altra' era), anche un'altra' luce.
Sono delle cose possibili per me, ma non per questo tutti devono farle.”⁴³⁸

Este Nono que dejó de saber, pero no de cuestionarse, compartió sus anhelos y sus prácticas, pero no pretendió imponer su modo de hacer y de pensar. Nono, sin certidumbre pero con esperanza e inquietud, mantuvo abierto el quizá.

438 Nono, L. (2001) [1989], p. 545.

Conclusiones

La principal conclusión alcanzada en esta tesis es que en *Fragmente-Stille, an Diotima*, como exponente de su pensamiento musical, Luigi Nono propone una concepción del sonido como móvil y relacional, y del silencio como suspensión temporal que genera un espacio-tiempo fragmentario, múltiple, heterogéneo y sincrónico. Este espacio-tiempo planteado en esta obra conlleva una apuesta política al implicar un determinado modo de entender y hacer mundo en el que las totalidades cerradas y las finalidades certeras de cualquier teleología están excluidas. Para Nono la música es un acto de conocimiento crítico, de elección propositiva y de disenso, puesto que cuestiona la pretensión de que el mundo se conozca de una única forma al abrir la puerta a la incertidumbre, el error, la duda, lo posible y la esperanza de que acontezca la transformación.

La recepción de *Fragmente-Stille, an Diotima* entre los estudiosos ha cambiado en el transcurso de los años. Hemos podido seguir cómo de la polémica generada tras su estreno por el supuesto abandono del compromiso político de Nono, se ha pasado, en los últimos años, al análisis del giro producido en el hacer del compositor como una profundización o como un cambio que no conllevan ningún abandono de lo político y su acercamiento a otros pensadores de los que hasta ahora le habían acompañado (los distintos estudiosos ponen el acento en diferentes influencias).

En esta tesis defendemos, asimismo, que Nono no abandonó su compromiso político a partir de mediados de los 70. Nuestra conclusión es que el compositor se cuestionó a sí mismo para ahondar en las cuestiones que le acuciaban y en su manera de afrontar la

música y su propia vida. De ahí la importancia de cada gesto. Entendemos que Nono puso en práctica una micropolítica que le llenó de incertidumbres (el mundo que quiere transformar nos atraviesa y nos construye), pero no le impidió ver sus potencias (lo posible ya se está dando, sólo tenemos que escuchar atentos y no dejar de tentar).

Entendemos que Nono llegó a la conclusión de que, para transformar el mundo, hay que empezar por transformarse a uno mismo, por cuestionar los propios hábitos, los gestos, los esquemas, las percepciones y los pensamientos con los que trazamos las relaciones entre nosotros y con las cosas. En esto, precisamente, consiste la política para el compositor. Consideramos que la deconstrucción que llevó a cabo Nono de la dicotomía entre interior y exterior es clave a la hora de entender en qué consiste el cambio que se produce en su pensar y en su hacer a partir de mediados de los 70. Así, este gramsciano (nunca dejó de serlo), interpretó la soledad y la relación amorosa de Hölderlin en clave política, ya que, para el compositor, hasta lo más íntimo está atravesado por lo social-político.

En cuanto al análisis musical de *Fragmente*, hemos concluido que, si bien el carácter fragmentario a modo de archipiélago de esta obra impide que pueda darse una única interpretación de la misma, encontramos que los fragmentos [25] y [26] son dos focos en los que se concentra y desde los que se dispersa la mayor parte del material motivico de esta obra. *Fragmente* está compuesta por un tejido complejo y abierto de redes producidas por los vínculos entre las citas de Hölderlin, los poemas de los que provienen dichas citas y los fragmentos musicales a los que dichas citas acompañan, nexos que se extienden y enriquecen por el empleo de citas musicales y por las

referencias dadas por el propio compositor en el prefacio al *Cuarteto*.

La escucha es un concepto fundamental en el pensamiento musical de Nono que atañe tanto a lo musical como a lo social. La escucha, entendida como atención a lo que suena, a lo que se da, a lo otro, es para el compositor una poderosa arma de transformación al poner en cuestión lo que se da por sabido y al arriesgar a quien se expone a ella a ser afectado y cambiado por aquello que escucha. En el terreno de lo musical, esa escucha atenta permite descubrir la riqueza que habita cada sonido, el vínculo inextricable entre sonido y espacio, la frágil frontera entre sonido y silencio, la tensión que recoge cada silencio. En lo social destapa, para hacerlo vulnerable, lo que llevamos con nosotros, nuestros hábitos, nuestros prejuicios, nuestras creencias, nuestras expectativas, nuestros recuerdos, nuestros esquemas de razonamiento, las rígidas clasificaciones, todo eso que se evidencia en las confrontaciones, en el encuentro con lo diferente, con lo que se disiente.

Entre las influencias recibidas por Nono, la del filósofo Pier Aldo Gargani ha pasado desapercibida por los estudiosos del compositor. No obstante, Gargani resultó de gran importancia para Nono, tanto por la crítica que realiza a la racionalidad que entra en crisis a principios del s. XX, como por su lectura de Wittgenstein.

Por otro lado, a pesar de haber trabajado juntos, Massimo Cacciari y Nono mantuvieron grandes diferencias. Hemos señalado cómo frente al pesimismo, la desesperanza y la concepción trascendente del silencio y lo posible defendidos por el filósofo, Nono sostuvo viva la esperanza, no abandonó su compromiso político (muy marcado por

Gramsci y Benjamin), y su concepción de lo posible y del silencio fue inmanentista.

Encontramos que el pensamiento de Walter Benjamin, a quien Nono se acerca principalmente a partir de los 70, impregna el hacer del compositor. Además de la problematización del proceso de producción de la música, del lenguaje y la técnica empleados, así como de las relaciones con los intérpretes, técnicos y oyentes, encontramos la huella de Benjamin en la temporalidad puesta en juego en *Fragmente* (entre otras obras de Nono). La fragmentación, la persistencia de un pasado cargado de posibles y de poder disruptivo, la reivindicación de las voces de los perdedores, que hemos analizado en la obra de Nono en sintonía con el pensamiento de Benjamin, plantean un tiempo sincrónico, múltiple y heterogéneo, que rompe la línea recta del progreso y mantiene abiertos los resquicios de lo posible para que suceda lo inaudito, lo inesperado. Temporalidad y política van, para ambos, de la mano.

Hemos podido descubrir cómo el error y la confrontación se convierten para Nono en dos importantes herramientas para provocar el surgimiento de lo inesperado, ya que posibilitan el encuentro con lo diferente y, con ello, la propia transformación. Al considerarnos a cada uno como un cruce de relaciones que atraviesan lo más íntimo para vincularlo con lo social, Nono consideraba que los roces, las fricciones, los desacuerdos son los medios propicios para confundirnos, para alterar los lazos establecidos y ofrecer otros, no como definitivos, sino siempre por experimentar.

Bibliografia

1. LUIGI NONO

A) Obras musicales de Luigi Nono mencionadas en la tesis

Nono, L. (1962a). *Intolleranza 1960*. Mainz: Ars Viva.

Nono, L. (1962b). *Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima*. Mainz: Ars Viva.

Nono, L. (1967). *La fabbrica illuminata*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1974a). *Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón, Epitaffio per Federico García Lorca No 2. Y su sangre ya viene cantando, Epitaffio per Federico García Lorca No 3. Memento. Romance de la Guardia civil española*. Mainz: Ars Viva.

Nono, L. (1974b). *Al gran sole carico d'amore*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1981). *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi (1979-1980)*. Milán: Ricordi.

Nono, L. (1982). *¿Donde estás hermano?* Milano: Ricordi.

Nono, L. (1985a). *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1985b). *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1987a). *Das atmende Klarsein*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1987b). 2° No hay caminos, hay que caminar.....Andrej Tarkowskij. Milano:
Ricordi.

Nono, L. (1988). *Con Luigi Dallapiccola*. Milano: Ricordi.

Nono, L. (1992).... *sofferte onde serene ...* Milano: Ricordi.

Nono, L. (1995). *Il canto sospeso*. London: Ernst Eulemburg.

B) Recopilaciones de textos de Luigi Nono

Nono, L., Mila, M. (2010). *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*. Milán: Il
Saggiatore.

Nono, L., et al. (1996), *Luigi Nono. Caminante ejemplar*. Santiago de Compostela:
Centro Galego da Arte Contemporánea.

Nono, L. (2001). *Scritti e colloqui*. De Benedictis, A. I., Rizzardi, V. (ed.). Lucca:
Ricordi.

Nono, L. (2007). *Écrits*. Feneyrou, L. (ed., trad.). Genève: Éditions Contrechamps.

Nono, L. (2008). *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*.
Trudu, A. (ed.). Venezia: Leo S. Olschki.

C) Textos de Luigi Nono

Nono, L. (1996a). Presencia histórica en la música de hoy. *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 27-34). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.

Nono, L. (1996b). El músico en la fábrica. *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 73-76). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.

Nono, L. (1996c). Presentación. *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 19-21). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.

Nono, L. (2001) [1953]. Per il 70esimo anniversario di Anton Webern. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 7-8). Lucca: Ricordi.

Nono, L. (2001) [1959a]. Presenza storica nella musica d'oggi. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 46-56). Lucca: Ricordi.

Nono, L. (2001) [1959b]. *Composizione per orchestra n.2 – diario polacco '58*. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 433-436). Lucca: Ricordi.

Nono, L. (2001) [1960]. Testo – musica - canto. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 57-83). Lucca: Ricordi.

Nono, L. (2001) [1962]. Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 120-132). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1963a]. Luigi Nono candidato del PCI con i lavoratori. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 141-143). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1963b]. Musica e Resistenza. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 144-147). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1964]. La fabbrica illuminata. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 446-449). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1966a]. A floresta é jovem e cheia de vida. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 454-458). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1966b]. Il musicista nella fabbrica. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 206-209). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1969]. Il potere musicale. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 261-270). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1972]. La funzione della musica oggi. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 113-128). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1974]. Intervista di Bernd Leukert. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 156-176). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1975a]. Luigi Nono e Luigi Pestalozza a proposito di *Al gran sole carico d'amore*. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 201-216). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1975b]. La musica è uno strumento di lotta. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 217-219). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1975c]. Una città e la cultura militante. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 320-325). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1976]. Una testimonianza di Luigi Nono. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 331-335). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1977]. Nuovi progetti – lavori collettivi. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 220-223). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1979a]. ...sofferte onde serene.... Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 482), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1979b]. Con Luigi Dallapiccola. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 483), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1979c]. Incontro alla Columbia University (New York). Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 227-234), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1979d]. Numero uno (di “Laboratorio Musica”). Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 355-356). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1979-1980]. Intervista di Renato Garavaglia. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 235-248), Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1980]. Dal questionario sulla musica contemporanea. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 366-370). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1980-1981]. Fragmente-Stille, an Diotima. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 485-486), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1981a]. Bartók compositore. Nono, L., *Scritti e colloqui* vol. I (p. 515-521). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1981b]. Ecco il mio Prometeo così pieno di dolcezza. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 259-261). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1981c]. Intervista di Carlo Peddis. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 262-267). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1982a]. Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 489-490). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1982b]. Anche la dolcezza è rivoluzionaria. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 268-272). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1982c]. Solidarnosc elettronica. Nono, L., *Scritti e colloqui* v. II (273-275), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1982d]. Estratti da un incontro tra L. Nono e A. Clementi. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 276-286). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1983a]. Guai ai gelidi mostri. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 491-492). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1983b]. Ascoltare le pietre bianche. I suoni della politica e degli oggetti muti. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 287-308). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1983c]. La tecnologia per scoprire un universo di suoni. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 309-315). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1983d]. L'errore come necessità. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 522-523), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1983e]. Se si imparasse ad ascoltare.... Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 372-375). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1983f]. Per Helmut. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 376-379), Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984a]. Prometeo. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 493-494). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984b]. Comporre oggi. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 316-331). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984c]. Parte la nave di Prometeo. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 332-334). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1984d]. Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 335-337). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984e]. Verso Prometeo. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 338-358). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984f]. Dopo Prometeo. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 359-368). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984g]. Tre giorni a Santiago. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 380-384). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984h]. Verso *Prometeo*. Frammenti di diari. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 385-396). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984i]. Presentazione (di Elettronica e Musica di Franco Fabri). Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 400-402). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1984j]. Questa machina da sonàr. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 403-405). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1985a]. Altre possibilità di ascolto. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 525-539). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1985b]. L'alchimista dei suoni. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 369-372). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1986a]. Dedicato a Nono. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 373-379). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1986b]. Idee e acustica. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 380-397). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1986c]. Per Marino Zuccheri. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 406-413). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1986-1987]. 1° Caminantes... Ayacucho. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 499-502). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1987a]. 2° “No hay caminos. Hay que caminar”...Andrei Tarkowskij. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 506-509). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1987b]. Preferisco la confusione. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 398-408). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1987c]. Intervista di Philippe Albèra. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 415-429). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1987d]. Colloquio con Luigi Nono. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 446-450). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1987e]. Un' autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 477-568). Lucca: Ricordi.

- Nono, L. (2001) [1988a]. Post – Prae – Ludium per ottavino BAAB-ARR. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 511-512). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1988b]. ...nessun inizio – nessuna fine... Estratti da colloqui con Luigi Nono. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (451-462). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1988c]. Musica in movimento. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 463-466). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1988d]. Non sono un maestro ma.... Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 467-470). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1988e]. Infinito, inquieto, incompiuto. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 471-475). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2001) [1989]. Conferenza alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. I (p. 540-546). Lucca: Ricordi.
- Nono, L. (2007). Prometeo. Nono, L. *Écrits* (539-543). Genève: Éditions Contrechamps.

2. LITERATURA SECUNDARIA

A) Libros

Adorno, T.W. (2003a). *Filosofía de la nueva música*. Brotons, A. (trad.). Madrid: Akal.

Adorno, T.W. (2003b). *Beethoven. Filosofía de la música*. Gómez, A., Brotons, A. (trad.). Madrid: Akal.

Adorno, T. W., Eisler, H. (1976), *El cine y la música*, Montes, F. (trad.), Madrid: Ed. Fundamentos.

Albèra, Ph. (dir.) (1987). *Luigi Nono*. Paris / Genève: Festival d'automne à Paris / Contrechamps.

Aristóteles (trad. 1994). *Acerca del alma*. García Gual, C. (trad.). Madrid: Ed. Gredos.

Aristóteles (trad. 1995). *Física*. De Echandía, G. (trad.). Madrid: Ed. Gredos.

Aristoxeno (trad. 1965). *Melik und Rhythmik des Classischen Hellenentums*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhanlung.

Aristoxeno (trad. 1990). *The Harmonics of Aristoxenus = Aristoxenoy armonika stoicheia*. Macran, H. S. (trad.). Hildesheim: Editor Georg Olms.

Aristoxeno (trad. 2009). *Harmónica. Rítmica*. Pérez Cartagena, F. J. (trad.). Madrid: Ed. Gredos.

Bachmann, I. (1983). *Sämtliche gedichte*. München, Zürich: Manchen.

- Barthes, R. (1981). *Lezione*. Guidieri, R. (trad.). Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éd. Du Seuil.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Benjamin, W. (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1974-1989). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch Verlag .
- Benjamin, W. (1983). *Strada a senso unico*. Agamben, G. (trad.). Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1983). *Dirección única*. Solar, J. J. Del, Allendesalazar, M. (trad.). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Fernández Castañeda, L., Herrera, I., Guerrero, F. (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Bergson, H. (2009). *La pensée et le mouvant*. Paris: Ed. Puf.
- Bertaux, P. (1992). *Hölderlin y la revolución francesa*. Sarabia, M. (trad.). Barcelona: Ediciones Serbal.
- Bloch, E. (2004-2007). *El principio de esperanza*. González Vicent, F. (trad.). Madrid: Editorial Trotta.

- Boulez, P. (1996). *Puntos de Referencia*. Prieto, E. (trad.). Barcelona: Ed. Gedisa.
- Boulez, P. (2005). *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bruno, G. (1985). *De la causa, principio e uno*. Guzzo, A. (ed.). Milano: Ed. Mursia.
- Cacciari, M. (1982). *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, Romero, M. (trad.). México: Siglo XXI.
- Cacciari, M. (1986a). *L'angelo necessario*. Milano: Adelphi.
- Cacciari, M. (1986b). *Zeit ohne Kronos*. Klagenfurt: Ritter Verlag.
- Cacciari, M. (1990). *Dell'inizio*, Milano: Adelphi.
- Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Hernández Velázquez, Y. (trad.). Madrid: Akal.
- Cresta, G. (ed.) (2002). *L'ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*. Torino: Ed. Rugginenti.
- Cuscó, J., Soler, J. (1999), *Tiempo y música*. Barcelona: ed. Boileau.
- Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la música*. Milán, J. L. (trad.). Berlín: Edition Reichenberger.
- De Benedictis, A. I., Zattra, L. (ed.) (2011). *Presenza storica di Luigi Nono*. Lucca: LIM

(Quaderni di Musica/Realtà, 60).

Deleuze, G. (1978). *Le temps musical*. Paris: IRCAM.

Deleuze, G. (1985). *L'image temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (2004). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Agoff, I., (trad.).
Barcelona: Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires:
Editorial Cactus.

Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Pardo, J.L. (trad.). Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Deleuze, G. (2009). *Leibniz. La exasperación de la filosofía*. Buenos Aires: Editorial
Cactus.

Deleuze, G. (2011). *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Ires, P., Puente, S.,
(trad.). Buenos Aires: Editorial Cactus.

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Kauf, Th. (trad.). Barcelona: Ed.
Anagrama.

Deleuze, G., Guattari, F. (2002a). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Vázquez
Pérez, J. (trad.). Valencia: Ed. Pretextos.

Deleuze, G., Guattari, F. (2002b). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Éd. Minuit.

- Derrida, J. (2003a). *De la gramatología*. Del Barco, O., Ceretti, C. (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (2003b). *Márgenes de la filosofía*. González Marín, C. (trad.). Madrid. Ed. Cátedra.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Berdagué, R. (trad.). Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Elzenheimer, R. (2008). *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Emery, E. (1998). *Temps et musique*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Festival d' Automne à Paris (1987). *Luigi Nono* (1ª ed.). Paris: Contrechamps.
- Foucault, M. (2003). *Sobre la Ilustración*. De la Higuera, J., Bello, E., Campillo, A. (trad.). Madrid: Ed. Technos.
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Cuenca Ordinyana, M. J. (trad.). València: Publicacions de la Universitat de València.
- Fubini, E. (1992). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Poema y diálogo*. Najmías, D., Navarro, J. (trad.). Barcelona:

Gedisa Editorial.

Garcés, M. (2002), *En las prisiones de lo posible*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Gargani, A. G. (1975). *Il sapere senza fondamento*. Torino: Einaudi.

Gargani, A. G. (1982). *Freud, Wittgenstein, Musil*. Milano: Ed. Shakespeare & company.

Gargani, A. G. (2008). *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Gavilán, E. (2008). *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Madrid: Akal.

Gramsci, A. (1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Sciarreta, R. (trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos desde la cárcel*. Palos, A. M. (trad.). México: Ediciones Era.

Gramsci, A. (2010). *Cartas desde la cárcel*. Benítez, E. (trad.). Madrid: Veintisiete Letras.

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Brotons, A. (trad.). Madrid: Akal.

Heidegger, M. (1976). *Zur sache des Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, M. (2000). *Tiempo y ser*. Garrido, M. (trad.). Madrid: ed. Tecnos.

- Heidegger, M. (2003). *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum y Die Kunst und der Raum (Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio y El arte y el espacio)*, Sarabia, M., Zabaleta, P. (trad.). Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, M. (2003). *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2005a). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Cortés, H., Leyte, A. (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2005b). *Caminos del bosque*. Cortés, H., Leyte, A. (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2007). *La poesía di Hölderlin*. Amoroso, L. (trad.). Milano: Adelphi.
- Hême de Lacotte, S. (2001). *Deleuze: philosophie et cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Hölderlin, F. (1975). *Historisch-kritische Ausgabe herausgegeben*. Sattler, D. E. (ed.). Frankfurt am Main: Roter Stern,.
- Hölderlin, F. (1977). *Le liriche*. Mandruzzato, E. (trad.). Milano: Adelphi.
- Hölderlin, F. (2005). *Poesía completa*. Gorbea, F., (trad.). Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, F. (2008). *Ensayos*. Martínez Marzoa, F. (trad.). Madrid: Ed. Hiperión.
- Iddon, M. (2013). *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Jabès, E. (1982). *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*. Paris: Gallimard.
- Jabès, E. (1984a). *Dans la double dépendance du dit*. Saint-Clément-la-Rivière: Ed. Fata Morgana.
- Jabès, E. (1984b). *Il libro della sovversione non sospetta*. Prete, A. (trad.). Milano: Ed. Feltrinelli.
- Jabès, E. (1985). *Le Parcours*. Paris: Gallimard.
- Jakobson, R. (1979). *Hölderlin, l'arte della parola*. Meo, O. (trad.). Genova: Il Melangolo.
- Jankélévitch, V. (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Ed. Seuil.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Rius, R., Andrés, R. (trad.). Barcelona: Ed. Alpha Decay.
- Kafka, F. (1953). *Diari*. Pocar, E. (trad.). Milano: Mondadori.
- Kant, I. (1995). *Crítica del juicio*. García Morente, M. (trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- Kramer, J. D. (1988). *The time of music*. New York: Schirmer Books.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Paris: Ed. Anthropos.
- Levinas, E. (1982). *Quattro letture talmudiche*. Moscato, A. (trad.). Genova: Il Melangolo.
- Linden, W. (1989). *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett: Vergleichende Analysen zu*

- seinen Kompositionen „Liebeslied“, '.....sofferte onde serene...' und „Fragmente-Stille, An Diotima“.* Kassel: Bärenreiter.
- Malcolm, N. (1990). *L. Wittgenstein*. García, M. (trad.). Madrid: Mondadori.
- Marrati, P. (2004). *Gilles Deleuze, cine y filosofía*. Bernini, e. (trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Martínez Marzoa, F. (1992). *De Kant a Hölderlin*. Madrid: Ed. Visor.
- Martínez Marzoa, F. (1995). *Hölderlin y la lógica hegeliana*. Madrid: Ed. Visor.
- Moreno Soriano, S. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Musil, R. (2004). *El hombre sin atributos*. Sáenz, J. (trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée.
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Pons, H. (trad.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Nietzsche, F. (1988). *Ecce homo*. Sánchez Pascual, A. (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (1994). *El nacimiento de la tragedia*. Sánchez Pascual, A. (trad.). Barcelona: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2002). *Nietzsche contra Wagner*. Arántegui, J.L (trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Nietzsche, F. (2006a). *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid: Tecnos.

- Nietzsche, F. (2006b). *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Etorena, J. (trad.). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pardo Salgado, C. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Rendueles, C., Useros, A. (2010). *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Restagno, E. (ed.). (1987). *Nono*. Torino: E.D.T.
- Rilke, R. M. (1955). *Del poeta*. Saito, N. (trad.). Torino: Einaudi.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música*. Wald, M. (trad.). Barcelona: Gedisa Editorial.
- Saunders, P. T. (1989). *Una introducción a la teoría de catástrofes*. Moriyón, R. (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Sennett, R. (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Vidal, C. (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Serrano, J. (ed.) (1996). *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*. Paris: Éditions Dis Voir.
- Soulez, A. (2012). *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*. Sampzon:

Éditions Delatour France

- Spinoza, B. (1996). *Ética*. Vidal Peña (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Spree, H. (1992). "*Fragmente-Stille, Diotima*": ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett. Saarbrücken : PFAU.
- Stoianova, I., (2004). *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*. Paris: Harmattan.
- Szendy, P. (ed.) (2000). *L'Écoute*. Paris: L'Harmattan.
- Vattimo, G., Rovatti, P. A. (eds.) (2000). *El pensamiento débil*. Santiago, L. de (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wallrup, E. (2015). *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music*. London: Ashgate Publishing.
- Weiss, P. (1973). *Hölderlin*. Maignarelli, G. (trad.). Torino: Ed. Einaudi.
- Wittgenstein, L. (1975). *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*. de Waal, S. (trad.). Milano: Adelphi.
- Wittgenstein, L. (1980). *Briefe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Muñoz, J., Reguera, I. (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Wittgenstein, L. (1997). *Ocasiones filosóficas. 1912-1951*. García Rodríguez, A. (trad.).

Madrid: Ed. Cátedra.

Wittgenstein, L. (2002). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Reguera, I. (trad.). Barcelona: Ed. Paidós.

Wittgenstein, L. (2003). *Investigaciones filosóficas*. García Suárez, A., Moulines, U. (trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Xenakis, I. (2006). *Musique de l'architecture*. Marseille: Éd. Parenthèses.

B) Capítulos de libros

Adorno, T. W. (1998). Vers une musique informelle. Adorno, W. T., *Quasi una fantasia: essays on modern music* (p. 269-322). London: Verso Books.

Adorno, T. W. (2000a). Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura. Adorno, T. W., *Sobre la música* (p. 41-56). Tafalla, M., Vilar, G. (trad.). Barcelona: Ed. Paidós.

Adorno, T. W. (2000b). Sobre la relación actual entre filosofía y música. Adorno, T. W., *Sobre la música* (p. 65-90). Tafalla, M., Vilar, G. (trad.). Barcelona: Ed. Paidós.

Albèra, Ph. (2007). Les chemins de Luigi Nono. Nono, L., *Écrits* (p. 7-19). Genève: Contrechamps.

Benedictis, A. de (2002). Luigi Nono et Cesare Pavese: miroir croisé. Michel, P., Borio, G. (dir.), *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte /*

musique, techniques de composition. Paris: Millenaire.

Benjamin, W. (2007a). Fragmento teológico-político. Benjamin, W., *Obras, libro II/vol. 1* (p. 206-207). Navarro, J. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2007b). Experiencia y pobreza. Benjamin, W., *Obras, libro II/vol. 1* (p. 216-221). Navarro, J. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2007c). El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. Benjamin, W., *Obras, libro II/vol. 1* (p. 301-316). Navarro, J. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2008a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Benjamin, W., *Obras, libro I/vol. 2* (p. 7-85). Brotons, A. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2008b). Sobre algunos motivos en Baudelaire. Benjamin, W., *Obras, libro I/vol. 2* (p. 205-259). Brotons, A. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2008c). Sobre el concepto de Historia. Benjamin, W., *Obras, libro I/vol. 2* (p. 303-318). Brotons, A. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2009a). Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. Benjamin, W., *Obras, libro II/vol. 2* (p. 68-109). Navarro, J. (trad.). Madrid: Abada Editores.

Benjamin, W. (2009b). El autor como productor. Benjamin, W., *Obras, libro II/vol. 2* (p.

- 297-315). Navarro, J. (trad.). Madrid: Abada Editores.
- Breuning, F. (2005). Der Klang verschwiegener Worte. Hölderlin in der neuen Musik.
- Fricker, Ch., *Friedrich Hölderlin. Zu seiner Dichtung* (p. 138-149). Amsterdam: Castrum-Peregrini-Press.
- Cacciari, M. (1987). Verso Prometeo / Tragédie de l'écoute. Albèra, Ph. (dir.), *Luigi Nono*. Paris / Genève: Festival d'automne à Paris / Contrechamps.
- De Benedictis, A. I. (2011). Introduzione. De Benedictis, A. I., Zattra, L. (ed.) (2011). *Presenza storica di Luigi Nono* (p. XI-XXII). Lucca: LIM (Quaderni di Musica/Realtà, 60).
- Döpke, D. (1987). Fragmente-Stille, an Diotima. Restagno, E. (ed.), *Nono* (p. 184-205). Torino: E.D.T.
- Elzenheimer, R. (2004). ...wenn in reicher Stille... – Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos. Mahrenholz, S., Primavesi, P. (ed.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliengen: Edition Argus.
- Feneyrou, L. (2007). Notas. Nono, L., *Écrits*. Genève: Contrechamps.
- Feneyrou, L. (2010). Mais ici finit l'utopie. Sur le Prometeo de Luigi Nono. *Musique et utopies* (p. 17-25). Paris: Cité de la musique, Les éditions.
- Foucault, M. (2001a). Qu'est-ce qu'un auteur?. Foucault, M., *Dits et Écrits* (p. 789-

- 812). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). Des espaces autres, Foucault, M., *Dits et écrits*, vol. II (p. 1571-1581). Paris: Gallimard.
- Gargani, A. (1983). Introducción. Gargani, A., et., al., *Crisis de la razón: Nuevos modelos e la relación entre saber y actividades humanas* (p. 7-53). México: Siglo XXI.
- Groddeck, W., Sattler, D. E. (1977). “Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. Vorläufiger Editionsbericht”. *Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Ausgabe*, vol. 2, (p. 5-19). Frankfurt am Main:Vorläufiger Editionsbericht.
- Jiménez, J. (1996). El sonido más interior. Nono, L., et al., *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 127-131). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.
- Junker, J. (2001). Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos *Das atmende Klarsein*. Holtmeier, L., Polth, M., Diergarten, F. (ed.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik* (1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie). Dresden: Wissner.
- Lachenmann, H. (1996). Von Nono berührt. Lachenmann, H., *Musik als existentielle Erfahrung Schriften 1966-1995* (p. 295-305) . Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- López Cano, R. (2001). De *cronos* al *topos*: Espacio y tiempo en las músicas del siglo XX, Vega Rodríguez, M., Villar-Taboada, C. (ed.). *El tiempo en las músicas del siglo XX* (p. 101-122). Valladolid: SITEM-Glares.
- Mila, M. (2010a). La línea Nono (A proposito de *Il canto sospeso*). Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 257-274), Milano: Il Saggiatore.
- Mila, M. (2010b). Nono col suo Quartetto ha trasformato se stesso. Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 309-311). Milano: Il Saggiatore.
- Mila, M. (2010c). Nono estrae dallo sperimentalismo il sentimento, la poesia e l'amore. Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 312-314). Milano: Il Saggiatore.
- Mila, M. (2010d). C'è un nuovo Nono. Viene dal passato. Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 315s). Milano: Il Saggiatore.
- Mila, M. (2010e). Nel cuore di Nono, fra i suoni.. Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 321-323). Milano: Il Saggiatore.
- Mila, M. (2010f). Nono, la svolta. Mila, M., Nono, L., *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988* (p. 324-333). Milano: Il Saggiatore.
- Morelli, G. (1987). Terza pratica: Nono e la relazione compositiva memoria / oblio. Restagno, E. (ed.), *Nono* (p. 227-235). Torino: E.D.T.

- Muguerza, J. (1990). Razón, utopía y disutopía. *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo* (p. 377-439). México: F.C.E.
- Nanni, M. (2011). Política come silenzio/ il silenzio de la politica. Riflessione sulla questione dell'impegno (Politica dell'ascolto III). De Benedictis, A. I., Zattra, L. (ed.) (2011). *Presenza storica di Luigi Nono* (p. 205-237). Lucca: LIM (Quaderni di Musica/Realtà, 60).
- Pardo Salgado, C. (2009). Del tiempo suspendido. *John Cage*, Catálogo de la Exposición *John Cage. Paisajes Imaginarios, Conciertos & Musicircus*, (p. 47-53). Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Pelbart, P. P. (2002). El tiempo no reconciliado. Alliez, E. (ed.), *Gilles Deleuze, una vida filosófica* (p. 26-33). Medellín: Revista Euphorion.
- Pestalozza, L. (2001). Nono, parole e suono. Nono, L., *Scritti e colloqui*, vol. II (p. 603-630). Lucca: Ricordi.
- Ramazzotti, M. (2011). Il dubbio, la lotta, la speranza: Nono legge Cacciari secondo Gramsci. De Benedictis, A. I., Zattra, L. (ed.) (2011). *Presenza storica di Luigi Nono* (p. 165-204). Lucca: LIM (Quaderni di Musica/Realtà, 60).
- Rodeiro, M. (1996). La posibilidad infinita. Aproximación estética al último período creativo de Luigi Nono. Nono, L., et al., *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 119-

- 124). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.
- Stenzl, J. (1987a). Gli anni Ottanta. Restagno, E. (ed.), *Nono* (p. 206-226). Torino: E.D.T.
- Stenzl, J. (1987b). Les chemins de Prometeo. Albèra, Ph. (dir.), *Luigi Nono*, Paris / Genève: Festival d'automne à Paris / Contrechamps.
- Stockhausen, K. (1963). "Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment". Stockhausen, K., *Texte zur Musik*, vol. 1 (p. 189-210). Cologne: DuMont Schauberg.
- Stockhausen, K. (1989). Four Criteria on Electronic Music. Maconie, R. (ed.) *Stockhausen on Music* (p. 88-111). London: Marion Boyars
- Stoianova, I. (1996). La experiencia del espacio en la obra de Luigi Nono. Nono, L., et al., *Luigi Nono. Caminante ejemplar* (p. 133-140). Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.
- Stoianova, I. (2004). "L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono". Stoianova, I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle* (p. 109-125). Paris: L'Harmattan.
- Villar-Taboada, C. (2001). La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX. Vega Rodríguez, M., Villar-Taboada, C. (ed.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*

(p. 75-84). Valladolid: SITEM-Glares.

C) Artículos

Alonso Trillo, R. (2007). La influencia de las *Tesis sobre la Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin en *Hay que Caminar... Soñando* de Luigi Nono . Boletín de la Asociación de Becarios de la Fundación Pedro Barrié de la Maza , 10, 13-21.

Arroyave, M. (2013). ¡Silencio!... Se escucha el silencio. *Revista Calle14*, vol. 8, nº 11, 140-153.

Benedictis, A. de (2003, julio). Le mutevoli costellazioni dell'itinerario di Luigi Nono. *Musica/ Realtà*, XXIV/71, 15-22.

Biraghi, M. (2007). Entrevista amb Massimo Cacciari. *Nexus. La musica contemporanea, nous reptes a Catalunya i a Europa*, 37, 86-91.

Carrizo, V. P. (2012). Luigi Nono, el Caminante Dialéctico. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, año 5, vol. 2, , 32-50.

Carvalho, M. V., de (1999). Towards Dialectic Listening: Quotation and Montage in the Work of Luigi Nono. *Contemporary Music Review*, 18, 2, 37-85.

Cross, J. (2007). Stravinsky, Adorno y el problema de la ausencia de desarrollo. *Quodlibet, revista de especialización musical*, 38, 134-152.

- Davismoon, S. (1999). ...many possibilities... *Contemporary Music Review*, 18, 2, 3-10.
- Deco, F. (2014). Edmond Jabès y Luigi Nono: Découvrir la subversion . *Çédille, revista de estudios franceses*, 10 , 115-128 .
- Estudios Nietzsche n. 7. Nietzsche y Wagner* (2007). Madrid: Editorial Trotta.
- Estudios Nietzsche n. 8. Nietzsche y la ciencia* (2008). Madrid: Editorial Trotta.
- Frobenius, W. (1997). Luigi Nonos Streichquartett "Fragmente - Stille, An Diotima" . *Archiv für Musikwissenschaft*, 54. Jahrg., H. 3, 177-193 .
- García García, L. I. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica*, 2, 158-185.
- Gosselin, G. (1994), Le silence comme materiau premier de la composition du quatuor à cordes de Luigi Nono. *Les cahiers du CIREM, Musique et silence*, 32-34, 80-88.
- Haas, G. F. (1989). *Fragmente-Stille, an Diotima*. Ikonographische Untersuchungen an Luigi Nonos Streichquartett. *Verbalisierung und Sinngehalt . Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musikheute. Studien zur Wertungsforschung*, 21, 189 -211.
- Haller, H. P. (1999). Nono in the studio--Nono in concert--Nono and the interpreters. *Contemporary Music Review*, 18, 2, 11-18.
- Huber, N. A. (1999). Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's 'A Carlo Scarpa architetto, ai

- suoi infiniti possibili' per orchestra a microintervalli. *Contemporary Music Review*, 18, 2, 19-36.
- Impett, J. (2004). The tragedy of listening Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice. *Radical Philosophy*, 125, 29-36.
- Irvine, J. (1999). Luigi Nono's Canti di vita e d'amore: new phases of development 1960-62. *Contemporary Music Review*, 18, 2, 87-110.
- Lachenmann, H. (1999). Touched by Nono. *Contemporary Music Review*, 18, 17-30.
- Metzger, H.-K. (1981). Wendepunkt Quartett?. *Musik-Konzepte. Luigi Nono*, 20, 93-112.
- Metzer, D. (2006). Modern Silence . *The Journal of Musicology*, vol. 23, 3, 331-374 .
- Murphy, T. S. (2005). The Negation of a Negation Fixed in a Form: Luigi Nono and the Italian Counter-culture 1964–1979 . *Cultural Studies Review*, vol. 11, 2, 95-109.
- Musik-Konzepte no. 20. Luigi Nono* (1981), München: Musik-Konzepte.
- Nielinger-Vakil, C. (2000). Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm. *Music & Letters*, vol. 81, 2, 253-274.
- Nielinger-Vakil, C. (2006). 'The Song Unsung': Luigi Nono's Il canto sospeso. *Journal of the Royal Musical Association*, 131:1, 83-150.
- Pardo Salgado, C. (1998). Imagen y medida de un espacio sonoro. G. Ligeti y K.

- Stockhausen. *Revista de musicología*, vol. 21, 1, 79-92.
- Pardo Salgado, C. (1999). Producciones de la sensibilidad: de un tiempo llamado musical. *BAITYPI/Iralka. La posibilidad*, 14, 9-12.
- Pareyón, G. (2007). *Il canto sospeso* (1956) : Forma intuida, forma cierta, transfinita. *Pauta*, vol. 26, 102, 68–80 .
- Pestalozza, L. (1963). Luigi Nono. *Revista Musical Chilena*, vol. 17, nº 85, 79-100.
- Pestalozza, L. (1981). Ausgangspunkt Nono (nach dem “Quartett”). *Musik-Konzepte*. Luigi Nono, 20, 3-10.
- Phillips, W. (2013). Spaces of Resistance: the Adorno–Nono Complex. *Twentieth-Century Music*, 9/1–2, 79–99.
- Piccardi, C. (1988). Il messaggio totale di Luigi Nono. *Musica/Realtà*, A. 9, 27, 69-101.
- Poné, G. (1972). Webern and Luigi Nono: The Genesis of a New Compositional Morphology and Syntax . *Perspectives of New Music*, vol. 10, 2, 111-119 .
- Sabbe, H. (2009). ...ZZZ...Zappa, Zimmermann, Zorn: ¿una única tradición?. *Quolibet, Revista de especialización musical*, 23, 5-16.
- Santini, A. (2012). Multiplicity – Fragmentation – Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice. *Journal of the Royal Musical Association*, 137: 1, 71-106 .

- Sotelo, M. (1997), Luigi Nono o “El dominio de los infiniti possibili”. *Quolibet, Revista de especialización musical*, 7, 22-31.
- Stockhausen, K. (1955). Struktur and Erlebniszeit. *Die Reihe*, vol. II, 69-79 (traducción al castellano en *LULU*, n°4, 1992, noviembre).
- Stockhausen, K. (1959a). how time passes.... *Die Reihe*, vol. III, 10-41.
- Stockhausen, K. (1959b). Musik mi Raum. *Die Reihe*, vol. V.
- Stupper, H. (1981). Luigi Nono, oder: die Manifestation des Absoluten als Reaktion eines gesellschaftlich betroffenen Ichs. *Musik-Konzepte. Luigi Nono*, 20, 83-92.
- Warnaby, J. (1995). A New Left-Wing Radicalism in Contemporary German Music? *Tempo, New Series*, 193, 18-26 .
- Wetters, B. (2012). Idea and Actualization: Bruno Maderna’s Adaptation of Friedrich Hölderlin’s *Hyperion* . *19th-Century Music*, vol. 36, 2, 172-204.

Artículos de revistas electrónicas

- Broglia, S. (2010). “Vibrano intese segrete”. Genesi ed estetica del suono nel Prometeo di Luigi Nono. *De Musica*, vol. XIV, 1-38. 29/11/2014. URL: <http://users.unimi.it/~gpiana/XIV/brogli.htm>
- Chouvel, J.-M. (2014). Changer l’écoute. Une utopie compositionnelle. *Filigrane*.

- Musique, esthétique, sciences, société: Musique et Utopie*, 17. 30/01/2014. URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=648>.
- Contemporary Music Review, Volume 18, Issue 1 & 2: Luigi Nono (1999)*. Routledge. 22/3/2015. URL: <http://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/18/1#.VQ6ozM3NEQE>
<http://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/18/2#.VQ6o4s3NEQE>
- Dautrey, J. (2007). Une hétérotopie musicale : la collaboration entre Renzo Piano et Luigi Nono sur Prometeo. *Rue Descartes*, 2007/2, 56, 80-88. DOI : 10.3917/rdes.056.0008
- Fryberger, A. (2014). Martin Iddon, Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. *Transposition*, 4 | 2014. 11/01/2015. URL : <http://transposition.revues.org/504>
- González, N. (2001). En la trampa del absoluto romántico, *Revista Acto*, 0. 08/01/2015. URL: <http://reacto.webs.ull.es/pg/n0/n0indice.htm>
- Lara, Ph. de (2003). Wittgenstein : une philosophie musicale?. *Rue Descartes*, 39, 41-55. DOI : 10.3917/rdes.039.0041 URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2003-1-page-41.htm>
- Pardo Salgado, C. (2014). Pratique et théorie du possible concret. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société: Musique et Utopie*, 17. 27/02/2014. URL :

- <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=644>.
- Sallis, F. (2000). Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono . *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 11, 1, 68-84. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/004702ar> DOI: 10.7202/004702ar
- Scruton R. (2003). Wittgenstein et la compréhension musicale. *Rue Descartes*, 39, 69-80. DOI : 10.3917/rdes.039.0069 URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2003-1-page-69.htm>
- San Martin, F. (2013). Sur le concept d'erreur et sur la catégorie de l'écart chez Luigi Nono. *Articles et conférences, Université Paris 8*. URL: <http://www.musique.univ-paris8.fr/node/110>
- San Martin, F. (2014). Chants de vie et d'amour: la dimension musicale de l'engagement et de l'utopie chez Luigi Nono. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société: Musique et Utopie*, 17. 04/03/2014, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=636>.
- Velasco Pufleau, L. (2014). Conflits armés, idéologie et technologie dans Für Paul Dessau de Luigi Nono. *Transposition*, 4 | 2014. 12/01/2015. URL : <http://transposition.revues.org/1060>
- Zurletti, S. (2014). Le prix de l'utopie. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences,*

société: *Musique et Utopie*, 17. 21/01/2014, URL :
<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=640>.

D) Tesis doctorales consultadas sobre la obra de Luigi Nono

Broglia, S. (2008). *Silenzio, suono, spazio. Considerazioni filosofiche su Prometeo di Luigi Nono*. Tesis de laurea. Università degli Studi di Milano.

Cody, J. (2014). *Nono and Marxist Aesthetics* . Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Graduate School of Arts and Sciences . Columbia University.

Enge, H. (2011). The politics of listening – Luigi Nono’s *Fragmente-Stille, an Diotima*. PhD degree. University of Oslo.

Leblanc, J. (2005). *No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkowskij: Luigi Nono et les chemins de l’écoute*. Tesis de laurea. Conservatoire de Musique de Montreal.

Magalhães , M. A. (2010). *O Estilo Tardio de Luigi Nono* . Tese Doutorado. Universidade de São Paulo .

Phillips, W. (2009). *Waiting in vain? Metaphysics, modernity and music in the work of T. W. Adorno, Martin Heidegger and Luigi Nono*. PhD thesis. Middlesex University.

Ramazzotti, M. (1994/1995). *La questione filologica in Luigi Nono*. Tesis de laurea.

Università di Studi di Pavia.

Sattler, B. (2013). *Von der Pause zur Stille – Nicht-Klang als musikalisches Gestaltungsmittel in der Musik des 20. Jahrhunderts* . Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz am Institut für Musikpädagogik .

Williams, T. R. (2010). *The physicality of sound production on acoustic instruments*. School of Arts. Brunel University.

E) Otros (reseñas de conciertos, documentales, audios, inéditos)

Albèra, Ph. (2000). De l'interprétation. Programa de concierto de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Festival d'automne à Paris. 29 y 30 de septiembre de 2000, 14-15.

Ambrosini, C. (1989). Luigi Nono et la technologie. 12/3/2015.
http://medias.ircam.fr/xf3e3e_claudio-ambrosini-luigi-nono-et-la-techn

Anderson, M., Stein, R., Lister, R., Miller, M. (2007). London, Royal Albert Hall: Proms 2006. *Tempo*, vol. 61, 239, 53-59 . 25/11/2014. URL:
<http://www.jstor.org/stable/4500465> .

Beville, S. (2006). Luigi Nono and the British Intelligentsia. Composition Today Forum. 1/12/2014. URL: http://www.compositiontoday.com/Forum/44_899.asp

- Boone, Ch. (1990). Luigi Nono's Weg zum Streichquartett: Vergleichende Analysen zu Seinen Kompositionen *Liebeslied*, *...sofferte onde serene...*, *Fragmente-Stille*, *An Diotima* by Werner Linden; Krzysztof Penderecki. His Life and Work, Encounters, Biography and Musical Commentary by Wolfram Schwinger; William Mann; Musikszene heute: Vier Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte by Ekkehard Jost. *Notes, Second Series*, vol. 47, n. 2, pp. 379-380.
- Expósito, M. (2014). Desbordamientos de las vanguardias artísticas. Nociones comunes: La imaginación política (I): Vanguardias, activismos e instituciones. 13/5/2014. <https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/la-imaginacion-politica-sesion-3-desbordamiento-de-las-vanguardias-artisticas-i>
- Fabbriciani, R. (2000). *Das atmende Klarsein*: risposte a delle domande di Eric Drescher” (Texto mecanografiado al que se tuvo acceso en el Archivo Luigi Nono).
- Feneyrou, L. (2000). Prométhée-Ulysse-Moïse. Programa de concierto de *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*. Festival d'automne à Paris. 29 y 30 de septiembre de 2000.
- Ferrari, F. (1996). ‘Ascoltando *Prometeo*. Luigi Nono, sulla soglia Della presenza’, conferencia pronunciada en el Istituto Italiano di Cultura, Strabourg, 14/04/1996.
- Fox, Ch. (2007). *Rules of engagement*. The Guardian, Saturday 29 September 2007. URL: <http://www.theguardian.com/books/2007/sep/29/classicalmusicandopera>

- Hepner , L. (2007). Blonay Report: Contemporary String Quartets . *Tempo*, vol. 61, 239, 66-67 . 25/11/2014. URL: <http://www.jstor.org/stable/4500472> .
- Hodges, N. (1992). Nono: *Fragmente-Stille, an Diotima*; 'Hay que caminar' soñando by Arditti String Quartet; Luigi Nono; Nono: *La lontananza nostalgica utopica futura* by Irvine Arditti; Andre Richard; Luigi Nono; Nono: *La lontananza nostalgica utopica futura*; 'Hay que caminar' soñando by Gidon Kremer; Tatiana Grindenko; Sofia Gubaidulina; Luigi Nono; Nono: *La fabbrica illuminata*; *Ha venido*; *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* by Carla H ... *Tempo, New Series*, 183, 50-51 .
- Mille, O. (1988). *Luigi Nono, Archipelago*. Coproduction : Centre Georges Pompidou, La Sept.
- Mival, W. (1987). Nono: *Fragmente, Stille, an Diotima* by LaSalle Quartet. *Tempo, New Series*, n° 160, 50-51.
- Nanni, M. (2001). Luigi Nono: fra impegno politico e prassi estetica. Osservazioni sulla determinabilità del contenuto musicale, in: Luigi Nono: *Le opere degli anni '60 e '70*. 02/03/2015. URL: <http://static.luiginono.it/atti-convegno-2001/autori/11cnanni.htm>.
- Nielinger-Vakil, C. (2008), *Fragmente-Stille, an Diotima: world of greater compositional secrets*. (Texto mecanografiado al que se tuvo acceso en el Archivo Luigi Nono.)

- Richard, A. (2000). Entretien. Programa de concierto de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Festival d'automne à Paris. 29 y 30 de septiembre de 2000.
- San Martin, F. (2011). Quand je prend mon fusil je perpétue les lois objectives de l'esthétique du pouvoir en place ; quand je fais de la musique, je fais la révolution : Perception et politique chez Luigi Nono et Herbert Marcuse. Jornadas de doctorandos del Département de Musique de l' Université Paris-8.
- San Martin, F. (2013). La cuestión de la desaparición y las diferentes texturas del silencio en dos obras de Luigi Nono: *Fragmente- Stille, an Diotima* y *¿Dónde estás hermano?*. Jornadas de doctorandos del Département de Musique de l'Université Paris-8.
- Torres, R. (2003). El poder musical de 'Prometeo', de Luigi Nono, llega al Monumental. *El País*, 3 de junio de 2003.

ANEXO I

A. Instrumentación de las obras de Luigi Nono

(datos extraídos del catálogo del Archivo Luigi Nono y de Nono, L. (2001) -en el segundo caso aparecen entre paréntesis-)

1948 ***Due liriche greche***

La stella mattutina: Coro (4 Contralti); 2 Flauti; 1 Sassofono contralto (Mib), 1 Sassofono tenore (Sib); Vibrafono, Tamtam, Pianoforte; Viola; *Ai Dioscuri*: Coro misto; Timpani, 2 Tamburi, Tamtam, Pianoforte.

1950 ***Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg***

Piccolo, Flute, Oboe, English Horn in F, Clarinet piccolo (Eb), Clarinet (Sib), Bass Clarinet (Bb), Soprano Saxophone (Bb), Bassoon; Trumpet in C, 1° Horn in F, 2° Horn in F, Trombone Tenor; Harp, Piano; Timpani, Suspended Cymbal, Tam-Tam piccolo, Tam-Tam medio, Drum militare, Cassa chiara, Bass drum; 4 Violins, 4 Violas, 4 Violoncellos, 2 Contrabasses (with 5 strings).

1951 ***Polifonica – Monodia – Ritmica***

1 Flauto, 1 Clarinetto in Si bemolle, 1 Clarinetto basso, 1 Sassofono alto in Mi bemolle, 1 Corno in Fa, 1 Pianoforte, 1 Batteria (Gran cassa, Cassa chiara, 3 Tamburi, 4 Piatti, Tomtom, Xilofono).

Composizione per orchestra [n. 1]

3 Flauti, 3 Oboi, 4 Clarinetti, 3 Fagotti, Sassofono soprano (Si \flat), Sassofono contralto (Mi \flat); 4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, 1 Tuba; 3 Timpani, Percussioni (Gran Cassa, 2 Casse chiare, 5 Tom-Tom piccoli, 3 Tom-Tom grandi, 3 tamburi ad altezza indeterminata, 3 tamburi ad altezza determinata, Xilofono, Glockenspiel, Vibrafono, 5 Piatti sospesi), Celesta, Arpa, Pianoforte; Archi.

Julius Fučík (dos voces recitantes y orquesta)

Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, Coro inglese, Clarinetto piccolo (La \flat), 2 Clarinetti (Si), Clarinetto basso (Si), Sassofono soprano (Si \flat), Sassofono contralto (Mi \flat), 2 Fagotti; 4 Corni, 2 Trombe, 3 Trombone, 1 Tuba; Pianoforte, 2 Arpe; Vibrafono, Xilofono (anche Piatto piccolo sospeso), Timpani, Percussioni (I. Tamburo militare, Tamburo senza corde medio, Tamburo con corde grande, II. Tamburo con corde, Cassa chiara, Cassa rullante, Gran cassa, III. Tamtam piccolo, Tamtam medio, Tom-Tom, Tamburo con corde medio, Tamburo con corde grande, Tamburo senza corde grande, IV. 2 Piatti sospesi, Piatto jazz); Archi.

Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón (soprano, barítono, coro e instrumentos)

2 Flauti, 1 Clarinetto piccolo in Mi bemolle, 1 Clarinetto in Si bemolle, 1 Clarinetto basso in Si bemolle, 1 Celesta (notazione a suoni reali), 1 Vibrafono, 1 Arpa (negli armonici è indicato l'effetto), 1 Pianoforte, 5 Violini, 4 Viole, 3 Violoncelli. Percussioni: 1 Triangolo, 4 Piatti sospesi (da piccolo a grande), A) 3 Tamburi militari e 1 Tamburo senza corde (da piccolo a grande) B) 2 Tom Tom e 2 Tamburi con corde (da piccolo a grande), C) 1 Tamburo con corde, 1 Grancassa e

2 Casse Chiare (da piccolo a grande).

1952 *Epitaffio per Federico García Lorca No 2. Y su sangre ya viene cantando*

1 Tamburino, 3 Piatti Sospesi (piccolo/medio/grande), 1 Celesta, 1 Xilofono, 1 Vibrafono, 1 Arpa, 6 Violini I, 6 Violini II, 6 Viole, 6 Violoncelli, 6 Contrabbassi.

1953 *Epitaffio per Federico García Lorca No 3. Memento. Romance de la Guardia civil española* (voces, coro y orquesta)

1 Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, 1 Clarinetto piccolo in Mi bemolle, 2 Clarinetti in Si bemolle, 1 Clarinetto basso in Si bemolle, 2 Fagotti, 4 Corni in Fa, 3 Trombe in Si bemolle, 4 Tromboni, 1 Tuba, Timpani. Percussioni: 1 Triangolo, 1 Piatto di jazz, 4 Piatti sospesi (da piccolo a grande), 3 Tamburini (da piccolo a grande), 3 Tamburi militari (da piccolo a grande), 4 Tamburi (da piccolo a grande - il 1°, 2° e 3° senza corde, il 4° con corde,), 2 Casse rullanti (da piccola a grande), 1 Gran cassa, 1 Tom Tom grave, Nacchere. 1 Glockenspiel, 1 Celesta, 2 Xilofoni, 1 Vibrafono, 2 Arpe, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi.

Due espressioni

3 Flauti (3° anche ottavino), 3 Oboi, 3 Clarinetti (in Si bemolle), 1 Clarinetto basso (in Si bemolle), 3 Fagotti, 6 Corni (in Fa), 4 Trombe, 3 Tromboni, 1 Basso Tuba, Violini I, Violini II, Viole, Celli, Celli bassi. 4 Piatti Sospesi (1° soprano, 2° alto, 3° tenore, 4° basso), 4 Triangoli (1° soprano, 2° alto, 3° tenore, 4° basso) con bacchette di legno o caucciù non di ferro, Piatto jazz, Arpa. 3 Tamburi con corde (1° soprano, 2° alto, 3° tenore), 3 Tamburi senza corde (1° soprano, 2° alto,

3°tenore), 3 Tamburini (1°alto, 2°tenore, 3°basso), 2 Zührtrommeln (1°alto, 2°tenore), Gran cassa (3° basso).

1954 *La victoire de Guernica* (coro mixto y orquesta)

3 Flauti, 3 Oboi, 3 Clarinetti in Si, 1 Clarinetto basso, 3 Fagotti, 4 Corni in Fa, 4 Trombe in Do, 3 Tromboni, 1 Tuba, Timpani (due suonatori), 2 Arpe, Celesta, Archi. Percussioni: Gran cassa, 4 Tamburini, 4 Tamburi militari, 4 Piatti, Marimba, Xilofono, Vibrafono.

Der rote Mantel

Soprano e baritono solisti. Coro misto. (Dietro il palco) Timpani, Percussioni (Grancassa, 2 Casse rullanti, 4 Piatti sospesi, Piatto jazz, Tam tam, 6 Triangoli, 4 Wirbeltrommel, 3 Tom tom, 4 Castagnette, Claves, 4 Temple block, Glockenspiel, Marimba, Vibrafono), 2 Arpe, Celesta, Archi.

Was ihr wollt

Baritono (attore-cantante), flauto (ottavino), clarinetto in sib (clarinetto basso), tromba, chitarra, percussioni.

Liebeslied (coro mixto e instrumentos)

Arpa, Glockenspiel, Vibrafono, Timpani, 5 Piatti Sospesi (2 Soprano, 1 Alto, 1 Tenore, 1 Basso)

1955 ***Der rote Mantel - Konzertsuite A***

3 Flauti (3° anche piccolo), 2 Oboi, 3 Clarinetti (3° anche sax alto), 1 Clarinetto basso, 2 Fagotti, 4 Corni, 3 Trombe, 2 Tromboni, Archi (Viole I e II, Celli, Celli bassi), 2 Arpe, Marimba, Glockenspiel, Celesta, Vibrafon, Timpani. 6 Triangoli (1° Soprano, 2° Alto, 3° Alto, 4° e 5° Tenore, 6° Basso), 4 Piatti sospesi (1° Soprano, 2° Alto, 3° Tenore, 4° Basso), 3 Tamburini (1° Soprano, 2° Alto, 3° Tenore), 3 Tom tom (1° Alto, 2° Tenore, 3° Basso), 2 Rührtrommel (1° Alto, 2° Tenor), Jazz becken, Castagnette, Tam tam, Gran cassa, Rumbaholz. Soprano, Baritono, Soli. Coro (Soprano, Alto, Tenore, Basso)

Der rote Mantel - Konzertsuite B (orquesta)

Canti per 13

flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto, sassofono, soprano, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, violino, viola, violoncello e contrabbasso (a 5 corde)

Incontri

2 Flauti (anche 2 Ottavini), 2 Oboi, 2 Clarinetti in Si, 2 Fagotti, 2 Corni in Fa, 1 Tromba in Do, 1 Trombone, Timpani (2 suonatori), 2 Violini I, 2 Violini II, 2 Viole, 2 Violoncelli, 2 Contrabbassi.

1956 ***Il canto sospeso*** (soprano, contralto, tenor, coro y orquesta)

4 Flauti (anche flauti piccoli), 2 Oboi, 2 Clarinetti, 1 Clarinetto Basso, 2 Fagotti, 6

Corni, 5 Trombe, 4 Tromboni, 3 Timpani, 5 Tamburi senza corde, 5 Piatti sospesi, Vibrafono, Xilofono, Marimba, Glockenspiel, 12 Campane, 2 Arpe, Celesta, Violini I, Violini II, Viola, Violoncello, Contrabbasso.

1957 *Varianti*

3 Flauti, 3 Clarinetti in Si, 10 Violini, 8 Viole, 8 Violoncelli, 6 Contrabbassi. I contrabbassi accordati un'ottava più bassa.

1958 *La terra e la compagna*

Soprano, Tenore solisti. Coro costituito da 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori, 6 Bassi. 4 Flauti, 4 Trombe in Re, 4 Tromboni, 5 Violini, 5 Viole, 4 Violoncelli, 4 Contrabbassi, 8 Piatti sospesi (diverse misure), 4 Tam tam, Campane, Vibrafono, Marimba, Glockenspiele.

Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel (14 instrumentos)

Cori di Didone

Coro misto: 8 Soprani, 8 Contralti, 8 Tenori, 8 Bassi; Percussioni (6 esecutori): 8 Piatti sospesi, Campane, 4 Tamtam.

1959 *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58*

4 Flauti, 4 Oboi, 4 Clarinetti, 4 Fagotti; 8 Corni, 4 Trombe, 4 Tromboni; 16 Violini, 8 Viole, 8 Violoncelli, 8 Contrabbassi; 16 percussioni (8 Piatti sospesi, 4

Tamtam, 4 Lastre sottili di metallo (Soprano, Contralto, Tenore, Basso), 4 Tomtom, 4 Tamburi senza corde, 4 Gran Casse, 4 Timpani Soprano, Contralto, Tenore, Basso), 4 Tamburi di legno-pelle, 4 Tamburi di legno, 4 Tamburi cilindrico di legno, 4 Fruste).

1960 *Sarà dolce tacere* (canto para ocho solistas)

“Ha venido”. *Canciones para Silvia* (soprano y coro de seis sopranos)

Omaggio a Emilio Vedova (nastro magnetico)

1961 *Intolleranza 1960* (solistas, coro, orquesta y nastro magnetico)

3 Flauti in Sol, 3 Oboi, 3 Clarinetti in Sib (anche Clarinetto basso), 3 Fagotti, 6 Corni in Fa, 4 Trombe in Do, 4 Tromboni, Timpani, Percussioni, Celesta, Arpa, Arch, nastro elettronico.

1962 *Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima* (soprano, tenor y orquesta)

1963 *Canciones a Guiomar* (soprano, coro de seis voces femeninas y orquesta)

1964 *Da un diario italiano* (dos coros)

La fabbrica illuminata

Soprano; Nastro magnetico a quattro piste

1965 *Composizione per orchestra n.2 – Diario polacco '58*

(nueva versión con nastro magnetico)

Die Ermittlung (nastro magnetico)

1966 *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (nastro magnetico)

A floresta é jovem e cheia de vida

Soprano, 3 Voci di attori; Clarinetto in Sib, Lastre di rame (5 musicisti); 2 nastri magnetici a 4 piste

1967 *Per Bastiana – Tai-Yang Cheng* (orquesta y nastro magnetico)

1968 *Contrappunto dialettico alla mente* (nastro magnetico)

1969 *San Vittore 1969* (canciones y documentos sonoros)

Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare - Non consumiamo Marx (voces femminas y nastro magnetico)

1 Soprano, 1 Voce

Musiche per Manzù (nastro magnetico)

Intolleranza 1960 (suite da concerto)

1970 *Y entonces comprendió* (3 sopranos, 3 voces y *nastro magnetico*)

Voci destroying muros (2 sopranos, 2 voces, coro y orquesta)

1971 *Ein Gespenst geht um in der Welt* (soprano, coro y orquesta)

1972 *Como una ola de fuerza y luz* (soprano, piano, orquesta y *nastro magnetico*)

1973 *Siamo la gioventù del Vietnam* (coro a una parte)

1974 *Für Paul Dessau* (*nastro magnetico a quattro tracce*)

1975 *Al gran sole carico d'amore*

3 Soprano, 1 Mezzosoprano, 1 Contralto, 1 Baritono, 2 Basso; piccolo e grande coro. *Magnetofono a 4 piste*, Orchestra: 4 flauti e 4 ottavini, 4 oboi, 4 clarinetti e clarinetto basso, 4 fagotti, 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni . Timpani, Percussioni (4 tamburi senza corde, 2 tamburi con corde, 2 tamtam, 2 gran casse, campane, marimba, piatti), arpa amplificata, archi.

Al gran sole carico d'amore (frammenti)

4 Soprani, Contralto, Baritono, 2 Bassi; Coro misto; 4 Flauti (e 4 Ottavini), 4 Oboi, 4 Clarinetti (anche Clarinetto basso), 4 Fagotti; 4 Corni, 4 Trombe, 4

Trombone; Timpani, Percussioni (2 Tamburi con corde, 2 Tamburi senza corde, 2 Tamtam, 2 Gran Casse, 4 Piatti, Campane, Marimba, Glockenspiel), Arpa amplificata; Archi; Magnetofono a 4 piste.

1976 ... *sofferte onde serene* ...

Pianoforte; Nastro magnetico bicanale

I turcs tal Friúl

Coro femminile (3 Soprani, 3 Contralti), Coro maschile (Tenori, Bassi); Timpani, Percussioni (Campane, Gran Cassa, Piatti sospesi).

1979 ***Con Luigi Dallapiccola***

6 Percussioni (3 Timpani, 2 Marimba, Crotali, 3 Lastre, 3 Campane tubolari, 3 Gran Casse, Ruggito di leone, 3 Tom-Tom, 7 Triangoli, Piatto turco, Piatto cinese, 3 Wood blocks, 3 Temple blocks, Tubo di bambù, Sonagli; Live electronics: 2 Altoparlanti, 3 Pickups, 3 Modulatori ad anello, 3 Generatori di suoni sinusoidali.

1980 ***Frammente – Stille, An Diotima*** (cuarteto de cuerda)

2 Violini, Viola, Violoncello

1981 ***Io, frammento dal Prometeo***

3 Soprani; Piccolo coro a 12 voci (2 Soprani, 2 Mezzosoprani, 2 Contralti, 2 Tenori, 2 Baritoni, 2 Bassi), Flauto basso, Clarinetto contrabbasso in Sib; live

electronics.

Das atmende Klarsein

Flauto basso, piccolo coro di otto voci (3 Soprani, 3 Contralti, 3 Tenori, 3 Bassi);
live electronics.

1982 ***Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2***

2 Soprani, Mezzosoprano, Contralto; Flauto basso; Violoncello; live electronics.

¿Donde estás hermano?

2 Soprani, Mezzosoprano, Contralto.

1983 ***Omaggio a György Kurtág***

Contralto; Flauto, Clarinetto in Sib; Basso tuba; live electronics.

Guai ai gelidi mostri

2 Contralti; Flauto (anche Ottavino e Flauto basso), Clarinetto (anche Clarinetto piccolo in Mi \flat e clarinetto contrabbasso in Sib); Tuba (anche Tromba piccola in Sib); Viola, Violoncello, Contrabbasso; live electronics.

1984 ***A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*** (orquesta a microintervalos)

4 Flauti, 3 Clarinetti, 3 Fagotti; 4 Corni, 3 Trombe, 4 Tromboni; Campana,
Triangoli, Timpani, Celesta, Arpa; Archi (8 Violini, 8 Viole, 8 Violoncelli, 8
Contrabbassi).

Prometeo. Tragedia dell'ascolto

2 Soprani; 2 Contralti; 1 Tenore; 2 Voci recitanti; Flauto contrabbasso e basso, Flauto, Ottavino; Clarinetto contrabbasso (Sib), Clarinetto (Sib), piccolo (Mib); Basso tuba, Trombone tenore-basso, Trombone contralto, Euphonium; Viola; Violoncello; Contrabbasso; 7 Vetri (2 musicisti); Coro misto (3 Soprani, 3 Contralti, 3 Tenori, 3 Bassi); 4 gruppi strumentali, ciascuno costituito da: 1 Flauto (anche Ottavino), 1 Clarinetto, 1 Fagotto, 1 Corno, 1 Tromba, 1 Trombone, 4 Violini, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Contrabbasso; *live electronics*.

1985 ***A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum***

Flauto contrabbasso (Sol), Clarinetto contrabbasso (Sib); *live electronics*.

1986 ***Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari***

1 Mezzosoprano; 1 Flauto basso (anche Ottavino); 1 Tuba; 4 Percussioni (versione 1) – 5 Percussioni (versione 2) – 6 Percussioni (versione 3: 3 Bonghi, 3 Campane Sarde, Crotali); e *live-electronics*.

1987 ***1° Caminantes.....Ayacucho***

Mezzo-soprano (contralto); Flauto basso, Organo; Coro piccolo (3 Soprani, 3 Contralti, 3 Tenori, 3 Bassi), Coro grande (10 Soprani, 10 Contralti, 10 Tenori, 10 Bassi); 4 Flauti, 4 Clarinetti; 8 Corni, 4 trombe, 4 Tromboni; 5 Timpani, Percussioni (2 Gran Casse, 12 Bonghi, Campane, Crotali), 2 Arpe; Archi (5 violini I, 5 violini II, 5 Viole, 5 Violoncelli, 5 Contrabbassi); *live electronics*.

Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès

Contralto, Basso, Voce Recitante; Flauto; Corno in Fa, Bassotuba; *live electronics.*

Post-prae-ludium n. 1 per Donau

Tuba in Fa; *live electronics.*

2° No hay caminos, hay que caminar.....Andrej Tarkowskij

2 Flauti (il 1° anche Ottavino); 2 Clarinetti in Sib (il 1° anche Clarinetto piccolo in Mib); 4 Trombe in Do, 4 Tromboni; 2 Gran Casse, 2 Timpani, 8 Bongos;

Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi

Coro 1: 1°, 2°, 3° Tromboni, Timpani, Gran Cassa;

Coro 2: 7 Violini I, 7 Violini II, 6 Viole, 7 Violoncelli; 6 Contrabbassi;

Coro 3: 1° I Violino solo, 1° Flauto (anche Ottavino), 1° Tromba in Do, 2 Bongos (acuto e medio);

Coro 4: 1° II Violino solo, 1° Clarinetti in Sib (anche Clarinetto piccolo in Mib), 2° Tromba in Do, 2 Bongos (acuto, medio e basso);

Coro 5: 2° I Violino solo, 2° Flauto, 3° Tromba in Do, 2 Bongos (acuto e medio);

Coro 6: 2° II Violino solo, 2° Clarinetti in Sib, 4° Tromba in Do, 2 Bongos (acuto, medio e basso);

Coro 7: Timpani, Gran Cassa, Viola sola, Violoncello solo, Contrabbasso solo, 4° Trombone.

1988 ***La lontananza nostalgica utopica futura.*** Madrigale per più "caminantes" con

Gidon Kremer

Violino solo; 8 Nastri magnetici da 8 a 10 leggi

Post-prae-ludium n. 3 "BAAB-ARR"

Ottavino; live electronics

1989 "*Hay que caminar" soñando* (2 violines)

Obras vocales o participación vocal	Obras con uso de cinta o <i>live electronics</i>	Otras
<i>Due liriche greche</i>	<i>Omaggio a Emilio Vedova</i>	<i>Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg</i>
<i>Julius Fučík</i>	<i>Intolleranza 1960</i>	<i>Polifonica – Monodia – Ritmica</i>
<i>Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón</i>	<i>La fabbrica illuminata</i>	<i>Composizione per orchestra [n. 1]</i>
<i>Epitaffio per Federico García Lorca No 3. Memento. Romance de la Guardia civil española</i>	<i>Composizione per orchestra n.2 – Diario polacco '58</i>	<i>Epitaffio per Federico García Lorca No 2. Y su sangre ya viene cantando</i>
<i>La victoire de Guernica</i>	<i>Die Ermittlung</i>	<i>Due espressioni</i>
<i>Der rote Mantel</i>	<i>Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz</i>	<i>Canti per 13</i>
<i>Was ihr wollt</i>	<i>A floresta é jovem e cheia de vida</i>	<i>Incontri</i>
<i>Liebeslied</i>	<i>Per Bastiana – Tai-Yang</i>	<i>Varianti</i>

	<i>Cheng</i>	
<i>Il canto sospeso</i>	<i>Contrappunto dialettico alla mente</i>	<i>Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel</i>
<i>La terra e la compagna</i>	<i>Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare - Non consumiamo Marx</i>	<i>Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58</i>
<i>Cori di Didone</i>	<i>Musiche per Manzù</i>	<i>Fragmente – Stille, An Diotima</i>
<i>Sarà dolce tacere</i>	<i>Y entonces comprendió</i>	<i>A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili</i>
<i>"Ha venido". Canciones para Silvia</i>	<i>Como una ola de fuerza y luz</i>	<i>2° No hay caminos, hay que caminar.....Andrej Tarkowskij</i>
<i>Intolleranza 1960</i>	<i>Für Paul Dessau</i>	<i>"Hay que caminar" soñando</i>
<i>Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima</i>	<i>Al gran sole carico d'amore</i>	
<i>Canciones a Guimar</i>	<i>... sofferte onde serene ...</i>	
<i>Da un diario italiano</i>	<i>Con Luigi Dallapiccola</i>	
<i>La fabbrica illuminata</i>	<i>Io, frammento dal Prometeo</i>	
<i>A floresta é jovem e cheja de vida</i>	<i>Das atmende Klarsein</i>	
<i>San Vittore 1969</i>	<i>Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2</i>	
<i>Musica-Manifesto n. 1: Un volto, del mare - Non consumiamo Marx</i>	<i>Omaggio a György Kurtág</i>	
<i>Y entonces comprendió</i>	<i>Guai ai gelidi mostri</i>	
<i>Voci destroying muros</i>	<i>Prometeo. Tragedia dell'ascolto</i>	
<i>Ein Gespenst geht um in der Welt</i>	<i>A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum</i>	

<i>Como una ola de fuerza y luz</i>	<i>Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari</i>	
<i>Siamo la gioventù del Vietnam</i>	<i>1° Caminantes.....Ayacucho</i>	
<i>Al gran sole carico d'amore</i>	<i>Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès</i>	
<i>I turcs tal Friül</i>	<i>Post-prae-ludium n. 1 per Donau</i>	
<i>Io, frammento dal Prometeo</i>	<i>2° No hay caminos, hay que caminar.....Andrej Tarkowskij</i>	
<i>Das atmende Klarsein</i>	<i>Post-prae-ludium n. 3 "BAAB- ARR"</i>	
<i>Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2</i>		
<i>¿Donde estás hermano?</i>		
<i>Omaggio a György Kurtág</i>		
<i>Guai ai gelidi mostri</i>		
<i>Prometeo. Tragedia dell'ascolto</i>		
<i>Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari</i>		
<i>1° Caminantes.....Ayacucho</i>		
<i>Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès</i>		

B. Autores de los textos en las obras de Luigi Nono

Due liriche greche per coro misto e strumenti

Ione di Chio (La stella mattutina) e Alceo (Ai Dioscuri), trad. di Salvatore Quasimodo.

Julius Fučík per due voci recitanti e orchestra (Parte prima, progetto incompiuto)

Julius Fučík (Scritto sotto la forca)

Epitaffio per Federico García Lorca No 1. España en el corazón

Federico García Lorca e Pablo Neruda.

Epitaffio per Federico García Lorca No 2. Y su sangre ya viene cantando

Federico García Lorca

Epitaffio per Federico García Lorca No 3. Memento. Romance de la Guardia civil española

Federico García Lorca

La victoire de Guernica

Paul Éluard

Der rote Mantel

Federico García Lorca

Il canto sospeso

Lettere di condannati a morte della resistenza europea

La terra e la compagna

Cesare Pavese

Cori di Didone

Giuseppe Ungaretti (da *La terra promessa*, frammenti: “Cori descrittivi di stato d’anima di Didone” e Finale)

Sarà dolce tacere

Cesare Pavese

"Ha venido". Canciones para Silvia

Antonio Machado

Intolleranza 1960

H. Alleg, B. Brecht, A. Césaire, P. Eluard, J. Fucík, W. Majakowski, A.M. Ripellino e J.P. Sartre

Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima

Günther Anders, Jesús López Pacheco, Cesare, Pavese

Canciones a Guiomar

Antonio Machado

La fabbrica illuminata

Giuliano Scabia e Cesare Pavese (da “Due poesie a T” per il finale)

Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz

Peter Weiss

A floresta é jovem e cheia de vida

Karl Marx, Fidel Castro, diferentes guerrilleros...

Musica-Manifesto n. 1:

Un volto, del mare

Cesare Pavese

Non consumiamo Marx

Grabaciones recogidas durante el '68 veneciano

Y entonces comprendió

Ernesto Che Guevara, Carlos Franqui

Voci destroying muros

Rosa Luxemburg, Hannie Schaft, Piek Snel, Haydée Santamaría, Celia Sánchez, Cesare Pavese

Ein Gespenst geht um in der Welt

Marx, Celia Sánchez, Haydée Santamaría

Como una ola de fuerza y luz

Julio Huasi

Siamo la gioventù del Vietnam

Girolamo Federici, Dichiarazione d'indipendenza della Repubblica Democratica del Vietnam del 2-9-1945

Al gran sole carico d'amore

Bertolt Brecht, Tania Bunke, Fidel Castro, Ernesto "Che" Guevara, Dimitrov, Maksim Gorkij, Antonio Gramsci, Lenin, Karl Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez, Haydée Santamaría e altri popolari a cura di Luigi Nono e Jurj Ljubimov.

Fragmente-stille, an Diotima

Friedrich Hölderlin

Io, frammento dal Prometeo

Massimo Cacciari, Eschilo (Prometeo incatenato), Euripide (Alceste), Erodoto (Storie I, 32), Friedrich Hölderlin (Schicksalslied), Pindaro (Nemea, VI), Saffo (Frammenti)

Das atmende Klarsein

Rainer Maria Rilke (*Elegie duinesi*), antiche *lamallae* orfiche, a cura di Massimo Cacciari.

Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2

a cura di Massimo Cacciari: Endre Ady (“Qui sono le lacrime più salate”), Aleksander Blok (“E di nuovo di nuovo le nevi”), Velimir Chlebnikov (“Mosca, chi sei?”, “Quando stanno morendo”), Czesław Miłosz (“Mia lingua fedele”, “Spedisci la tua seconda anima”), Boris Pasternak (L'anno 1905).

¿Dónde estás hermano?

“¿Dónde estás hermano?”

Omaggio a György Kurtág

“György Kurtág”

Guai ai gelidi mostri

a cura di Massimo Cacciari: Gottfried Benn (Dunkler), Lucrezio (De rerum natura), Carlo Michelstaedter (La persuasione e la retorica), Friederich Nietzsche (Così parlò Zarathustra), Ovidio (Fasti), Ezra Pound (Cantos), Rainer Maria Rilke (Elegie duinesi), Franz Rosenzweig (La stella della redenzione)

Prometeo. Tragedia dell'ascolto

a cura di Massimo Cacciari: Walter Benjamin (*Sul concetto di storia*), Eschilo

(*Prometeo incatenato*), Euripide (*Alceste*), Johann Wolfgang von Goethe (*Prometeo*), Erodoto (*Storie* I, 32), Esiodo (*Teogonia*), Friedrich Hölderlin (*Schicksalslied* e *Achill*), Pindaro (*Nemea*, VI), Arnold Schoenberg (*Das Gesetz* e *Moses und Aaron*) e Sofocle (*Edipo a Colono*)

Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari

Herman Melville (*Misgivings, Apathy and Enthusiasm, Dupont's Round Fight, The Lake, An Uninscribed Monument, The Conflict of Convictions, To the Master of the "Meteor"*) e Ingeborg Bachmann (*Keine Delikatessen*)

1° Caminantes.....Ayacucho

Giordano Bruno ("Ai principi de l'universo" da *De la Causa, Principio et Uno* - 1584)

Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès

Edmond Jabès (*Petit Livre de la subversion hors de soupçon* – in francese e tedesco)

ANEXO II (Las citas de Hölderlin empleadas por Nono y sus poemas de procedencia)

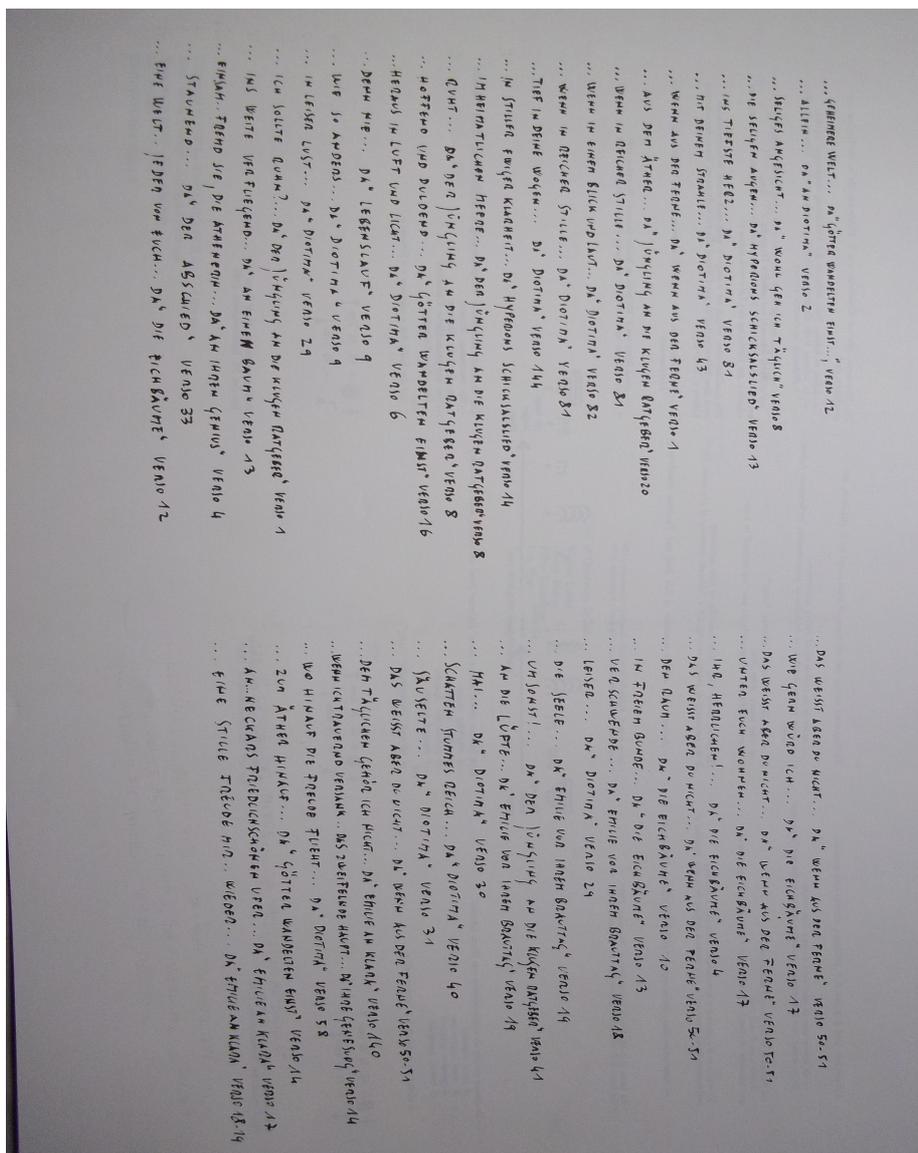


figura 1. Reproducción del preámbulo de *Fragmente-Stille, an Diotima*, con las

indicaciones de la procedencia de las citas de Hölderlin.

...geheimere Welt...: *Götter wandelten einst ...*
...allein...: *An Diotima*
...seliges Angesicht...: *Wohl geh' ich täglich...*
...wenn aus der Tiefe...: *Der Frühling*
...die seligen Augen...: *Hyperions Schicksalslied*
...ins tiefste Herz...: *Diotima*
...mit deinem Strahle...: *Diotima*
...wenn aus der Ferne...: *Wenn aus der Ferne*
...aus dem Äther...: *Der Jüngling an die klugen Ratgeber*
...wenn in reicher Stille...: *Diotima*
...wenn in einem Blick und Laut...: *Diotima*
...wenn in reicher Stille...: *Diotima*
...tief in deine Wogen...: *Diotima*
...in stiller ewiger Klarheit...: *Hyperions Schicksalslied*
...im heimatlichen Meere...: *Der Jüngling an die klugen Ratgeber*
...ruht...: *Der Jüngling an die klugen Ratgeber*
...hoffend und duldend...: *Götter wandelten einst ...*
...heraus in Luft und Licht...: *Diotima*
...denn nie...: *Lebenslauf*
...wie so anders...: *Diotima*
...in leiser Lust...: *Diotima*
...ich sollte ruhn?...: *Der Jüngling an die klugen Ratgeber*
...ins weite verfliegen...: *An einem Baum*
...einsam..fremd sie, die Athenerin...: *An ihrem genius*
...staunend...: *Der Abschied*

...eine Welt...jeder von euch...: *Die Eichbäume*
...das weisst aber du nicht...: *Wenn aus der Ferne*
...wie gern würd ich...: *Die Eichbäume*
...das weisst aber du nicht...: *Wenn aus der Ferne*
...unter euch wohnen...: *Die Eichbäume*
...ihr, Herrlichen!...: *Die Eichbäume*
...das weisst aber du nicht...: *Wenn aus der Ferne*
...den Raum...: *Die Eichbäume*
...in freiem Bunde...: *Die Eichbäume*
...verschwende...: *Emilie vor ihrem Brauttag*
...leiser...: *Diotima*
...die Seele...: *Emilie vor ihrem Brauttag*
...umsohst!...: *Der Jüngling an die klugen Ratgeber*
...an die Lüfte...: *Emilie vor ihrem Brauttag*
...Mai...: *Diotima*
...schatten Stummens Reich...: *Diotima*
...säuselte...: *Diotima*
...das weisst aber du nicht...: *Wenn aus der Ferne*
...wohl..andere Pfade...: *Wohl geh ich täglich*
...das weisst aber du nicht...: *Wenn aus der Ferne*
...wenn in die Ferne...: *Die Aussicht*
...dem Täglichen gehör ich nicht...: *Emilie an Klara*
...wenn ich trauern versank..das zweifelnde Haupt...: *Ihre Genesung*
...wo hinauf die Freude flieht...: *Diotima*
...zum Äther hinauf...: *Götter wandelten einst*
...in Grunde des Meers...: *Hyperion an Diotima*

...an Neckars Friedlichsönen Ufer... eine Stille freude mir... Wieder...: *Emilie an Klara*⁴³⁹

<p><i>GÖTTER WANDELTEN EINST...</i></p> <p>Götter wandelten einst bei Menschen, die herrlichen Musen Und der Jüngling Apoll, heilend, begeisternd wie du. Und du bist mir wie sie, als hätte der Seligen einer Meiner Heldin mit mir, wo ich duld und bilde mit Liebe Bis in den Tod; denn dies lernt ich und hab ich von ihr. Lass uns leben, o du, mit der ich leide, mit der ich Innig und gläubig und treu ringe nach schönerer Zeit. sind doch wirs! Und wüssten sie noch in kommenden [Jahren] Von uns beiden, wenn einst wieder der Genius gilt, Sprächen sie: Es schufen sich einst die</p>	<p><i>DIOSES HAN PASADO ANTES...</i></p> <p>Dioses han pasado antes entre los hombres, las Musas radiantes y el joven Apolo, curando, inflamando los corazones, como tú. Te veo semejante a ellos, mientras avanzo en la vida tal un enviado de algún Inmortal, y la imagen de mi heroína me acompañará siempre, hasta la muerte, en todo lo que me haga sufrir así como también en la obra que creo con amor. Esta es la lección que ella me ha dado. Vivamos, pues; tú, que compartes mis sufrimientos y mis luchas, mi fervor, mi fe y la constancia conquie tiendo hacia una edad más bella. ¿Acaso no estamos los dos vivos? Y si más tarde, en los años que vengan, cuando el genio sea de nuevo reconocido, dirán de nosotros: “Esos solitarios, por el amor inspirados, se forjaron</p>
--	--

439 Si se observa la figura 1, puede comprobarse cómo algunas de las citas no aparecen mencionadas en el preámbulo y, por tanto, tampoco es señalada su procedencia, información que ha sido añadida en este anexo.

<p>Einsamen liebend Nur von Göttern gekannt ihre <u>geheimere Welt</u> ([1]-[2]⁴⁴⁰). Denn die Sterbliches nur besorgt, es empfängt sie die Erde, Aber näher zum licht wandern, <u>zum Aether</u> <u>hinauf</u> ([50]). Sie, die, inniger Liebe treu und göttlichem Geiste, <u>Holffend und duldend</u> ([25]) und still über das Schicksal gesiegt.</p>	<p><u>un mundo secreto</u>, que sólo los dioses conocían. Pues aquellos que sólo atienden a las cosas perecederas, les acoge la tierra. Pero ellos van más próximos a la luz, <u>hacia el éter</u>. Fieles a su profundo amor y al espíritu divino, a fuerza de esperanza, <u>paciencia y silencio</u> vencieron al destino.”</p>
--	---

<p><i>AN DIOTIMA</i> Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter, In der gealterten Welt lebst du verschlossen <u>allein</u> ([3]-[4]). Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen, amb Lichte des Frühlings Zu erwarmen, an ihm suchst du die Jugend der Welt. Die Sonne, die schönere Zeit ist untergegangen Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich</p>	<p><i>A DIÓTIMA</i> ¡Bella vida! Como una endeble flor de invierno, vives aislada y <u>so</u>la en un mundo caduco. Quisieras desplegar tu amor, entibiarte al sol, en la primaveral luz donde buscas la juventud del mundo. Tu sol, el sol del hermoso tiempo, se ha puesto, y en la noche glacial el huracán ruge.</p>
---	---

440 Los números que aparecen indican los fragmentos en los que son citadas las palabras subrayadas.

nur.	
------	--

<p><i>WOHL GEH' ICH TÄGLICH ANDERE PFADE...</i></p> <p><u>Wohl geh' ich täglich andere Pfade</u> ([44]-1-), bald Ins Grüne im Walde, zur Quelle bald, Zum Felsen, wo die Rosen blühen, Blicke vom Hügel ins Land, doch nirgend,</p> <p>Du Holde, nirgend find' ich im Licht dich, Und in die Lüfte schwidern die Worte mir, Die frommen, die ich bei dir ehemals -----</p> <p>Ja, ferne bist du, <u>seliges Angesicht</u> ([5]-[7])! Und deines Lebens Wohl laut verhallt von mir nicht mehr belauscht, und ach! wo seid ihr Zaubergesänge, die einst das Herz mir</p> <p>Besänftiget mit Ruhe der Himmerlischen? Wie lange ists! o wie lange! der Jüngling ist Gealtert, selbst die Erde, die mir Damals gelächelt, ist anders worden.</p> <p>Leb immer wohl! es scheidet und kehrt zu dir</p>	<p><i>EN VANO CADA DÍA PRUEBO NUEVAS SENDAS</i></p> <p>En vano <u>cada día pruebo nuevas sendas</u>, las que van hacia el verde de los bosques, las que van a la fuente o hacia el peñón donde crecen las rosas y mis ojos contemplan la comarca,</p> <p>pero en ninguna parte te hallo, dulce amada, y mis palabras se pierden en el aire, esas devotas palabras que antes, a tu lado,</p> <p>¡Sí, estás lejos, <u>rostro sublime!</u> Y ahora, tu vida ocurre demasiado lejos para que yo pueda gozar de su armonía. ¿Pero dónde estáis, mágicos acordes que antes traías a mi corazón la paz de los dioses? ¡Cuánto tiempo ha pasado! El hombre joven ha envejecido, la misma tierra que antes me sonreía, parece cambiada.</p> <p>¡Adiós para siempre! Cada día, mi alma</p>
---	--

Die Seele jeden Tag, und es weint um dich Das Auge, dass es heller wieder dort wo du säumest, hinüberblicke.	vuelve a ti, y mis ojos te lloran para que así lavados vean mejor el lugar donde te demoras.
--	--

<i>DER FRÜHLING</i> <u>Wenn aus der Tiefe</u> ([8]-[9]) kommt der Frühling in das Leben, Es wundert sich der Mensch, und neue Worte streben Aus Geistigkeit, die Freude kehret wieder Und festlich machen sich Gesang und Lieder. Das Leben findet sich aus Harmonie der Zeiten, Dass immerdar den Sinn Natur und Geist geleiten, Und die Vollkommenheit ist Eines in dem Geiste, So findet vieles sich, und aus Natur das Meiste. Mit Unterthänigkeit Scardanelli. d. 24 Mai 1758.	<i>LA PRIMAVERA</i> <u>Cuando de lo más hondo</u> viene a la vida el tiempo de la Primavera, El hombre extrañase, y nuevas palabras surgen De su espíritu, torna de nuevo la alegría Y de fiesta se visten Canto y canción. La vida es en la armonía de las estaciones, Naturaleza y Espíritu al sentido escoltan, Y Una es la perfección en el Espíritu, Así mucho se encuentra, y en la Naturaleza la mayor parte. Humildemente Scardanelli. 24 de Mayo 1758.
---	---

<i>HYPERIONS SCHICKSALS LIED</i> Ihr wandelt droben im Licht	<i>CANTO DEL DESTINO</i> ¡Paseáis en lo alto de la luz
---	---

<p>Auf weichem Boden, selige Genien! Glänzende Götterlüfte Rühren euch leicht, Wie die Finger der Künstlerin Heilige Saiten.</p>	<p>por blando suelo, oh genios venturosos! Resplandecientes aires divinos apenas si os rozan, como los dedos del músico a las cuerdas sagradas.</p>
<p>Schicksallos, wie der schlafende Säugling, atmen die Himmlischen; Keusch bewahrt In bescheidener Knospe Blühet ewig Ihnen der Geist, Und die <u>seligen Augen</u> ([10]) Blicken <u>in stiller</u> <u>Ewiger Klarheit</u> ([22]).</p>	<p>Libres del Destino, semejantes al niño que duerme en una cuna, viven los Celestiales. Guardada castamente en un modesto capullo sus almas florecen de eternidad y en <u>sus dichosos ojos</u> brilla <u>calmadamente</u> <u>la eterna claridad.</u></p>
<p>Doch uns ist gegeben, Auf keiner Stätte zu ruhn, Es schwinden, es fallen Die leidenden Menschen Blindlings von einer Stunde zur andern, Wie Wasser von Klippe Zu Klippe geworfen, Jahrlang ins Ungewisse hinab.</p>	<p>Nosotros, en cambio, en ninguna parte hallamos reposo. Los hombres dolorosos se borran y caen ciegamente impulsados hora tras hora como el agua que va de peña en peña resbalando, y mientras pasan los años</p>

	ceden a los Incierto.
--	-----------------------

<p><i>DIOTIMA</i></p> <p>Lange tot und tief verschlossen, Grüsst mein Herz die schöne Welt, Seine Zweige blühn und sprossen, Neu von Lebenskraft geschwellt. O, ich kehre noch ins Leben, Wie <u>heraus in Luft und Licht</u> ([26]) Meiner Blumen selig Streben Aus der dünnen Hülse bricht.</p> <p><u>Wie so anders</u> ([28]-[29]) ist's geworden! Alles, was ich hasst und mied, Stimmt in freundlichen Akkorden Nun in meines Lebens Lied; Und mit jedem Stundenschlage Werd'ich wunderbar gemahnt An der Kindheit goldne Tage, Seit ich dieses Eine fand.</p> <p>Diotima, selig Wesen! Herrliche! durch die mein Geist, Von des Lebens Angst genesen, Götterjugend sich verheisst! Unser Himmel wird bestehen!</p>	<p><i>DIÓTIMA</i></p> <p>Largamente muerto y replegado en sí mismo, mi corazón saluda la belleza del mundo, sus ramas florecen y echan brotes, abultadas por una savia nueva. ¡Oh, yo volveré a vivir, así como el feliz esfuerzo de mis flores atravesando su dura cápsula se lanza <u>hacia el aire y la luz</u>.</p> <p><u>¡Cómo ha cambiado el aspecto de todo!</u> Lo que odié y temí, enlaza hoy sus tiernos acordes a la melodía de mi vida; y cada vez que la hora suena, una misteriosa emoción me recuerda los días dorados de la infancia, desde que hallé mi único Bien.</p> <p>¡Diótima, dichoso ser! Alma sublime por quien mi corazón repuesto de la angustia de vivir se promete la juventud eterna de los dioses. ¡Nuestro cielo durará!</p>
--	---

<p>Unergründlich sich verwandt, Hat sich, eh'wir uns gesehen, Unser Innerstes gekannt.</p>	<p>Antes ya de verse, nuestras almas, ligadas por sus insondables honduras, se había reconocido.</p>
<p>Da ich noch in Kinderträumen, Friedlich wie der blaue Tag, Unter meines Gartens Bäumen Auf der warmen Erde lag, Und <u>in leiser</u> ([40] α) <u>Lust</u> ([30]) und Schöne Meines Herzens <u>Mai</u> ([40] β) begann, <u>Säuselte</u> ([42] γ) wie Zephyrstöne Diotimas Geist mich an.</p>	<p>Cuando, envuelto por los sueños de la infancia apacible como el azul del día, yo descansaba sobre el suelo entibiado bajo los árboles de mi jardín, cuando empezaba la primavera (<u>mayo</u>) de mi vida con <u>suaves acordes de gozo y belleza</u>, el alma de Diótima, como un céfiro <u>pasaba entre las ramas</u>, sobre mí.</p>
<p>Ach! und da, wie eine Sage, Mir des Lebens Schöne schwand, Da ich, vor desHimmels Tage Darbend, wie ein Blinder, stand, Da die Last der Zeit mich beugte, Und mein Leben, kalt und bleich, Sehnend schon hinab sich neigte In der <u>Schatten stummes Reich</u> ([41]):</p>	<p>Y cuando, tal una leyenda la belleza se borró de mi vida, y me hallé indigente y ciego, excluido de tanto paraíso, cuando el peso del día me aplastaba y mi vida fría y descolorida deseaba ya, declinante, <u>el mudo reino de las sombras</u>:</p>
<p>Da, da kam vom Ideale, Wie vom Himmel, Mut und Macht, Du erschienst <u>mit deinem Strahle</u> ([14]-[15]), Götterbild, in meine Nacht!</p>	<p>¡entonces, del Ideal volvieron, como desde el cielo, fuerza y ánimo, y apareciste <u>radiante</u> en mi noche,</p>

<p>Dich zu finden, warf ich wieder, Warf ich den entschlafnen Kahn Von dem stummen Porte wieder In den blauen Ozean.-</p> <p>Nun, ich habe dich gefunden, Schöner, als ich ahnend sah, In der Liebe Feierstunden - Hohe, Gute! bist du da. O, der armen Phantasieen! Dieses Eine bildest nur Du, in ew'gen Harmonieen, Froh vollendete Natur!</p> <p>Wie die Seligen dort oben, <u>Wo hinauf die Freude fliegt</u> ([49]), Wo, des Daseins überhoben, Wandellose Schönheit blüht, Wie melodisch bei des alten Chaos Zwist Urania, Steht sie, göttlich rein erhalten, Im Ruin der Zeiten da.</p> <p>Unter tausend Huldigungen Hat mein Geist, beschämt, besiegt, Sie zu fassen schon gerungen,</p>	<p>divina imagen! Dejando el puerto mudo para unirme a ti, lancé de nuevo mi nave adormecida al azul del océano.</p> <p>Ahora he vuelto a encontrarte, más hermosa que como te había soñado en las horas solemnes del amor. ¡Noble y buena, allí estás! ¡Oh pobreza de la fantasía, sólo tú, Naturaleza, puedes crear este modelo único, en medio de eternas armonías, feliz en tu perfección!</p> <p>Como los bienaventurados en sus altos parajes, <u>donde el júbilo busca refugio</u> y florece la inalterable belleza liberada de la existencia. Como urania, melodiosa en medio del caos desencadenado, ella sigue divina y pura entre la ruina de los tiempos.</p> <p>Tras prodigarle todos los homenajes, mi espíritu, confuso, vencido,</p>
--	---

<p>Die sein Künntes überfliegt. Sonnenglut und Frühlingsmilde, Streit und Frieden wechselt hier Vor dem schönen Engelsbilde In des Busens Tiefe mir.</p> <p>Viel der heil'gen Herzenstränen Hab' ich schon vor ihr geweint, Hab' in allen Lebenstönen Mit der Holden mich vereint, Hab', <u>ins tiefste Herz</u> ([11]-[13]) getroffen, Oft um Schonung sie gefleht, Wenn so klar und heilig offen Mir ihr eigener Himmel steht;</p> <p>Habe, <u>wenn in reicher Stille</u> ([18], [20]), <u>Wenn in einem Blick und Laut</u> ([19]) Seine Ruhe, seine Fülle Mir ihr Genius vertraut, Wenn der Gott, der mich begeistert, Mir an ihrer Stirne tagt, Von Bewundrung übermeistert, Zürnend ihr mein Nichts geklagt;</p> <p>Dann umfängt ihr himmlisch Wesen Süss im Kinderspiele mich,</p>	<p>trató de conquistar a la que sobrepasa sus pensamientos más atrevidos. Ardor solar y dulzura primaveral, guerra y paz, luchan en el fondo de mi corazón frente a esta imagen angélica.</p> <p>Muchas veces vertí ante ella oleadas de lágrimas de mi corazón, y traté, en cada acorde de la vida, de vibrar al unísono con su dulzura. A veces, herido <u>en lo profundo</u>, imploré su piedad, cuando el cielo que ella posee se abre claro y santo a mis ojos.</p> <p>Pero <u>cuando en su silencio, rico infinitamente,</u> <u>con una sola mirada, una sola palabra</u> su alma transmite a la mía su paz y su plenitud, cuando veo al dios que me anima alumbrar una llama en su frente, y vencido por la admiración me acuso ante ella de mi nada, entonces su alma celeste me precipita</p>
--	--

<p>Und in ihrem Zauber löser Freudig meine Bande sich; Hin ist dann mein dürftig Streben, Hin des Kampfes letzte Spur, Und ins volle Götterleben Tritt die sterliche Natur.</p> <p>Da, wo keine Macht auf Erden, Keines Gottes Wink uns trennt, Wo wir eins und alles werden, Da ist nun mein Element; Wo wir Not uns Zeit vergessen Und den kärglichen Gewinn Nimmer mit der Spanne messen, Da, da weiss ich, dass ich bin.</p> <p>Wie der Stern der Tyndariden, Der in lichter Majestät Seine Bahn, wie wir, zufrieden Dort in dunkler Höhe geht, Wie er in die Meereswogen, Wo die schöne Ruhe winkt, Von des Himmels steilem Bogen Klar und gross herniedersinkt: O Begeisterung, so finden</p>	<p>en la dulzura de un juego infantil, y bajo su hechizo mis cadenas se desanudan gozosamente. ¡Así desaparece mi pobre denuedo y se borra el último rastro de mis luchas! Mi naturaleza mortal entra en la plenitud de una vida de dios.</p> <p>Y en adelante, mi elemento es ese donde ninguna fuerza terrestre, ninguna orden divina nos separa más, allí donde saboreamos la unión total. Porque allí, tiempos, cálculos que nada valen, necesidad, son olvidados: por fin entonces me siento vivir.</p> <p>Así como la constelación de las Tindáridas con majestuoso centelleo prosigue su trayecto, apacible como nosotros, en las alturas del cielo nocturno, también declina, ancha y brillante, desde la bóveda del cielo hacia el oleaje donde la llama un dulce reposo.</p> <p>Y nosotros, oh ardor de nuestras almas, encontramos en ti una tumba bendita,</p>
---	---

<p>Wir in dir ein selig Grab; <u>Tief in deine Wogen</u> ([21]) schwinden, Still frohlockend, wir hinab, Bis der Hore Ruf wir hören Und, mit neuem Stolz erwacht, Wie die Sterne wieder kehren In des Lebens kurze Nacht.</p>	<p><u>nos abismamos en el oleaje</u> exultante de un júbilo mudo; luego, cuando al llamado de la hora, despiertos ya, llenos de un orgullo nuevo, volvemos, como las estrellas, a la noche breve de la vida.</p>
---	---

<p><i>WENN AUS DER FERNE</i> <u>Wenn aus der Ferne</u> ([16]), da wir geschieden sind, Ich dir noch kennbar bin, die Vergangenheit O du Teilhaber meiner Leiden! Einiges Gute bezeichnen dir kann, So sage, wie erwartet die Freundin dich? In jenen Gärten, da nach entsetzlicher Und dunkler Zeit wir uns gefunden? Hier an den Strömen der heiligen Urwelt. Das muss ich sagen, einiges Gute war In deinen Blicken, als in den Fernen du Dich einmal fröhlich umgesehen, Immer verschlossener Mensch, mit finstern Aussehn. Wie flossen studen dahin, wie still</p>	<p><i>SI DESDE LEJOS...</i> <u>Si desde lejos</u>, aunque separados. Me reconoces todavía, y el pasado, —¡Oh tú, partícipe de mis penas!— Significa algo hermoso para ti, Entonces dime, ¿cómo tu amada espera? ¿En aquel jardín donde nos encontramos Después de un tiempo terrible y oscuro? Aquí en los ríos del mundo sagrado. He de admitirlo, había algo hermoso En tu mirada, cuando desde lejos Alegre volviste tu cabeza, Hombre siempre reservado, de sombrío Aspecto. ¿Cómo pasaron las horas, cómo Mi alma pudo estar serena</p>
--	--

<p>War meine Seele über der Wahrheit dass Ich so getrennt gewesen wäre? Ja! ich gestand es; ich war die deine.</p> <p>Wahrhaftig! wie du alles Bekannte mir In mein Gedächtnis bringen und schreiben willst, Mit Briefen, so ergeht es mir auch Dass ich Vergangnes alles sage.</p> <p>Wars Fröling? war es Sommer? die Nachtigall Mit süssem Liede lebte mit Vögeln, die Nicht ferne waren im Gebüsche Und mit Gerüchen umgaben Bäum' uns.</p> <p>Die klaren Gänge, niedres Gesträuch und Sand Auf dem wir traten, machten erfreulicher Und lieblicher die Hyazinthe Oder die Tulpe, Viole, Nelke.</p> <p>Um Wänd und Mauern grünte der Epheu, grünt' Ein selig Dunkel hoher Alleen. Oft Des Abends, Morgens waren dort wir, Redeten manches und sahen uns froh an.</p>	<p>Ante la verdad de la separación? ¡Sí!, confieso que fui tuya.</p> <p>¡Es cierto! Me traes a la memoria Cuanto ya sé y lo escribes En tus cartas, también Yo recordaré el pasado.</p> <p>¿Era primavera? ¿Era verano? El ruiseñor Entonaba su dulce canto entre pájaros De arbustos cercanos Y con sus aromas los árboles nos envolvían.</p> <p>Los claros caminos, el matorral, y la arena Sobre la que caminábamos, tornaban más alegres Y dulces los jacintos O los tulipanes, el clavel, la violeta.</p> <p>Entre paredes y murallas verdeaba la hiedra, verdeaba Una sacra oscuridad de altas alamedas. Tantas Noches, tantas mañanas allí estuvimos Hablando de cualquier cosa y mirándonos con gozo.</p>
--	---

<p>In meinen Armen lebte der Jüngling auf, Der, noch verlassen, aus den Gefilden kam, Die er mir wies, mir einer Schwermut, Aber die Namen der seltnen Orte</p>	<p>Resucitaba en mis brazos el joven Que perdido llegó de los campos, El que con melancolía me hizo contemplarlos, Hasta guardar los nombres</p>
<p>Und alles Schöne hatt' er behalten, das An seligen Gestaden, auch mir sehr wert Im heimatlichen Lande blühet Oder verborgen, aus hoher Aussicht,</p>	<p>De aquellos lugares que tanto amó, La belleza que sobre la tierra patria florece O se oculta en sagradas orillas, y desde lo alto Contemplar es posible hasta donde el mar se pierde</p>
<p>Allwo das Meer auch einer beschauen kann Doch keiner sein will. Nehme vorlieb, und denk An die, die noch vergnügt ist, darum. Weil der entzücken de Tag uns anschien,</p>	<p>Y nadie quiere estar. Alégrate y piensa En la que todavía se complace Porque para nosotros brilló el radiante día, El que con declaraciones comenzara, entrelazando</p>
<p>Der mit Geständnis oder der Hände Druck Anhub, der uns vereinet. Ach! wehe mir Es waren schöne Tage. Aber Traurige Dämmerung folgte nachler.</p>	<p>Las manos, uniéndonos. ¡Ay de mí! Fueron hermosos días. Pero Una triste oscuridad llegó tras ellos.</p>
<p>Du seiest so allein in der schönen Welt Behauptest du mir immer, Geliebter! <u>das</u> <u>Weisst du aber nicht</u>, ([34], [36], [38], [43], [45]) ----</p>	<p>¡Que muy solo te encuentras en el hermoso mundo Siempre me aseguras, amado mío! <u>Mas no sabes...</u></p>

<p><i>DER JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEBER</i></p>	<p><i>EL JOVEN A SUS JUICIOS CONSEJEROS</i></p>
<p><u>Ich sollte ruh</u> ([31])? Ich soll die Liebe zwingen, Die feurigfroh nach hoher Schöne strebt? Ich soll mein Schwanenlied am Grabe singen, Wo ihr so gern lebendig uns begräbt? O schonet mein! Allmächtig fortgezogen, Muss immerhin des Lebens frische Flut Mit Ungeduld im engen Bette wogen, Bis sie <u>im heimatlichen Meere</u> ([23]) <u>ruht</u> ([24]).</p>	<p>¿<u>Pretendéis que me apacigüe?</u> ¿Que domine este amor ardiente y gozoso, este impulso hacia la verdad suprema? ¿Que cante mi canto del cisne al borde del sepulcro donde os complacéis en encerrarnos vivos? ¿Perdonadme!, mas no obstante el poderoso impulso que lo arrastra el oleaje surgente de la vida hierve impaciente en su angosto lecho hasta el día en que <u>descansar en su mar natal.</u></p>
<p>Des Weins Gewächs verschmäht die kühlen Tale, Hesperiens beglückter Garten bringt Die goldnen Früchte nur im heissen Strahle, Der, wie ein Pfeil, ins Herz der Erde dringt. Was sänftiget ihr dann, wenn in den Ketten Der eh'rnen Zeit die Seele mir entbrennt, Was nimmt ihr mir, den nur die Kämpfe retten, Ihr Weichlinge! mein glühend Element? Das Leben ist zum Tode nicht erkoren,</p>	<p>La viña desdeña los frescos valles, los afortunados jardines de Hesperia sólo dan frutos de oro bajo el ardor del relámpago que penetra como flecha el corazón de la tierra. ¿Por qué moderar el fuego de mi alma que se abrasa bajo el yugo de la edad de bronce? ¿Por qué, débiles corazones, querer sacarme mi elemento de fuego, a mí que sólo puedo</p>

<p>Zum Schlafe nicht der Gott, der uns entflammt,</p>	<p>vivir en el combate?</p>
<p>Zum Joch ist nicht der Herrliche geboren, Der Genius, der <u>aus dem Äther</u> ([17]) stammt; Er kommt herab; er taucht sich, wie zum Bade, In des Jahrhunderts Strom, und glücklich raubt Auf eine Zeit den Schwimmer die Najade, Doch hebt er heitrer bald sein leuchtend Haupt.</p>	<p>La vida no está dedicada a la muerte, ni al letargo el dios que nos inflama. El sublime genio que nos llega <u>del Éter</u> no nació para el yugo. Baja hacia nosotros, se sumerge, se baña en el torrente del siglo; y dichosa, la náyade arrastra por un momento al nadador, que muy pronto emerge, su cabeza ceñida de flores.</p>
<p>Drum lasst die Lust, das Grosse zu verderben, Und geht und sprecht von eurem Glücke nicht! Pflanzt keinen Zedernbaum in eure Scherben! Nimmt keinen Geist in eure Söldnerspflicht! Versucht es nicht, das Sonnenross zu lähmen, Lasst immerhin den Sternen ihre Bahn! Und mir, mir ratet nicht, mich zu bequemen, Und macht mich nicht den Knechten untertan.</p>	<p>¡Renunciad al placer de rebajar lo grande! ¡No habléis de vuestra felicidad! ¡No plantéis el cedro en vuestros potes de arcilla! ¡No toméis al Espíritu por vuestro siervo! ¡No intentéis detener los corceles del sol y dejad que las estrellas prosigan su trayecto! ¡Y a mí, no me aconsejéis que me someta, no pretendáis que sirva a los esclavos!</p>
<p>Und könnt ihr ja das Schöne nicht ertragen, So führt den Krieg mit offner Kraft und Tat! Sonst ward der Schwärmer doch ans Kreuz geschlagen, Jetzt mordet ihn der sanfte kluge Rat; Wie manchen habt ihr herrlich zubereitet</p>	<p>Y si no podéis soportar la hermosura, hacedle una guerra abierta, eficaz. Antaño se clavaba en la cruz al inspirado, hoy lo asesinan con juiciosos e insinuantes</p>

<p>Fürs Reich der Not! wie oft auf euern Sand Den hoffnungsfrohen Steuermann verleitet Auf kühner Fahrt ins warme Morgenland!</p> <p><u>Umsonst!</u> ([40]) mich hält die dürre Zeit vergebens, Und mein Jahrhundert ist mir Züchtigung; Ich sehne mich ins grüne Feld des Lebens Und in den Himmel der Begeisterung; Begräbt sie nur, ihr Toten! eure Toten! Und preist das Menschenwerk uns scheltet nur! Doch reift in mir, so wie mein Herz geboten, Die schöne, die lebendige Natur.</p>	<p>consejos. ¡Cuántos habéis logrado someter al imperio de la necesidad! ¡Cuántas veces retuvisteis al arriesgado jueguista en la playa cuando iba a embarcarse lleno de esperanza para las iluminadas orillas del Oriente!</p> <p><u>Es inútil:</u> esta época estéril no me retendrá. Mi siglo es para mí un azote. Yo aspiro a los campos verdes de la vida y al cielo del entusiasmo. Enterrad, oh muertos, a vuestros muertos, celebrad la labor del hombre, e insultadme. Pero en mí madura, tal y como mi corazón lo quiere, la bella, la viva Naturaleza.</p>
---	---

<p><i>LEBENS LAUF</i></p> <p>Grössers wolltest auch du, aber die Liebe zwingt All uns nieder, das Leid beuget gewaltiger, Doch es kehret umsonst nicht Unser Bogen, woher er kommt! Aufwärts oder hinab! herrschet in heil'ger Nacht Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt,</p>	<p><i>EL ARCO DE LA VIDA</i></p> <p>También tú tuviste grandes sueños, pero el amor nos somete a todos a su ley y ahora las penas nos doblegan. Pero no en vano el arco de la vida retorna a su punto de partida. ¡Poco importa si subimos o bajamos! En la sagrada noche,</p>
---	--

<p>Herrscht im schiefesten Orkus Nicht ein Grades, ein Recht noch!</p> <p>Dies erfuhr ich. <u>Denn nie</u> ([27]), sterblichen Meistern gleich, Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden, Dass ich Wusste, mit Vorsicht, Mich des ebenen Pfades geführt.</p> <p>Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmerlischen, Dass er, kräftig genährt, danken für Alles lern', Und verstehe die Freiheit, Aufzubrechen, wohin er will.</p>	<p>donde la Naturaleza sueña mudamente en días venideros, y hasta en el más tortuoso de los infiernos, siempre hay una ley justa, una justicia para todo.</p> <p>Lo sé por experiencia. <u>Pues nunca</u>, dioses inmortales, conservadores de la vida, nunca, que yo sepa, me habéis guiado, como lo hacen los maestros mortales, por fáciles senderos.</p> <p>Que el hombre pruebe todo -dicen los Celestiales- y que, nutrido por una rica savia, aprenda a dar gracias por todo, y comprenda que tiene la libertad de buscarse un destino.</p>
--	--

<p><i>AN EINEN BAUM</i></p> <p>... und die ewigen Bahnen Lächeln über uns hin zögen die Herrscher der Welt, Sonne und Mond und Sterne, und auch die Blitze der Wolken Spielten, des Augenblicks feurige Kinder, um uns,</p>	<p>A UN ALBERO</p> <p>... e per eterne vie passavano su di noi sorridendo i signori del mondo, sole, luna, stelle; e anche i lampi delle nubi, i figli ardenti dell'attimo, scherzavano intorno.</p>
---	--

<p>Aber in unsrem Innern, ein Bild der Fürsten des Himmels, Waldelte neidlos der Gott unserer Liebe dahin, Und er mischte den Duft, die reine, heilige Seele, Die, von des Frühlings silberner Stunde genährt, Oft überströmte, hinaus ins glänzende Meer des Tages, Und in das Abendrot und in die Wogen der Nacht, Ach! wir lebten so frei im innig unendlichen Leben, Unbekümmert und still, selber ein seliger Traum, Jetzt uns selber genug und jetzt <u>ins Weite verfliegend</u> ([32]), Aber im Innersten doch immer lebendig und eins. Glücklicher Baum! wie lange, wie lange könnt ich noch singen Und vergehen im Blick auf dein erbebendes Haupt, Aber siehe! dort regt sichs, es wandeln in Schleiern die Jungfrau Und wer weiss es, vielleicht wäre mein Mädchen dabei; Lass mich, lass mich, ich muss -lebwohl! es reisst mich ins Leben,</p>	<p>Ma nel segreto migrava il Dio del nostro amore, che non ha invidia, immagine dei celesti principi, e il profumo, l'anima sacra e pura che spesso tracima, nutrita dall'ora argentea di primavera, infondeva nel rosso delle sere e nelle onde della notte. Davvero vivemmo liberi in un'intima vita infinita, senza pena, tranquilli, uguali in un sogno felice, ora paghi di noi e ora <u>volando in luoghi lontani</u>, ma nel profondo essere sempre uniti e viventi. O albero gioioso! A lungo, a lungo potrei ancora cantare e perdermi guardando il tuo capo fremente. Guarda, guarda. Qualcosa si muove, vengono vergini velate, e forse c'è tra loro la mia fanciulla. Lasciate, lasciate, lo debbo. Addio. La vita mi</p>
--	--

<p>Dass ich im kindischen Gang folge der lieblichen Spur, Aber du Guter, dich will, dich will ich nimmer vergessen, Ewig bist du und bleibst meiner Geliebtesten Bild. Und käm einmal ein Tag, wo sie die meinege wäre, O! dann ruht ich mit ihr, unter dir, Freundlicher, aus Und du zürnetest nicht, du gösset Schatten und Düfte Und ein rauschendes Lied über die Glücklichen aus.</p>	<p>strappa, perché segua la traccia d'amore con passo d'infanzia. Ma non mai, o buono spirito, io voglio scordarti, o eterno, immagine di chi ho più amato. E se venisse il giorno in cui io fossi con lei riposerò sotto di te con lei, o spirito amico. E non ti sdegnarai, ma verserai ombre odorate de un suono di canto sui felice.</p>
--	---

<p><i>AN IHREN GENIUS</i> Send ihr Blumen und Frücht' aus nieversiegender Fülle, Send ihr, freundlicher Geist, ewige Jugend herab! Hüll in deine Wonnen Sie ein und lass sie die Zeit nicht Sehn, who <u>einsam und fremd sie, die Athenerin</u> ([32]), lebt, Bis sie im Lande der Seligen einst die fröhlichen Schwestern, Die zu Phidias' Zeit herrschten und liebten,</p>	<p><i>AL GENIO QUE LA PROTEGE</i> Hazle llegar flores y frutos de tu profusión inagotable. Derrama sobre ella, genio bienhechor, la juventud eterna. Cólmala de delicias, evítale de ver el tiempo en que <u>su alma ateniense vive como única</u> <u>extranjera</u>, hasta el día en que junto a la celestial orilla pueda abrazar a sus jubilosas hermanas, que en el tiempo de Fidias reinaron por amor.</p>
---	--

umfängt.	
----------	--

<p><i>DER ABSCHIED</i> (Dritte Fassung)</p> <p>Trennen wollten wir uns? wähten es gut und klung?</p> <p>Da wirs taten, warum schröckte, wie Mord, die Tat?</p> <p>Ach! wir kennen uns wenig, Denn es waltet ein Gott in uns.</p> <p>Den verraten? ach ihr, welcher uns alles erst Sinn und Leben erschuf, ihn, den beseelenden Schutzgott unserer Liebe, Dies, dies Eine vermag ich nicht.</p> <p>Aber anderen Fehl denket der Weltsinn sich Adern ehernen Dienst Ubt er und anders Recht Und es listet die Seele Tag für Tag der Gebrauch uns ab.</p> <p>Wohl ich wusst'es zuvor, seit die gewurzelte Ungestalte die Furcht Götter und Menschen trennt, Muss, mit Blut sie zu sühnen,</p>	<p><i>EL ADIÓS</i> (3ª versión)</p> <p>¿Queríamos separarnos? ¿Lo creíamos prudente, justo?</p> <p>¿Mas por qué ya consumado el acto nos horroriza tanto como un crimen?</p> <p>¡Ah! Casi no nos conocíamos, pues no somos nosotros, sino Dios, quien nos gobierna.</p> <p>¿Traicionar a este Dios? ¿A él, que nos diera el alma y la vida; a él, que nos anima, genio tutelar de nuestro amor?</p> <p>Nunca, nunca podría hacer tal cosa.</p> <p>Pero el mundo inventa otra privación, otra ley de acero, otro derecho, y el sinuoso hábito día tras día consume nuestra alma.</p> <p>Pero yo lo sabía: en cuanto el informe miedo, arraigado en nosotros, separa</p>
--	--

Muss der Liebenden Herz vergehn.	a los dioses de los hombres, aplacándolos mediante un sangriento sacrificio,
Lass mich schweigen! o lass nimmer von nun an mich	entonces muere el corazón de los amantes.
Diese Tötliche sehn, dass ich im Frieden doch Hin ins Einsame ziehe,	Ahora deja que me cale. Y nunca más permitas que vea yo aquello que me mata.
Und noch unser der Abschied sei!	¡Y así pueda volverme a soledades y este instante de adiós se quede nuestro!
Reich die Schale mir selbst, dass ich des rettenden	Tiéndeme tú misma la copa y bebamos
Heiligen Giftes genug, dass ich des Lethetranks	lo bastante del veneno saludable y sagrado,
Mit dir trinke, dass allesheilende Hass und Liebe vergessen sei!	lo bastante de este chorro del Leteo para que todo, amor y odio, sea olvidado.
Hingehn will ich. Vielleicht seh' ich in langer Zeit	Partiré. Quizás un día, ya demasiado tarde, te volveré a ver, Diótima. Mas entonces
Diotima! dich einst. Aber verblutet ist Dann das Wünschen und friedlich	el deseo se habrá completamente desangrado, y calmos como dos bienaventurados,
Gleich den Seligen, fremde gehen	extraños uno del otro, andaremos juntos,
Wir umber, ein Gespräch führet uns auf und ab, Sinnend, zögernd, doch itzt mahnt die Vergessenen	tanto como dure una larga entrevista, pensativos, vacilantes, cuando de pronto este lugar, donde nos dijimos adiós,
Hier die Stelle des Abschieds,	despertará a nuestras almas olvidadizas,
Es erwarmet ein Herz in uns,	y nuestro corazón se reanimará.

<p><u>Staunend</u> ([33]) sehe ich dich an, Stimmen und süßen Sang Wie aus voriger, Zeit, hör' ich und Saitenspiel, Und die Lilie duftet Golden über dem Bach uns auf.</p>	<p>Te miraré, <u>sorprendido</u>, oyendo voces, un dulcísimo canto que brotará del pasado mezclado al sonido de un laúd. Y allá, en la otra ribera del arroyo, un lirio dorado exhalará para nosotros su perfume.</p>
--	---

<p><i>DIE EICHBÄUME</i></p> <p>Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des Berges! Aus den Gärten, da lebt die Natur, geduldig und häuslich, Pfliegend und wieder gepflegt, mit den fleissigen Menschen zusammen. Aber ihr, <u>ihr Herrlichen!</u> ([37] D) steht, wie ein Volk von Titanen, In der zahmeren Welt, und gehört nur euch und dem Himmel, Der euch nährt' und erzog, und der Erde, die euch geboren. Keiner von euch ist noch in der Menschen Schule gegangen, Und ihr drägt euch, fröhlich und frei, aus kräftiger Wurzel Untereinander herauf und ergreift, wie der Adler die Beute, Mit gewaltigem Arme <u>den Raum</u> ([39] E), und gegen die Wolken</p>	<p><i>LOS ROBLES</i></p> <p>Al salir de los jardines, me acerco a vosotros, ¡hijos de las montañas! Lejos de los jardines, donde la Naturaleza vive doméstica y paciente, nutricia y a su turno cuidada, compañera de los activos hombres. Pero vosotros -¡egregios!- os alzáis como un pueblo de Titanes en medio de un mundo cada vez más dócil, y sólo a vosotros mismos obedecéis, y al cielo, que os ha nutrido y educado, y a la tierra materna. Ninguno de vosotros fue jamás a la escuela domeñadora de hombres, y libres y contentos, surgís de vuestras fuertes raíces, en múltiple tropel. Y como brazos potentes aferráis <u>el espacio</u>, como a su presa el águila,</p>
--	---

<p>Ist euch heiter und gross die sonnige Krone gerichtet. <u>Eine Welt ist jeder von euch</u> ([33] A), wie die Sterne des Himmels Lebt ihr, jeder ein Gott, <u>in freiem Bunde</u> ([39] F) zusammen. Könnt' ich die Knechtschaft nur erdulden, ich neidete himmer Dieden Wald und schmiegte mich gern ans gesellige Leben. Fesselte nur nicht mehr ans gesellige Leben das Herz mich, Das von Liebe nicht lässt, <u>wie gerne würd' ich</u> ([35] B) <u>unter euch wohnen!</u> ([37] C)</p>	<p>levantando hacia las nubes la amplitud serena de vuestras altas testas asoleadas. <u>Cada uno de vosotros sois un mundo</u>; y unidos por una libre alianza convivís como dioses. Si yo pudiera tolerar la servidumbre, nunca envidiaría al bosque, y me plegaría sin esfuerzo alguno a la vida común de los hombres. Si este corazón mío que vive para el amor dejara de encadenarse al mundo <u>¡cuánto me gustaría vivir entre vosotros!</u></p>
---	---

<p><i>EMILIE VOR IHREM BRAUTTAG</i></p> <p><i>Emilie an Klara</i></p> <p>Ich bin im Walde mit dem Vater draus Gewesen, diesen Abend, auf dem Pfade, Du kennest ihn, vom vorgehen Frühlinge. Es blühten wilde Rosen nebenan, Und von der Felswand überschattet' uns Der Eichenbüsche sonnenhelles Grün; Und oben durch der Buchen Dunkel quillt</p>	<p><i>EMILIA A SU PRIMA</i></p> <p><i>Emilia a Clara</i></p> <p>He estado con mi padre en el bosque esta tarde, paseando por el sendero que conoces de la pasada primavera. Florecían junto a él rosas silvestres y, desde la rocosa pendiente, de sombra nos cubría el verde soleado de los chaparrales; y de arriba, entre la oscuridad de las hayas,</p>
--	---

<p>Das klare flüchtige Gewässer nieder. Wie oft, du Liebe! stand ich dort und sah Ihm nach aus seiner Bäume Dämmerung Hinunter in die Ferne, wo zum Bach Es wird, zum Strome, sehnte mich mit ihm Hinaus – wer weiss, wohin?</p> <p style="text-align: center;">Das hast du oft</p> <p>Mir vorgeworfen, dass ich immerhin Abwesend bin mit meinem Sinne, hast Mirs oft gesagt, ich habe bei den Menschen Kein friedlich Bleiben nicht, <u>verschwende</u> ([39] I) <u>Die Seele</u> ([40] II) <u>an die Lüfte</u> ([40] III), lieblos sei Ich öfters bei den Meinen. Gott! ich lieblos? (...)</p>	<p>se deslizaba el agua cristalina y fugitiva. Cuántas veces, querida, estuve en aquel lugar mirándola desde el crepúsculo de sus árboles descender hasta perderse en la lejanía, donde se torna riachuelo, caudal; ansiaba partir con ella, quién sabe adónde.</p> <p>A menudo me has reprochado que acostumbro a estar ausente con mis pensamientos, y me has dicho que no sé estar en paz entre la gente, que se me disipa el alma en el aire, que suelo ser poco amorosa con los míos. Dios, ¿poco amorosa yo? (...)</p>
--	--

<p><i>DIE AUSSICHT</i> <u>Wenn in die Ferne</u> ([46]) geht der Menschen wohnend Leben, Wo in die Ferne sich erglänzt die Zeit der</p>	<p><i>LA VISION</i> <u>Cuando</u> la vida de los hombres va <u>perdiéndose</u>, Como una lejanía donde resplandeciera el</p>
---	---

<p>Reben, Ist auch dabei des Sommers leer Gefilde, Der Wald ercheint mit seinem dunklen Bilde.</p> <p>Dass die Natur ergänzt das Bild der Zeiten, Dass die verweilt, sie schnell vorübergleiten, Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet Den Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzet.</p> <p>Mit Unterthänigkeit Scardanelli. d. 24 Mai 1748.</p>	<p>tiempo de los sarmientos, Vacía contéplase la campiña del Verano, Con oscura imagen el bosque aparece.</p> <p>Que la Naturaleza termine la imagen de los tiempos, Que se demore, hasta alcanzar La perfección, y que la cima de los cielos Para los hombres brille, como árboles de flores estallantes.</p> <p>Humildemente Scardanelli. 24 de Mayo 1748.</p>
--	--

<p><i>Emilie an Klara</i></p> <p>(...)</p> <p>wir wollen fort auf eine Reise, Tochter!</p> <p>Sagt' eines Tags mein Vater, und wir gingen, Und kamen dann zu dir. In diesem Land, <u>An</u> <u>deines</u> <u>Neckars</u> <u>friedlichschönen</u> <u>Ufern</u> ([52]), Da dämmert' <u>eine</u> <u>stille</u> <u>Freude</u> <u>mir</u> ([52]) Zum erstenmale <u>wieder</u> ([52]) auf. Wie oft</p>	<p><i>EMILIA A CLARA</i></p> <p>(...)</p> <p>¡Emprendamos un viaje, hija mía!, dijo mi padre un día, y partimos, y acudimos donde tú. En esta tierra, en la ribera apacible y bella de tu Neckar, alboreó en mí una alegría silenciosa de nuevo, por primera vez. ¡Cuántas veces estuve en la colina contigo al caer</p>
--	--

<p>Im Abendlichte stand ich auf dem Hügel Mit dir, und sah das grüne Tal hinauf, Wo zwischen Bergen, da die Rebe wächst, An manchem Dorf vorüber, durch die Wiesen Zu uns herab, von luftger Weid umkränzt, Das goldne ruhige Gewässer wallte! Mir bleibt die Stelle lieb, wo ich gelebt. (...)</p> <p style="padding-left: 40px;">Bedaure du mich nur! Doch tadeln, Gute, sollst du mir es nicht! Nennst du sie Schatten, jene, die ich liebe? Da ich kein Kind mehr war, da ich ins Leben Erwachte, da aufs neu mein Auge sich Dem Himmel öffnet' und dem Licht, da schlug Mein Herz dem Schönen; und ich fand es nah; Wie soll ichs nennen, nun es nicht mehr ist Für mich? O lasst! Ich kann die Toten lieben, Die Fernen; und die Zeit bezwingt mich nicht. Mein oder nicht! du bist doch schön, ich diene Nicht Eitlem, was der Stunde nur gefällt,</p>	<p>la tarde y levanté la vista al verde valle, donde entre montes en que la viña crece, atravesando algunos pueblos y de sauces airosos festoneadas, descendían ondeantes por los prados las aguas áureas y tranquilas! Sigo enamorada del lugar donde he vivido. (...)</p> <p>¡Compadéceme tan sólo! ¡Sin embargo, querida, no debes censurarme! ¿Llamas sombras a las cosas que amo? Cuando dejé de ser niña, cuando amanecí a la vida, cuando mis ojos se abrieron al cielo y a la luz, palpité mi corazón con lo que es bello; y lo encontré cercano. ¿Cómo debo llamarlo cuando ya no existe para mí? ¡Dejad! Puedo amar a los muertos, a los distantes, pues el tiempo no me obliga. Mío o no, tú eres hermoso; yo no sirvo a lo que es vano y sólo a las horas place; no pertenezco a lo cotidiano; es otra cosa</p>
---	---

<p><u>Dem Täglichen gehör ich nicht</u> ([47]-2-); es ist Ein anders, was ich lieb; unsterblich Ist, was du bist, und du bedarfst nicht meiner, Damit du gross und gut und liebenswürdig Und herrlich seist, du edler Genius! Lasst nur mich stolz in meinem Leide sein, Und zürnen, wenn ich ihn verleugnen soll; Bin ich doch sonst geduldig, und nicht oft Aus meinem Munde kömmt ein Männerwort. Demütigt michs doch schon genug, dass ich, Was ich dir lang verborgen, nun gesagt.</p>	<p>lo que amo; inmortal es lo que tú eres y para nada tienes necesidad de mí, ¡por eso eres grande y bueno, digno de mi amor y maravilloso, noble genio! Dejad que me enorgullezca de mi dolor y me enoje si es que debo desmentirlo; por lo demás, soy paciente y es muy raro que salga de mi boca una palabra fuerte. Bastante humillada me he sentido ya al decirle lo que tanto he ocultado.</p>
---	---

<p><i>IHRE GENESUND</i> <i>(Spätere Fassung)</i> Sieh! dein Liebstes, Natur, leidet und schläft und du, Allesheilende, säumst? oder ihr seids nicht mehr, Zarte Lüfte des Äthers, Und ihr Quellen des Morgenlichts?</p>	<p><i>SU RESTABLECIMIENTO</i> <i>(2da. versión)</i> ¡Mira! Tu amiga, oh Naturaleza, sufre y languidece. El Revividor aún no aparece. ¿Pero dónde estáis, suaves brisas del Éter, manantiales de la luz surgente? ¿No bastan todas las flores de la tierra y los dorados y alegres frutos para curar</p>
--	--

<p>Alle Blumen der Erd', alle die goldenen Frohen Früchte des Hains alle sie heilen nicht Dieses Leben, ihr Götter, Das ihr selber doch euch erzog?</p> <p>Ach! schom atmet und tönt heilige Lebenslust Nicht im reizenden Wort wieder, wie sonst ihr schon, Glänzt in zärtlicher Jungend Deine Blume, wie sonst, dich an,</p> <p>Heilge Natur, o du, welche zu oft, zu oft, <u>Wenn ich trauerd versank</u>, lächelnd mein <u>zweifelndes</u> <u>Haupt</u> ([48]) mit Gaben umkränzte, Jugendliche, nun auch, wie sonst!</p> <p>Wenn ich altre dereinst, siehe so geb ich dir, Die mich täglich verjüngt. Allesverwandelnde, Deiner Flamme die Schlacken, Und ein anderer leb ich auf.</p>	<p>-oh dioses- esta vida que vosotros mismos habéis alimentado para gloria vuestra?</p> <p>Ya el sagrado goce de vivir respira y de nuevo vibra en su Voz cautivante, y recuperado el brillo de su juventud tu flor se ve en ti como en otros tiempos.</p> <p>Tú, sagrada, <u>cuando yo caía desesperado</u>, a menudo, demasiado a menudo coronabas con dones y con tu sonrisa <u>mi cabeza</u> <u>incrédula</u>;</p> <p>tú, Naturaleza, joven hoy como siempre.</p> <p>Cuando la vejez se apodere de mí, oh Tú que rejuveneces y transformas todo, verás cómo echaré mis restos a tu llama y transformado, volveré a vivir.</p>
---	---

HYPERION AN DIOTIMA

Ich bringe mich mit Mühe zu Worten.

Man spricht wohl gerne, man plaudert, wie die Vögel, solange die Welt, wie Mailuft, einen

anweht; aber Zwischen Mittag und Abend kann es anders werden, und was ist verloren am Ende?

Glaube mir und denk, ich sags aus tiefer Seele dir: die Sprache ist ein grosser Überfluss. Das Beste beleibt doch immer für sich und ruht in seiner Tiefe, wie die Perle im Grunde des Meers ([50]). Doch was ich eigentlich dir schreiben wollte, weil doch einmal das Gemälde seinen Rahmen und der Mann sein Tagwerk haben muss, so will ich noch auf eine Zeitlang Dienste nehmen bei der russischen Flotte; denn mit den Griechen hab ich weiter nichts zu tun.

O teures Mädchen! es ist sehr finster um mich geworden!

ANEXO III

Carola Nielinger-Vakil, “*Fragmente-Stille, an Diotima*: world of greater compositional secrets”.

Layers and parameter setting in Part I (1-26 b.1)

LAYER	N°	PITCH	ARTICULATION
<i>Stille</i> (high)	18, 20, 22, 24 mirages: 14-18-25	SEGMENT 1 scale F# F# G Bb filled out (-)	Tasto/ flautato + gettato/ saltato al ponte mirages: flautato, sottovoce
<i>Diotima</i> (centre)	5 b.2, 8-10, 11-15, 16, 17-18, 25, 1&5	SEGMENT 2 scale on B Eb F G A filled out (2-) <i>ad libitum</i> : open strings tritones	Tremolo alla punta aperiodico tasto/ ponte
<i>Tiefe</i> (undulating)	8-11, 14-15, 19, 21, 23, 25, 2-8	SEGMENT 3 scale on Eb C# D Eb (chromatic extension) <i>ad libitum</i> : tritones	Flautato (ponte / tasto) normale (ponte, normale, tasto) legno + crino (tratto / battuto)

Layers and parameter setting in Part II (26 b.2 -52)

LAYER	N°	PITCH	ARTICULATION
<i>Unruhe</i> (tone - repetition)	26 b.7, 27, 29 b.3, 30-32, 33 b.4, 35, 37, 39	SEGMENT 1 scale on C C-C#-E + -trsp-	Normale, tremolo, flautato sordina, spiccato, aperiodico
<i>Stille</i> (low)	28, 32 b.4, 41	SEGMENT 1 scale F# F# G Bb filled out (-) ad libitum: open strings	Non vibrato, legno + poco, crine, battuto, legno sul ponte
<i>Stille</i> (undulating)	44, 47, 49, 51- 52	SEGMENT 1 scale F# F# G A Bb + -trsp- ad libitum: tritones, open strings	Harmonics, normale, battuto, flautato, balzato, aperiodico
<i>Diotima II</i> (undulating)	34, 36, 37 b.2, 38, 39 b.2-5	SEGMENT 2 scale on C E F# G# Bb + -trsp-	Normale, sottovoce, mit innigster Empfindung
<i>Diotima I</i> (centre)	46	SEGMENT 2 scale on B E# F G A filled out (2-) ad libitum: open string	Tremolo alla punta aperiodico
<i>Luft</i> (undulating)	26 b.2, 39 b.6, 40 b.2, 40 b.4-5, 50	SEGMENT 1 & 2 alternating scale on C C-C#-E/ E F# G# Bb	Normale sottovoce

<i>Tiefe I</i> (undulating)	33 b.3, 40, 40 b.5, 42 b.3-4, 50 b.3	SEGMENT 3 scala on E \flat C \sharp D E \flat (chromatic extension) <i>ad libitum</i> : tritones	Normale sottovoce
--------------------------------	--	---	----------------------