

Lo íntimo, lo político: *Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono*

Susana Jiménez Carmona, Universidad de Girona
susanalyk@gmail.com

Resumen

Fragmente-Stille, an Diotima (1979-1980), es una obra clave en la trayectoria de Luigi Nono (1924-1990). Nono compone su único cuarteto de cuerda tras un período de silencio que le lleva a replantearse y profundizar acerca de su labor como compositor y de los vínculos entre la música, lo personal y lo político. La deconstrucción de la dicotomía entre íntimo y social, la concepción de lo sonoro como múltiple y relacional, y la construcción de un espacio-tiempo que se abre a lo posible, todo ello apelando a la escucha atenta y arriesgada, son las líneas fundamentales que traza el cuarteto noniano.

Palabras clave

Escucha, sonido, silencio, íntimo, político.

Personal and Political Issues: *Fragmente-Stille, an Diotima*, by Luigi Nono

Abstract

Fragmente-Stille, an Diotima (1979-1980) is a key work in the career of Luigi Nono (1924-1990). Nono composes his first string quartet so far after a period of silence in which he has reconsidered and delved into his work as a composer and thought about the bonds between music and personal and political issues. The deconstruction of the dichotomy between the intimate and social spheres, the conception of sound as multiple and based on relationships, and the building of a space and time axis in which everything is possible, all this appealing to an attentive and risky listening, are the main lines drawn up by the Nonian quartet.

Keywords

Listening, sound, silence, intimate, political.

* Recibido: 13 de junio de 2015 / Aceptado: 26 de octubre de 2015.

Luigi Nono se consideraba a sí mismo como un *musicista militante*. Influidor por Antonio Gramsci (Nono se afilió al PCI en 1952), entendía su labor como músico inextricablemente unida a la situación histórica y política del momento, y por ello no dejó de plantearse cómo, en tanto que músico, podía actuar para transformar el mundo presente. Si nos acercamos a sus numerosos, aunque breves, textos (en su mayoría entrevistas, conferencias, cartas), nos encontramos con que la cuestión política es la predominante. Apenas si hallamos en Nono explicaciones y análisis acerca de sus obras. Sus palabras suelen estar dedicadas a los temas o problemas que le acuciaban o interesaban, y que le impelían como compositor: la relación entre música y política, entre texto y música, el papel de la técnica, los pensadores a los que estudia en cada momento, o los diferentes conflictos bélicos, revueltas sociales u otras situaciones políticas en las que se implica y participa. Nono reflexionaba acerca de la música componiendo, pues consideraba la música misma como pensamiento. Tampoco quiso exponer su obra como ejemplar. No trataba de hacer escuela, sino de generar pensamiento, un pensamiento que no dejó de cuestionarse a sí mismo. Sin embargo, hay un momento en la vida de Nono en el que este cuestionamiento alcanza un grado de enorme intensidad y radicalidad, marcando profundamente su único cuarteto de cuerda, *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980).

El tratamiento del sonido y del silencio, y el espacio-tiempo puesto en juego en *Fragmente*, evidencia algunas de las cuestiones que empezaron a preocupar a Nono a mediados de los años 1970. Se suele considerar que esta obra, estrenada en el XXX Festival beethoveniano de Bonn en 1980, es la que señala el cambio producido en Nono tras el periodo silencio que sigue a *Al gran sole carico d'amore*, si bien es cierto que tres años antes había compuesto *...sofferte onde serene...* y que *Con Luigi Dallapiccola* es simultánea a *Fragmente*¹. Desde su estreno, esta obra generó un polémico debate debido a lo inusual del género dentro de la trayectoria del compositor y a su inesperado carácter íntimo². En un primer momento, la alarma ante el posible abandono de su compromiso político salta y los

¹ 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). *Fragmente* 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 lo moderno y la música actual. Los otros dos encargos correspondieron a Iannis Xenakis y Charles Wourinen. La obra escénica *Al gran sole carico d'amore* se estrenó 1975. En ella culmina la posición gramsciano-leninista de Nono.

² En *Fragmente* se hallan ausentes dos de los principales protagonistas en la obra musical de Nono: la voz y los medios electroacústicos. Hay que remontarse hasta la década de los 1950, 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 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 violines. No obstante, tanto las dos obras que preceden a

críticos no dudan en posicionarse al respecto, ya sea a favor o en contra, como puede apreciarse en el *Musik-Konzepte* de 1981 dedicado al compositor³. Con el paso del tiempo las interpretaciones se han vuelto más ricas y matizadas, en gran parte debido a la producción noniana posterior, que ayuda a situar algunos de los aspectos apuntados en su cuarteto (Döpke, 1987; Stenzl, 1987; Albèra, 2007; o, Stoianova, 2004). No obstante, ya en *Fragmente* se muestra en toda su radicalidad el replanteamiento y la profundización en torno a la cuestión política que el compositor lleva a cabo durante sus últimos años. Y ello es debido, precisamente, a su controvertido carácter íntimo.

Fragmentos y redes

Este cuarteto de cuerda apunta desde su título a Friedrich Hölderlin y los poemas que dedicó a su amada Diotima (Susette Gontard)⁴. A lo largo de la partitura, el compositor escribió 52 breves citas del poeta alemán que son silenciadas durante la interpretación del cuarteto, ya que están destinadas a los ejecutantes, quienes han de “cantarlas” internamente (Nono, 1981)⁵. Estas citas 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

Fragmente, como aquellas que le siguen, incluyendo las que están escritas para una plantilla orquestal, poseen cierto carácter que se podría calificar de camerístico, ya que en ellas predominan los pasajes para solistas o agrupaciones reducidas dentro de la misma orquesta. Esto se debe al recurso a mínimos medios que Nono busca para poder desaprender gestos, esquemas y hábitos, como veremos en este artículo.

³ En el *Musik-Konzepte* n. 20, podemos leer cómo Pestalozza mostraba su enorme preocupación por la deriva despolitizada a la que apuntaba su compañero en el PCI, mientras Metzger aplaude el giro tomado por un Nono a quien hasta entonces el crítico acusó de someterse a los dictados del realismo socialista (*Musik-Konzepte*, 1981).

⁴ 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. Un Hölderlin revolucionario tanto en lo político (como señalaron Pierre Bertaux o Peter Weiss) como en lo poético (en lo que incidió Theodor W. 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*, 1977), Hans Zender (*Holderlinlesen*, 1979), o Györgi Ligeti (*HölderlinPhantasien*, 1982).

⁵ *Fragmente* no es la única obra de Nono en la que éste emplea un texto para ser silenciado. Así lo hace también en *Y su sangre viene cantando* (segunda parte del *Epitaffio per Federico García Lorca*, de 1952), *Canti di vita e d'amore, sul ponte de Hiroshima* (1962) o *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984).

nie... ..wie so anders... ..in leiser Lust... ..ich sollte ruhn?... ..ins weite verfliegen... ..einsam..fremd sie, die Athenerin... ..staunend... ..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 gehör 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...(Nono, 1981)⁶.

La brevedad de las citas impide que se les pueda otorgar sentidos unívocos. Además, el que estén enmarcadas por puntos suspensivos busca romper cualquier atisbo de continuidad entre ellas (Nono, 2001: 485). Son fragmentos, *attimi* (átomos), que pueden relacionarse entre sí de innumerables maneras. Esta multiplicidad de vínculos y sentidos se ve amplificada a su vez cuando se acude a los poemas de los que las palabras del poeta están tomadas (el propio compositor indica el texto de origen de la casi totalidad de las citas que emplea)⁷.

Señala Nono en el prefacio a *Fragmente* que no han de entenderse las palabras de Hölderlin como indicaciones naturalistas o programáticas. La música no refleja ni representa aquello que pudieran significar las citas que la acompañan. Nono se mostró en repetidas ocasiones muy crítico con la interpretación representativa del vínculo entre texto y música, aquella que proyecta sentidos, ideas o imágenes

⁶ “...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... ..murmuré... ..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...” (traducción de Santoro y Álvarez –Hölderlin, 1978–; de Ferrer –Hölderlin, 1999–; y de Gorbea –Hölderlin, 2005).

⁷ Un pequeño ejemplo de esta apertura de sentidos la encontramos en la cita que acompaña al fragmento [40], ...UMSONST!... (...en vano...), que dentro del poema al que pertenece pierde todo atisbo de pesimismo, al ser un grito que se niega a rendirse y renunciar.

sobre lo que suena para así dejar de escuchar⁸. Es por ello que al tejido conformado por relaciones múltiples y abiertas entre las citas, así como entre las palabras de Hölderlin y los textos de los que proceden, se ha de añadir una tercera red tramada por la propia música escrita por Nono, compuesta asimismo de 52 fragmentos (sin embargo, no se da una correspondencia directa entre las 52 citas de Hölderlin y los 52 fragmentos musicales⁹). De entre ellos destacan los dos centrales, [25] y [26], que actúan como focos desde los cuales el material musical se dispersa y distribuye¹⁰.

Acompañado de las palabras ...HOFFEND UND DULDEND... (...esperanza y paciencia...), el fragmento [25] está compuesto de 10 compases de gran variedad motívica y diversidad de sonoridades (véase fig. 1)¹¹. Las indicaciones metronómicas que cambian a cada compás y los seis calderones le dan a este fragmento una gran indefinición métrica que impide cualquier sensación de pulso. Los diferentes y breves motivos que lo componen se pueden encontrar en otros fragmentos, haciéndose reconocibles por las sonoridades y texturas, pues apenas si trazan

⁸ Durante una conversación mantenida con Cacciari y Michele Bertaggia en 1984, Nono distinguió 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 escucharla (Nono, 2001: 338s.).

De 1960 es un importante texto que el compositor dedicó a la relación entre música y texto, “*Testo – musica – canto*”. En él, el compositor planteaba cómo el abandono de la concepción del texto únicamente como vehículo de la semántica, 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) (Nono, 2001: 81).

⁹ Aunque coinciden en número los fragmentos musicales que componen *Fragmente* y las citas tomadas de Hölderlin, 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.

¹⁰ Cada uno de estos dos fragmentos, por separado, ha sido considerado como el centro principal y único a la hora de analizar esta obra. Por ejemplo, Hermann Spree se decanta por el [25], para defender una estructura móvil, mientras que Döpke hace lo propio por el [26], al considerarlo el eje que recoge el material mostrado en la primera parte de *Fragmente* y desarrollado en la segunda (Spree, 1992; Döpke, 1987).

¹¹ Además de los nueve compases que podemos ver en la fig. 1, también pertenece a este fragmento el primer compás de la página recogida en la fig. 2, ya que está construido sobre el mismo material que el primero de los compases del [25] y contrasta claramente con el fragmento que le sigue.

Con la expresión “gran variedad motívica” se hace referencia a los distintos y, en este caso, breves elementos musicales (motivos) de marcados y diferenciados rasgos rítmicos, armónicos, tímbricos, de textura y/o de contorno melódico que caracterizan este fragmento y que aparecen dispersos a lo largo del cuarteto.

leves contornos, generando todo un entramado de vínculos entre ellos. Así, comparten el mismo material motivico y la misma sonoridad que encontramos en los compases primero, quinto y último del [25], los fragmentos [5] (...SELIGES ANGESICHT...), [8] y [9] (...WENN AUS DER TIEFE...), [10] y [11] (...DIE SELIGEN AUGEN...), [12] y [13] (...INS TIEFSTE HERZ...), [14] y [15] (... MIT DEINEM STRAHLE...), y [17] (... AUS DEM AETHER...), en los que, si atendemos a las citas de Hölderlin que los acompañan, 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"). 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 Hölderlin¹². Los compases segundo, cuarto, sexto y octavo del [25] remiten, por su parte, a los fragmentos [19] (...WENN IN EINEM BLICK... UND LAUT...), [21] (...TIEF IN DEINE WOGEN...), [33] (... STAUNEND...), [40] α (...LEISER...), [40] β (...MAI...) y [42] γ (...SÄUSELTE...), en los que se combina de diferentes modos el mismo material motivico: los fragmentos [21] y [33], mantienen una relación en espejo.

Figura 1. Fragmento [25] (Nono, 1981: 16)

¹² Nielinger-Vakil señala esta contraposición en el análisis que realiza de *Fragmente*, diferenciando dos bloques, "Diotima" y "Tiefe", que se extenderían por la primera parte del cuarteto y tendrían su correspondiente reflejo en la segunda (Nielinger-Vakil, 2008).

Y se da una especie de continuidad interrumpida entre [40] α , [40] β y [42] γ , los tres acompañados por citas tomadas de la misma estrofa del poema *Diotima*, continuidad que el fragmento [19] otorga al material motivico que comparten estos fragmentos. Finalmente, la textura de los compases 3, 5 y 7 del fragmento [25], recuerda a los fragmentos iniciales del cuarteto, en los que se van apuntando algunos elementos motivicos y sonoridades que se irán desplegando y desarrollando paulatinamente. Se puede afirmar que el fragmento [25], debido a estos vínculos señalados con otros fragmentos del cuarteto, actúa a modo de recopilación de la primera mitad de *Fragmente*.

Figura 2. Fragmento [26] (Nono, 1981: 17).

Por su parte, el fragmento [26] (...HERAUS IN LUFT UND LICHT...), por su sonoridad y métrica, contrasta con la música que le precede. El empleo del *arco normale* junto al *sottovoce* y al “*mit innigster empfindung*”, así como el pulso mantenido durante estos siete compases, le caracterizan. No obstante, esto no impide que mantenga una tupida red de relaciones con la mayor parte de los fragmentos que componen la segunda mitad de *Fragmente*. A partir del material motivico que conforma este fragmento se trazan los vínculos entre los fragmentos [30] (...IN LEISER LUST...), [31] (...ICH SOLLTE RUHN?...), y [32] (...INS WEITE VERFLIEGEND...), o se señala el lazo entre los 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...), que están acompañados por palabras tomadas de *Die Eichbäume*, un poema de carácter político. También pertenecen a un mismo

poema, *Emilie vor ihrem Brauttag*, las citas que acompañan a los fragmentos: [39] (I) (...VERSCHWENDE...), [40] (II) (...DIE SEELE...), [40] (III) (...AN DIE LÜFTE...9, y [50] (... ZUM AETHER HINAUF...), con un sentido muy semejante al ...HERAUS IN LUFT UND LICHT... del fragmento [26], para unos fragmentos que reproducen, de manera desordenada, los compases que componen dicho fragmento.

Hay otros cinco fragmentos que comparten su material y sonoridad con el fragmento [26]. Se trata de los fragmentos [34], [36], [38], [43] y [45]. Todos ellos van acompañados por las mismas palabras de Hölderlin, ...DAS WEISST ABER DU NICHT..., que están tomadas del último verso del inacabado *Wenn aus der Ferne*, en el que toma la palabra una Diotima muerta que parece no renunciar al amor y a la esperanza, y que Nono interpreta como ese "*non dire addio alla speranza*" que escribe en el prefacio a *Fragmente*. El que esa cita aparezca en cinco ocasiones le otorga una gran relevancia que está estrechamente vinculada a su apuesta política, a pesar de las incertidumbres que le acucian (incluso se puede afirmar que es precisamente por lo incierto, por no saber, por lo que mantiene viva la esperanza)¹³.

En estos cinco fragmentos leemos, como en el [26], además del *arco normale*, la expresiones *sottovoce* y "*mit inigster empfindung*"¹⁴. Estas indicaciones son dos citas musicales que remiten a la *Sonata para piano op. 109* y al *Cuarteto op. 132* de Beethoven. Pero no son las únicas. También cita Nono el *Malor me bat* de Ockenghem (fragmento [48] (...WENN ICH TRAUERND, ...DAS ZWEIFELNDE HAUPT...)), una *chanson* que para el compositor está unida al recuerdo de su amigo Bruno Maderna, con quien analizó el *Odhecaton*. Otro homenaje que se esconde en *Fragmente* es el que Nono hace a Hermann Scherchen al utilizar la verdiana escala enigmática, sobre la que está compuesto todo el cuarteto¹⁵. El cuarteto de Nono está poblado de memorias y afectos.

Si tomamos el fragmento [40], nos encontramos con una clara muestra del trabajo de fragmentación realizado por Nono en esta obra. Como podemos observar en la figura 3, este fragmento está completamente compuesto con retazos de los

¹³ Hay un grupo de fragmentos muy destacados relacionados entre sí motivicamente, por su registro extremadamente agudo y por ir acompañados de palabras relacionadas con el silencio, la calma, el refugio y la serenidad. Son los fragmentos [18], [20], [22], [24], [44] /1/, el [47] /2/, el [49] /3/ y [51]/4/.

¹⁴ Durante el trabajo con el cuarteto LaSalle, la ejecución simultánea de las indicaciones el "*mit inigster Empfindung*" y *sotto voce*, junto con el *pianissimo*, resultó ser un escollo que, finalmente, fue solventado al mostrarse durante las pruebas y ensayos que el "mayor sentimiento" puede encontrarse en el más tenue de los *pianissimi*. Lo casi inaudible se reveló como fuente de una enorme intensidad, algo que marcó la posterior producción de Nono.

¹⁵ Nono toma la escala enigmática del *Ave Maria* de las *Quattro pezzi sacri* de Verdi, obra que estudió con Scherchen. Estos motivos secretos (como los denomina Nono) son explicitados en una carta que dirige a su amigo el crítico musical Massimo Mila (Nono y Mila, 2010: 193).

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]. De ahí que esté plagado de contrastes, así como difieren entre sí las citas que le acompañan: ...LEISER..., ...DIE SEELE..., ...UMSONST!..., ...AN DIE LÜFTE..., ...MAI... Toda sensación de continuidad es dinamitada, a la vez que se ponen de manifiesto las múltiples redes de relaciones que se dan simultáneamente.

Figura 3. Fragmento [40] (Nono, 1981: 26).

Cuando Nono se acercó a Hölderlin, encontró en los manuscritos del poeta una apertura en sus textos que se convirtió en clave para el hacer del compositor¹⁶. Nono estuvo durante años estudiando la edición crítica en 18 volúmenes de Sattler, la *Frankfurter Ausgabe* (Hölderlin, 1975), 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 permitió a Nono ir siguiendo la elaboración del pensamiento de Hölderlin, un pensamiento que permanece abierto por la multiplicidad de significados y posibilidades que

¹⁶ Al observar la trayectoria de Nono, la aparición de Hölderlin como uno de sus pensadores de referencia a partir de finales de los años 1970 resulta sorprendente. Hasta *Fragmente*, 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 revolucionaria.

otorga (Nono, 2001: 546ss). La huella que dejó en *Fragmente* es innegable: el tratamiento de las citas empleadas; la fragmentariedad de la misma música; y, el tejido complejo y abierto conformado por las redes de nexos que se dan entre las palabras del poeta, los textos de los que provienen dichas palabras, los fragmentos musicales y también las citas musicales a las que recurre Nono. Todo ello impide que se dé una lectura única y cerrada de *Fragmente*, además de evidenciar el carácter relacional de esta obra fuera de lo estrictamente musical. La música de Nono se hilvana no sólo con las palabras de Hölderlin o con algunos momentos de la historia de la música, cómo iremos viendo.

Hölderlin y lo íntimo

El acercamiento de Nono a Hölderlin no se limita únicamente a un interés estilístico o formal. Durante los años de silencio que siguieron a *Al gran sole carico d'amore*, se sintió muy próximo al Hölderlin jacobino que acabó sus días encerrado, siguiendo la interpretación que Pierre Bertaux realizó de la vida y la obra del poeta alemán¹⁷. La soledad de Hölderlin en la torre de Tübingen —así como la de Gramsci en la celda—, fue mencionada en repetidas ocasiones por el compositor, como ejemplo de que en la más extrema soledad aflora todo ese mundo exterior que nos atraviesa. La soledad y el silencio no nos aíslan del mundo en que vivimos, sino que nos permiten 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 sostienen. El empleo de medios mínimos e inusuales (el piano y la cinta magnética en *...sofferte onde serene...*, el cuarteto de cuerda en *Fragmente*), está directamente relacionado con la necesidad que sentía Nono de interrogarse acerca de los hábitos adquiridos, de los prejuicios que le habitaban, de

¹⁷ Bertaux destaca entre aquellos intérpretes del poeta alemán que, a partir de los años 1960, comenzaron a rechazar la imagen del Hölderlin visionario, místico, patriota y, finalmente, loco, que se había transmitido hasta entonces. 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 que afectaban a todas las facetas de la vida (incluyendo la amistad y el amor). El fracaso de los intentos subversivos en los que se implicó el poeta así como los derrotos que toma la misma Revolución en Francia, supusieron para 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 poeta. Esta interpretación también es defendida por Peter Weiss, cuyo *Hölderlin* es estudiado y anotado por Nono. 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 (Bertaux, 1992).

los gestos y esquemas que repetía sin percatarse. Nono quería desaprender, despojarse de lo que sabía, para así poder tantear nuevas posibilidades que nos transformen a nosotros mismos, y con nosotros al mundo.

De este estar atravesados por el mundo en el que vivimos no sale indemne ni lo más íntimo ni lo afectivo. Tampoco el amor es ajeno a lo social. La temática amorosa de los poemas seleccionados por Nono para *Fragmente* (destacada en el mismo título del cuarteto con el *an Diotima*), fue uno de los aspectos señalados por los críticos para incidir en el supuesto abandono de la cuestión política por parte del compositor. El amor ya había aparecido en anteriores obras de Nono, si bien en *Fragmente* toma otro cariz. En su cuarteto encara el amor romántico, erótico, el tipo de amor que hasta entonces había opuesto al “amor por la transformación del mundo” en tanto que fermento de toda revolución y ligado a la obligación real de la conciencia de clase¹⁸. Sin embargo, ya en los mismos textos de Hölderlin seleccionados por Nono, se puede apreciar cómo libertad, naturaleza y amor aparecen estrechamente ligados. En poemas como *Die Eichbäume*, *Die Aussicht* y *Der Frühling*¹⁹, Hölderlin no renuncia al horizonte de la anhelada libertad revolucionaria que iría inevitablemente unida a la posibilidad de poder entablar relaciones amorosas y amistosas más libres y felices²⁰. La manera en la que Nono va tejiendo las distintas redes que componen *Fragmente* acentúa estos vínculos entre lo que solemos considerar íntimo y lo político. Un claro ejemplo de ello sería el modo en que se entrelazan los fragmentos que van del número [33] al [39]. En ellos se alternan citas extraídas de *Die Eichbäume* (véase supra), en el que se vinculan naturaleza y libertad, y el ...DAS WEISST ABER DU NICHT..., sacado del último verso del inacabado *Wenn aus der Ferne*, preñado de esperanza e incertidumbre. Además, están compuestos sobre el material sonoro del fragmento [26], que está acompañado por las palabras ...HERAUS IN LUFT UND LICHT..., tomadas del poema *Diotima*, un exaltado canto a la felicidad del amor hallado y correspondido. El continuo entretrejerse de los múltiples sentidos de citas, poemas y fragmentos musicales en *Fragmente* horada la dicotomía entre lo interior y lo social.

Nono no dejó de insistir a lo largo de toda su trayectoria en la necesidad de considerar como políticos asuntos que otros trataban –y siguen tratando– como estrictamente culturales, estéticos o personales. Para él, la política atañe al tipo

¹⁸ Un ejemplo claro de ello lo encontramos en *Intolleranza 1960*.

¹⁹ Los fragmentos en los que aparecen las citas extraídas de estos poemas son:

- *Die Eichbäume*: Fragmentos [33] (A), [35] (B), [37] (C), [37] (D), [39] (E) y [39] (F), todos ellos vinculados por el material musical empleado (véase supra).
- *Die Aussicht*: [46] (... WENN IN DIE FERNE...).
- *Der Frühling*: Fragmentos [8] y [9] (...WENN AUS DER TIEFE...).

²⁰ En este punto vuelven a encontrarse las lecturas que Nono y Bertaux realizan de Hölderlin.

de relaciones que se establecen tanto entre las personas como entre las personas y las cosas, mediadas por los distintos modos de producción, propiedad, racionalidad o percepción, atravesados y sostenidos por diferentes sistemas, instituciones o dispositivos. La política se refiere, por tanto, a cómo hacemos mundo, incluyendo ese hacer a la música. Para este gramsciano y militante del PCI, los problemas técnicos y estéticos de la música nunca fueron banales, al estar impregnados de ideología y de potencia de transformación²¹. No se trata de lanzar consignas que ayuden a la toma de conciencia —de ahí su firme rechazo a las acusaciones de propagandista que sólo prestaban atención a los textos empleados en sus obras. En la estela de Walter Benjamin (un pensador cuya huella en Nono se hará más evidente a partir de mediados de los años 1970), el compositor sentía que cada gesto y decisión en su práctica como compositor cuenta, desde el lenguaje, la técnica o la tecnología empleados —pues ni siquiera el modo en que percibimos es ajeno a lo político—, a las relaciones que se establecen entre compositores, intérpretes, técnicos y oyentes²².

El sonido

Durante el periodo de reflexión y silencio que Nono vive a mediados de los años 1970, estos planteamientos acerca de los vínculos que se dan entre el modo en que percibimos, sentimos y pensamos, y el mundo en el que vivimos, se radicalizaron. El compositor llegó a la conclusión de que era necesario cuestionarse a sí mismo para poder ir dando con todos esos *a priori* y hábitos que nos hacen pensar, actuar y percibir de maneras determinadas, y así transformar(nos)los²³. La concepción del sonido no sale indemne de este cuestionamiento. Despojar lo so-

²¹ Dentro de la correspondencia mantenida por Nono se encuentra una importante carta dirigida a Berlinguer, el 9 de enero de 1970, en la que el compositor rechaza que la cultura sea un mero reflejo 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, 2008: 165). Estas palabras resonarán en la exhortación a la escucha que Nono realizará a lo largo de la década de los años 1980.

²² 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, 2009: 298).

²³ El filósofo Pier Aldo Gargani fue una importante referencia para Nono durante estos años. El análisis que realizó Gargani acerca de cómo la ciencia, la filosofía, la música y demás saberes estarían sostenidas por racionalidades vinculadas al sistema social y su red de poderes, así como la posibilidad señalada por el filósofo de que se dieran otras racionalidades que cuestionasen a la presente, como ya sucediese en anteriores ocasiones de crisis de paradigma, resultaron muy inspiradores para el compositor. 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 (Gargani, 1983; Nono, 2001: 483).

noro de aquellos gestos, hábitos y esquemas que nos impiden escucharlo se convierte en guía del hacer y del pensar nonianos. Nono no se cansará de denunciar que no escuchamos lo que suena, que rápidamente acudimos a ideas, imágenes o narraciones, que nos permiten no tener que escuchar. En lugar de arriesgarnos a percibir, en lugar de escuchar lo que suena, convertimos aquello que suena en un mero reflejo de algo que ya sabemos. Para el compositor, la primacía de lo visual y de la palabra en nuestra cultura rige nuestra relación con la música; de ahí la dificultad de escuchar.

A esta primacía de la palabra sobre la música la denominó Nono, en un par de ocasiones, logocentrismo, que él entendía como el principio según el cual es necesaria una idea vinculada al lenguaje que preceda a la música, 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 sonoro (Nono, 2001: 526, 531). 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. Incluso en el caso de sus obras con texto, se deben evitar este tipo de traducciones. Ya hemos señalado cómo Nono indica, en el prefacio de *Fragmente*, que los intérpretes han de evitar cualquier interpretación naturalista de los textos de Hölderlin (Nono, 1981).

La negación de la relación programática entre textos y música por parte de Nono, así como su recurrente crítica a la escucha aparente que codifica desde el lenguaje lo que se ofrece a la escucha, obliga a ser muy cautos a la hora de analizar *Fragmente*. Compartimos con Döpke que en esta obra se dan relaciones a nivel simbólico entre las citas empleadas y la música compuesta por Nono (Döpke, 1987: 193ss). Pero entendemos que ello ocurre al ponerse en juego, evidenciándolos y problematizándolos, nuestros hábitos de escucha y memorias gestuales, además de la historia que consigo porta el propio material musical. Son relaciones abiertas, ambiguas, problemáticas y no representativas que dan a *Fragmente* una gran riqueza de significados y alusiones. Conviene aclarar que Nono no perseguía una percepción pura ni originaria que escapase de todo condicionamiento, sino señalar aquello que condiciona cómo escuchamos, cuestionarlo y buscar otras posibilidades. Para el compositor, los sonidos están, para quien escucha, irremediablemente ligados a sentimientos, afectos, memorias y pensamientos, si bien no tienen por qué reducirse a ser un mero reflejo de ellos. 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.

La crítica que Nono realizó a la dicotomía entre interior y exterior ha de tenerse presente en este asunto. Los sonidos no 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 hábitos y expectativas. Para Nono, los sonidos son relacionales. Ya de por sí cada sonido es una relación, en tanto que está tramado por muy diferentes elementos, que no se limitan a los parámetros cuantificables aunque los incluyan (como se pone de manifiesto al emplear distintas maneras de producir el sonido o cuando se le deja tiempo a éste, como trataremos a continuación). Por ello, entendía los intervalos como relaciones no fijadas, sino abiertas, entre señales cargadas de particularidades y cualidades a reinventar y a activar mediante la crítica, el conocimiento y la memoria (Nono, 2001: 540).

El compositor rechazó la reducción de los sonidos a las unívocas notas. Convencido de que nuestro modo de percibir es producto del momento histórico en el que vivimos, rastreó genealogías de modos olvidados de entender lo sonoro que permitieran abrir otras posibilidades, como la del microtonalismo. Nono prestó especial atención a lo microintervalico, tan presente en tradiciones y tentativas mantenidas al margen de la “oficialidad” musical (Nono, 1996: 20). La riqueza microintervalica es explorada profusamente en *Fragmente*, sin el recurso a las nuevas tecnologías que el compositor empleó junto con Mauricio Pollini en *...sofferte onde serene...* o con Roberto Fabricciani en *Das atmende Klarsein*, por citar dos casos. Además del uso continuo de los cuartos de tono, Nono recurre en *Fragmente* a una variedad enorme de ataques y golpes de arco para evidenciar la diversidad, la movilidad y la inestabilidad que encierra lo que la escritura musical parece convertir en notas unívocas²⁴. Lo sonoro es inagotable. No se trata de adornar con novedosos timbres las doce notas de siempre. No hay frecuencias privilegiadas. Cada sonido, en la singularidad de su ejecución, es tan relevante como los demás. Es importante señalar que el trabajo de escucha mutua con el cuarteto LaSalle fue continuo durante la composición de *Fragmente*. 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, plasmándose en una obra que exige una gran generosidad en la escucha por parte de los oyentes, del público²⁵.

²⁴ En 44 ha cifrado Nielinger-Vakil (2000: 253) los diferentes modos de producción de sonidos en *Fragmente*.

²⁵ Hans Peter Haller, uno de los técnicos del Studio experimental de la Fundación Heinrich-Ströbel en Freiburg, cuenta cómo para Nono el intérprete era un igual en su trabajo (Haller, 1999: 11-18). Esta manera

La multiplicidad que constituye cada sonido se muestra con más claridad cuando se le da tiempo para sonar. De ahí la preferencia de Nono por los *tempi* lentos y 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 quiere darle 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 “*campo divisibile in un numero infinito di parti*” plagado de infinitas relaciones que trama cada sonido (Nono, 2001: 472). El compositor llegó a afirmar que partiendo de un solo sonido es posible hacer todo un discurso, lo que pondría en práctica en *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* (1987) (Nono, 2001: 425, 490).

Otro recurso empleado por el compositor en su cuarteto para mostrar parte de esa inaudita riqueza sonora que permanece oculta, es el empleo de intensidades al borde de lo inaudible²⁶. Los extremos *pianissimi* fueron uno de los aspectos que más tantearon y discutieron Nono y los integrantes del cuarteto LaSalle, hasta llegar a descubrir cómo lo inaudible puede crear más tensión que lo audible. Esta tensión ofrecería una doble cara: la tensión de lo sonoro mismo, al ser expuesto al borde de su audibilidad, y la tensión generada por la atención exigida a quien escucha, implacablemente expuesto a lo que casi no suena (Nono, 2001: 550). Con este tentar el límite de la audibilidad, allí donde la frontera entre interior y exterior, de tanto tensarse, se vuelve más porosa, Nono se preguntaba y nos pregunta dónde situar la frágil línea de demarcación entre sonido y silencio (Nono, 2001: 319ss).

El espacio y el tiempo

Nono utilizaba la expresión *suono mobile* para referirse a ese sonido relacional, no fijado, abierto y múltiple (Nono, 2001: 518). Con ese *mobile* apuntaba 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,

de relacionarse con los intérpretes y con los técnicos es sintomática de que la apuesta noniana por la escucha no se limitaba a lo estrictamente sonoro, sino que también buscaba encarar la labor compositiva como trabajo colectivo de escucha mutua, alterando el modo de producción de la obra de arte. Éste es uno de los problemas a los que Nono, como músico militante, no dejó de enfrentarse.

²⁶ En otras obras, Nono recurre a la tecnología a modo de microscopio para hacer escuchar todo lo que suena en el límite de lo inaudible.

en su desenvolverse y su entretorse, los sonidos no dejan de componerse y leerse con el espacio. Como en el caso de otros compositores del s. XX, la preocupación por la espacialización sonora fue constante en la obra de Luigi Nono, muy vinculada a sus investigaciones y experimentaciones vocales, teatrales y electrónicas (Stoianova, 1996: 133; Santini, 2012). 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 posibilidades²⁷. No obstante, la cuestión del espacio musical está presente en su cuarteto en el tratamiento del material sonoro y en la movilidad provocada por el cambio de texturas. A lo largo de *Fragmente*, se pueden ir escuchando 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...). La rica diversidad de ataques y sonoridades empleados, junto con la variedad 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...). Los efectos de movilidad espacial los encontramos, además de en el continuo cambio de texturas, en algunos marcados intercambios entre los cuatro instrumentistas, como el que se da en el fragmento [31] (...ICH SOLLTE RUHN?...), entre dinámicas extremas, o en el inquieto y contrapuntístico [13] (...INS TIESTE HERZ...).

Los largos e intensos calderones también juegan un papel importante en la cuestión del espacio. Éste es tratado como un espacio plástico que es leído lentamente por cada sonido. 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 *Fragmente*, especialmente en esos momentos en los que tiempo parece contener el aliento (Nono, 2001: 519ss). Para Nono, sonido y espacio están inextricablemente unidos. Ambos se leen, se escogen, se pliegan el uno sobre el otro, diferenciándose así de la totalidad de la mirada que se pasea. No se puede dejar de mencionar el importantísimo trabajo que emprendió Nono en San Lorenzo para el *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984). La gestación localizada de esta obra le marcó profundamente,

²⁷ 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.

abriéndole nuevas posibilidades que le hicieron sentir como insuficientes sus anteriores planteamientos acerca del espacio en el que se ejecutaban sus obras (Nono, 2001: 357).

Asimismo, el uso de *tempi lentos* y de calderones apela a lo temporal. En su cuarteto, Nono pone en práctica una temporalidad que cuestiona su vínculo con el pulso (no olvidemos el continuo cambio en las indicaciones metronómicas que se da en *Fragmente*²⁸). Nono buscaba un tiempo en el que tuvieran lugar eventos (Nono, 2001: 228). Para que los sonidos acontezcan y puedan mostrarse en toda su riqueza y complejidad, es necesario un tiempo que no los apremie con una implacable y uniforme sucesión dictada por el cronómetro. No en vano, cada sonido se transforma desde su comienzo hasta su desvanecerse (Nono, 2001: 240). Es *suono mobile*.

El estrecho vínculo entre un tiempo musical que permite que lo sonoro acontezca y sea percibido, por una parte, y un sonido complejo y múltiple, por otra, llevó a Nono a emplear en alguna ocasión la expresión *suono-tempo* (Nono, 2001: 528ss). También podemos recurrir al término noniano de *microtempi* para hacer referencia a los heterogéneos tiempos que se dan a la vez en cada sonido, tramado por las diferentes duraciones de todas sus componentes, irreductibles a un pulso uniforme (Nono, 2001: 516)²⁹. El despliegue de toda esa variedad de ataques en *Fragmente* permite percibir cuán diferentes son esos *microtempi*, dependiendo de cómo se produzca el sonido. Las duraciones de los sonidos y de sus componentes, no son las mismas si es *arco normale, sul tasto, col legno* o *pizzicato*.

Los numerosos y amplios calderones que dan tiempo a que lo sensorial, lo afectivo y lo intelectual, se entrelacen con lo que suena, se hallan en *Fragmente* colocados también sobre silencios, abriendo, a quien escucha, espacios, tiempos, pensamientos y sentimientos otros e inesperados³⁰. La temporalidad que dichos si-

²⁸ 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 o 120.

²⁹ El término *microtempi* es empleado por Nono en una conferencia dedicada a Bartók.

³⁰ En el prefacio a *Fragmente*, el compositor escribe sobre estos calderones:

“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, 1981)

lencios ponen en juego, es una de las claves del pensamiento musical del compositor. Nono entendía las pausas musicales de *Frammente* 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 anticipa (Nono, 2001: 454ss). De este modo, nos sitúa 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. 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 que le ha precedido y con 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 vive (Nono, 2001: 377).

Los “*frammenti = attimi*” que componen *Frammente* no son los restos de la ruptura de una totalidad, a reconstruir o no. La noción de archipiélago que el compositor emplearía para el *Prometeo* nos puede ser de utilidad también para su cuarteto. Lo fragmentario, al modo del archipiélago, rompe cualquier pretensión de dar con un único e infalible rumbo, para ofrecer múltiples y diferentes trayectos que, en lugar de dar respuestas, plantean interrogantes, generan obstáculos, dudas e incertidumbres y abren infinitas posibilidades (Nono, 2001: 260; Albèra, 2000: 14s; Stenzl, 1987: 214). Se cuestiona, por tanto, la obra musical como un todo orgánico que colma expectativas. Y, con ella, la concepción teleológica de la temporalidad y de la historia. Para Nono, las soluciones teleológicas en lo estético, lo personal o lo político impiden prestar toda la atención a cada momento, así como que acontezca lo impensado. Esto sucede al hacer que el futuro esté contenido en un presente que carece de sentido en sí mismo, para cederlo a un esperado y trazado futuro que permitiría que el tiempo se reconciliara al llegar a la meta deseada. Esta fue una de las principales razones que alejaron al compositor del pensamiento dialéctico (Nono, 2001: 398)³¹.

En esos silencios-cruces, 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, presencias y expectativas abiertas a lo aún no oído. Nono empleó dos expresiones para referirse a ese ahora, a esos silencios: *momenti sospesi* (momentos suspendidos) y *Augenblick* (momento, instante, y lo que es percibido en un vistazo)³². En el instante que ocupa un parpadeo

³¹ Aquí Nono coincidía con Walter Benjamin y su apuesta por el montaje como herramienta de irrupción capaz de interferir la diacronía de la historia, de suspender el flujo temporal mostrando la sincronía del mismo mediante el enlace de elementos dispares y distantes en el tiempo. Para el filósofo, sería en estas interferencias provocadas por las constelaciones de sentido heterogéneo que son los montajes, donde se podría atisbar la emergencia de algo verdaderamente nuevo (Benjamin, 2005: 476).

³² Expresión que Nono toma del poeta Rainer Maria Rilke.

es preciso extremar la atención, pues en él se cruzan memorias y expectativas y el tiempo parece suspenderse situándonos en el interior mismo del ahora (Nono, 2001: 548).

La memoria y la persistencia de lo pasado tienen un importante papel en *Fragmente*. Además de las resonancias que ponen en juego las distintas redes tejidas en esta obra, el pasado presente se asoma en las palabras enmudecidas de Hölderlin, que Nono vincula al recuerdo de Brink y Maiakovskij, así como a las citas musicales. Las indicaciones “*mit innigster Empfindung*” y *sotto voce* provenientes de Beethoven, la escala enigmática relacionada con Verdi o la aparición del *Malor me bat* de Ockenghem homenajeando 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. Para el compositor, el pasado no es aquello que ya pasó, que ya sucedió y quedó atrás. Es un pasado abierto y cargado de posibles que pueblan el presente y se abren al futuro. Por ello, el pasado es múltiple, no uno y unívoco, y es capaz de asaltarnos y de seguir sorprendiéndonos, de ofrecer rutas 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 teleológico (Nono, 2001: 466)³³.

La escucha y lo posible

Las superposiciones, los cruces y/o las interpenetraciones temporales que se dan en *Fragmente*, la multiplicidad, apertura y heterogeneidad puestas en juego, nos sitúan en un presente y un pasado que no están clausurados, dejando lugar a lo posible, a lo inesperado³⁴. Es ese inesperado, ese inaudito, lo que inquieta y esperanza a Nono, tal y como afirma en el prefacio a su cuarteto: “*ma molteplici attimi pensieri silenzi ‘canti’ di altri spazi di altri cieli per riscoprire altrimenti il possibile non ‘dire addio alla speranza’*” (Nono, 1981).

La esperanza que abandonó Nono era la de la promesa teleológica segura de lo que debe acontecer, haciendo, de lo posible por venir algo que necesariamente ha de suceder. 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. Por el con-

³³ *La lontanaza nostálgica utópica futura* es el título de la última obra compuesta por Nono (1988-1989).

³⁴ El cuarto de los capítulos de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, dedicado al principio de posibilidad, ejerció una enorme influencia en Nono, quien mencionó en repetidas ocasiones cómo, al abrirse el abanico de la elección, se dan a la vez diversas posibilidades que no dejan de ser menos importantes ni peores por el hecho de no haber sido elegidas. No obstante, no consideramos que dicha influencia sobre la composición de *Fragmente* llegue a los niveles afirmados por Nielinger-Vakil (2000; 2008).

trario, es en la confrontación de las diferencias donde Nono buscaba el surgimiento de lo posible, 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 anhelaba un futuro inesperado, imprevisible, que escapara de la lógica dictada por el presente (Nono, 2001: 491). Estaba convencido de que ya se estaban dando posibilidades abiertas y múltiples en el terreno de lo íntimo, en el más leve gesto musical o en grandes movilizaciones sociales, aunque no negaba la dificultad de poder desarrollarlas —eran, y son, muchas las fuerzas en contra— (Nono, 2001: 475)³⁵. Tanteando la multiplicidad que ya se da, que nos rodea y nos compone, y tentando otros posibles inesperados, Nono defendía que la puerta se puede mantener abierta.

Nono apostó por escuchar, por arriesgarse a no saber, disponiéndose y exponiéndose a la propia transformación, en lugar de protegerse en el repetitivo reconocimiento. No se trata de una escucha que persigue la comprensión y el consenso, sino de una escucha que busca situarse en la disonancia, en el desencuentro que desvela las construcciones y las coordenadas que nos sostienen para abrir fisuras que vislumbren *altri spazi, altri cieli, altri sentimenti, altri pensieri*. Nono pide que prestemos atención a cada instante, a cada *attomo = frammento*, considerándolos inauditos, sin temor a escuchar lo que suena, ni darlo por sabido (Nono, 2001: 490). De este modo, escuchando y confrontando, exploró el compositor, junto con intérpretes y técnicos, el surgimiento de otras gramáticas, otros lenguajes y otros comportamientos. Por ello, rechazó la concepción de la música como artesanía, pues, si así lo fuera, sería incapaz de poner en cuestión el lenguaje que emplea. La música es para Nono 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 tiempo (Nono, 2001: 517). Y, además, es un acto de conocimiento crítico, de elección propositiva y de disenso, ya que cuestiona la pretensión de que el mundo se conozca de un único modo (Nono, 2001: 367).

Nono optó por exponerse a la confrontación en la música, en el arte y en la vida, y así hacer aflorar y estallar las diferencias, propiciando la discontinuidad y la emergencia de lo posible, lo impensado y lo inaudito. La escucha expone a lo diferente, a lo otro no reconocido ni reconocible, sin hacer de él un enemigo al que con-vencer, asimilar o eliminar. Se escucha 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

³⁵ Nono siguió apoyando y participando en aquellas movilizaciones sociales y políticas que apostaban por transformar el mundo, una apuesta que implicaba la transformación de uno mismo. No olvidemos que Nono defendía que hasta lo más íntimo está inevitablemente atravesado por lo social y lo político.

posible que creemos imposible. Escuchando se arriesga a sufrir una catástrofe, porque no somos sistemas cerrados –hasta lo más íntimo está atravesado por lo externo, lo social–, sino abiertos y relacionales. El cruce, la encrucijada, la intersección son una condición y una necesidad de vida. No hay tabula rasa. No se trata de una concepción triunfalista de la revolución, ni de la batalla contra lo viejo inscrita en el implacable tiempo de lo actual y de la superación. La transformación puede venir de otros modos de relacionarse, de entrecruzarse, de tramarse. En *Fragmente*, Nono 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 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, caminante infatigable, tentar cualquier posibilidad se convirtió en una obligación ya que quizá lo posible, siempre intempestivo, se pudiera estar dando.

Referencias

- Albèra, Philippe (2000). De l'interprétation. En: Programa de concierto de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Paris: Festival d'automne à Paris.
- _____ (2007). Les chemins de Luigi Nono. En: Luigi Nono. *Écrits*. Genève: Contrechamps.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____ (2009). El autor como productor. *Obras, libro II/vol. 2*. Madrid: Abada.
- Bertaux, Pierre (1992). *Hölderlin y la revolución francesa*. Barcelona: Serbal.
- Döpke, Doris (1987). *Fragmente-Stille, an Diotima*. En: Enzo Restagno, ed. *Nono*. Turín: E.D.T.
- Gargani, Pier Aldo (1983). Introducción. En: Pier Aldo Gargani et al., *Crisis de la razón: Nuevos modelos e la relación entre saber y actividades humanas*. México: Siglo XXI.
- Haller, Hans Peter (1999). Nono in the studio-Nono in concert-Nono and the interpreters. En: *Contemporary Music Review*, 18, 2. <http://dx.doi.org/10.1080/07494469900640171>.
- Hölderlin, Friedrich (1975). *Historisch-kritische Ausgabe herausgegeben*. Frankfurt am Main: Roter Stern.
- Hölderlin, Friedrich (1977). *Le liriche*. Milano: Adelphi.

Susana Jiménez. Lo íntimo, lo político: *Fragmente-Stille, an Diotima*, de Luigi Nono.

_____ (1978). *Poemas de la locura, precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los "años oscuros" del poeta*. Madrid: Hiperión.

_____ (1999). *Emilia en vísperas de su boda*. Madrid: Hiperión.

_____ (2005). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.

Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (1981). Luigi Nono. Musik-Konzepte n. 20. München: Text u. Kritik.

Nielinger-Vakil, Carola (2000). Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm. En: *Music & Letters*, vol. 81, Oxford: Oxford University Press.

_____ (2008). *Fragmente-Stille, an Diotima: world of greater compositional secrets*. (Texto mecanografiado al que se tuvo acceso en el Archivo Luigi Nono.)

Nono, Luigi (1981). *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi (1979-1980)*. Milán: Ricordi.

_____ (2001). *Scritti e colloqui*. Lucca: Ricordi.

_____ (2007). *Écrits*. Genève: Contrechamps.

_____ (2008). *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*. Venezia: Leo S. Olschki.

Nono, Luigi, et al. (1996). *Luigi Nono. Caminante ejemplar*. Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.

Nono, Luigi, y Mila, Massimo (2010). *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*. Milán: Il Saggiatore.

Santini, Andrea (2012). Multiplicity – Fragmentation – Simultaneity: Sound-Space as a Conveyer of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice. En: *Journal of the Royal Musical Association*, 137: 1. <http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2012.669938>.

Spree, Hermann (1992). *"Fragmente-Stille, Diotima": ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett*. Saarbrücken: PFAU.

Stenzl, Jurg. (1987). *Gli anni Ottanta*. En: Nono, Enzo Restagno (ed.). Torino: E.D.T.

Stoianova, Ivanka (1996). La experiencia del espacio en la obra de Luigi Nono. En: Nono, Luigi, et al. (1996). *Luigi Nono. Caminante ejemplar*. Santiago de Compostela: Centro Galego da Arte Contemporánea.

_____ (2004). "L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono". En: Ivanka Stoianova, *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*. Paris: L'Harmattan.

Weiss, Peter (1973). *Hölderlin*. Torino: Einaudi.