

“Frammenti-Sospiri, a Nono” en *Conjuro y Posibles* (1991) de Jorge Horst: la génesis sonora de una recepción productiva indeleble

Pablo Ernesto Jaureguiberry*

Recepción: marzo 2022

Aceptación: mayo 2022

Resumen

Dada la importancia de la recepción productiva de la poética de Luigi Nono por parte de Jorge Horst (Rosario, 1963), nos abocamos al estudio de la creación sonora originaria que testimonia dicho vínculo. Así, la segunda y última pieza del primer cuarteto de cuerdas horstiano supone una dimensión inusitada para la presencia noniana que funciona como un homenaje en varios niveles. Desde su intertítulo, constituido como paráfrasis de *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-1980), podemos acercarnos a una noción metatextual de “Frammenti-Sospiri, a Nono” (1991), en donde la amplia mayoría de sus materiales remiten al cuarteto del veneciano mientras no se involucra ninguna cita textual; lo cual nos expide, a su vez, a la resignificación de ciertas técnicas compositivas nonianas. Así, mediante este análisis también develamos que, en una dialéctica recursiva de asimilaciones, la pieza de Horst llega a evocar tangencialmente ciertas posturas estéticas sustentadas por Nono. En definitiva, procuramos mostrar cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” habilita nuevas miradas sobre *Frammente-Stille, an Diotima* mientras se encuentra en los cimientos de una recepción productiva que, en su devenir, al implicar múltiples procedimientos transtextuales, criptológicos e indeterminados asociados con posicionamientos ideológico-políticos, se constituye como característica de la poética horstiana.

Palabras clave: Luigi Nono, *Frammente-Stille, an Diotima*, transtextualidad, intertextualidad, movilidad cultural, indeterminación.

“Frammenti-Sospiri, a Nono” in *Conjuro y Posibles* (1991) by Jorge Horst: the sound genesis of an indelible productive reception

Abstract

Given the validity of the productive reception of Luigi Nono’s poetics by Jorge Horst (Rosario, 1963), we focus on the study of the initial musical creation that attests this connection. Thus, the second and last piece of Horst’s first string quartet encompasses an unusual dimension of Nonian

* Licenciado y profesor en Piano por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente, es profesor titular de Análisis Musical I y II en la misma institución y becario doctoral del CONICET.

presence which functions as a tribute in several levels. Starting from its intertitle, constituted as a paraphrase of *Fragmente-Stille an Diotima* (1979-1980), we can approach a metatextual notion of “Frammenti-Sosopiri, a Nono” (1991), where the vast majority of its materials refers to Nono’s quartet although no textual quotations are involved. This leads us, in turn, to observe the resignification of certain Nonian compositional techniques. Likewise, through this analysis we reveal that, in a recursive dialectic of assimilations, Horst’s piece tangentially evokes aesthetic positions sustained by Nono. In short, we seek to show how “Frammenti-Sosopiri, a Nono” enables new exegesis of *Fragmente-Stille an Diotima* while it is at the foundations of a productive reception that, in its development, by involving multiple transtextual, cryptological and indeterminate procedures associated with ideological-political standings, turns out to be characteristic of Horst’s poetics.

Keywords: Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima*, transtextuality, intertextuality, cultural mobility, indeterminacy.

Contorno¹

La poética musical de Jorge Horst (Rosario, 1963) puede ser caracterizada, en una síntesis que se acepta incompleta respecto de ciertas especificidades estético-técnicas, mediante dos aspectos cardinales. Por un lado, la asidua presencia de múltiples procedimientos relacionados con la transtextualidad, la indeterminación o la criptología/numerología y, por el otro, el perseverante estímulo ideológico-político que atraviesa su producción para manifestarse en diversos niveles. Así, la mayor parte del corpus que se ocupa de sus creaciones o su accionar institucional aborda algunas de estas constelaciones a través de distintos enfoques. Sin embargo, muy poco se ha indagado en torno a los procesos de recepción productiva que han dado lugar a este peculiar campo de fuerzas.² En paralelo, la copiosa propia interpretación horstiana, que además de ser un rasgo de su poética ha proliferado intensamente en el mencionado corpus, suele involucrar referencias a determinados compositores y a algunas de sus creaciones; lo cual supone complejidades adicionales mientras propaga una tendencia a la circularidad interpretativa.³ De este modo, sostenemos que la poética de Luigi Nono cumple un rol fundamental y continúa plasmándose en una cantidad considerable de variables estructurales que van desde la apropiación de ciertos materiales musicales, pasando por la resignificación de técnicas compositivas y la

¹ Este trabajo se plasmó en el marco de una beca doctoral del CONICET, mientras también se amparó en el proyecto intitulado “Poéticas de la música contemporánea argentina post CLAEM (Di Tella)”, el cual es financiado por el FONCyT –PICT 2017-2138– y por la Universidad de Buenos Aires –UBACyT 20020170100485BA–. Agradezco profundamente a todos los que colaboraron en su devenir, tanto dentro como fuera de las mencionadas instituciones.

² El concepto de recepción productiva lo tomamos de Moog-Grünewald (1993). Para profundizar en la noción de campo de fuerza(s) remitimos a Jay (2003).

³ Problemáticas relacionadas con la propia interpretación pueden consultarse en Fessel (2017).

creación de nociones teóricas, para llegar hasta la marcada dimensión contestataria que ostentan tanto las creaciones sonoras como la propia interpretación de Horst.

En este contexto, que ha sido parcialmente asentado y desarrollado desde Jaureguiberry (2022), las referencias más explícitas a Nono en la producción de Horst comienzan con dos escritos de 1990 y, desde sus composiciones, con su primer cuarteto de cuerdas. *Conjuro y Posibles*, fechado en mayo de 1991, fue estrenado, como primer premio de un concurso de composición llevado a cabo por la Fundación San Telmo de Buenos Aires, el 23 de septiembre de ese mismo año en la sede de dicha institución. Con relación a estudios previos, la única mención directa que encontramos proviene de una voz autorizada mientras resulta un tanto enigmática. De este modo, Omar Corrado afirma que *Conjuro y Posibles* surge del “trabajo con los límites de una escritura saturada con materiales citados en bloque” (2000: 342).⁴ A través de esta aseveración, más allá de potenciales implicancias ulteriores, se vuelve evidente que ciertos procedimientos de orden transtextual fueron aplicados y que estos se constituyen como una variable sensible para la composición. Por otra parte, en un apartado dedicado a las influencias de Horst que abre Diez et ál. [2002], encontramos que “en su cuarteto de cuerdas sobre una obra de Luigi Nono [...] los materiales están muy expuestos, en ‘el límite de la textualidad’, con un mínimo de intervención”.⁵ Aunque aquí no se mencione el nombre de la obra y en realidad, como veremos a continuación, solo la segunda pieza del cuarteto está basada en una obra de Nono, debido al contexto —observaciones sobre algunas composiciones tempranas de Horst— y a la forma de enunciación, es lógico suponer que esta indicación se corresponde con *Conjuro y Posibles*.

Como es habitual en los trabajos transtextuales del rosarino, ya desde los rótulos adoptados y las relaciones que estos connotan, se pueden inferir datos sensibles sobre los elementos utilizados o los autores de los cuales fueron tomados. En función de que las piezas se titulan “I met Anton on the Rue Feldman” y “Frammenti-Sospiri, a Nono” respectivamente, podemos observar, por un lado, la sugerente presencia de tres nombres propios de compositores, aunque la falta del apellido para el primero favorece cierto nivel de ambigüedad y, por el otro, que los rótulos indicados se constituyen como paráfrasis de obras de los otros dos en sus lenguas maternas. En el primer caso, nos referimos a *I Met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971) de Morton

⁴ Es interesante señalar que Horst suele indicar al reconocido musicólogo rafaelino como una figura con cierto peso en su formación y, además, que ambos confluyeron por más de dos décadas como docentes en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, hecho que dio lugar a la consolidación de una relación personal que trascendió el mero ámbito profesional.

⁵ Sin número de página, comillas en el original.

Feldman y en el segundo, a *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono. No obstante, más allá de este paralelismo, surge una diferencia considerable en la configuración de ambas piezas. Es decir, la primera se genera mediante tratamientos específicos sobre elementos concretos, contenidos según *Aesthetic Theory* (Adorno, 2002: 147-149), tomados del *String Quartet Nro. 1* (1979) de Feldman y de la cuarta pieza de las *Fünf Sätze für Streichquartett* (1909) de Anton Webern, lo que implica que su intertítulo apunta hacia los compositores de los que se tomaron componentes, pero no a sus obras específicas.⁶ Por el otro lado, en “Frammenti-Sospiri, a Nono” ambas informaciones se encuentran denotadas desde el comienzo, sin embargo, aquí no encontramos, en sentido estricto, lo que se suele denominar como citas textuales.⁷

De este modo, *Conjuro y Posibles* se constituye en función de un trabajo transtextual en el cual todas las categorías generales propuestas por Genette (1989) para su estudio se tornan variables de peso y, a su vez, ostentan diversos grados de interrelación. Más allá de los aspectos intertextuales, paratextuales e hipertextuales ya mencionados, el trabajo architextual —la amplia mayoría de los materiales utilizados proviene, en cierta medida, de otras obras para cuartetos de cuerdas— aparece como un hilo subyacente que conecta ambas partes y favorece la hipótesis de que los dos vocablos del título de la composición se presentan como indicios de los procedimientos que dieron origen a cada una de las piezas respectivamente. Es más, la noción de lo posible es directamente un componente peritextual de las instrucciones de ejecución del cuarteto noniano; la cual se relaciona con los característicos fragmentos de poemas de Friedrich Hölderlin (1770-1843) y, a su vez, se encuentra intercalada allí con breves citas de cartas del mismo poeta. En definitiva, podemos volver a las referencias mencionadas para concebir la descripción de Corrado (2000) como presumiblemente más adecuada para “I met Anton on the Rue Feldman” y la de Diez *et alii* [2002] como un catalizador para profundizar en “Frammenti-Sospiri, a Nono” en calidad de un metatexto, con claras intenciones encomiásticas, que da cuenta de una profusa recepción productiva.

Desde una mirada panorámica, ya se pueden advertir parecidos entre la partitura de Horst y la de *Fragmente-Stille, an Diotima*, más allá de la ausencia de los textos poéticos y de los tres pentagramas por parte, en función de una gran

⁶ La noción de intertítulo responde a Genette (2001: 250-271).

⁷ Es pertinente aclarar que varios componentes de la pieza horstiana remiten paralelamente a *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più “caminantes” con Gidon Kremer* (1988-1989). No obstante, en función de generar un eje sustentable, cuando los casos lo ameriten señalaremos, mediante notas al pie, las relaciones correspondientes. Por otra parte, la cuestión de que los materiales desarrollados en *Fragmente-Stille, an Diotima* han marcado parte de la producción posterior de Nono se puede inferir desde diversos trabajos.

cantidad de variables (ver figura 1). A modo de sumario, se destaca una escritura fragmentaria y en cierto sentido manierista, cargada de silencios y calderones con diversas indicaciones específicas para la amplia mayoría de los eventos, mediante la cual se evidencia una explotación profusa de las posibilidades registrales, dinámicas, tímbricas y articulatorias de las cuerdas. Además, la grafía utilizada para señalar las alturas microtonales, los diversos tipos de fermatas, las indicaciones metronómicas, las dobles barras para enfatizar cambios de materiales y la duración aproximada en segundos de algunos sonidos/silencios acentúan dicha similitud.

II - "Frammenti-Sospiri, a Nono"

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is marked with a tempo of quarter note = 30-40. It contains various performance instructions such as 'senza sord.', 'Tasto', 'Ord.', 'L. Batt.', 'Crini', 'Ponte', 'G.P.', and dynamic markings like 'pp', 'mf', 'ppp'. There are also microtonal notations and specific durations indicated. The score is divided into two systems, with a tempo change to quarter note = 72 in the second system.

Figura 1: Jorge Horst, *Conjuro y Posibles*, II. "Frammenti-Sospiri, a Nono", primera página.

En consecuencia, este trabajo con lo posible y los extremos se atomiza en un inconfundible marco de referencia noniano con una dimensión que supone cierto carácter fractal en función de que su duración, sugerida por el compositor al final de la partitura, debería ser cercana a los siete minutos. Además, la cuestión de que la pieza esté compuesta eminentemente por elementos provenientes de *Fragmente-Stille, an Diotima*, aunque no presente, en sentido estricto, una sola cita literal es nodal y puede relacionarse directamente con la manera en la cual Nono pareciera haber concebido su cuarteto, la cual sería, a su vez, característica de varias de sus obras tardías. En esta línea, considerando que "Frammenti-Sospiri, a Nono" desdibuja los límites entre lo propio y lo ajeno, también podemos volver a la relación entre las dos partes de *Conjuro y Posibles* para concebir una dialéctica entre lo que

podría simplificarse como un montaje —donde lo citado está demarcado con bastante claridad— y una búsqueda de reescritura que se nutre de diversas ambigüedades. Por otra parte, dado que no contamos con fuentes que nos permitan realizar un análisis genético y ya que previamente hemos trabajado sobre las limitaciones del rosarino para conseguir materiales del veneciano en épocas previas al auge de la *World Wide Web* (Jaureguiberry, 2022: 158-159), resulta interesante considerar la posibilidad de que Horst no haya tenido a disposición la partitura de *Fragmente-Stille, an Diotima* al momento de componer su “Frammenti-Sospiri, a Nono” o, inclusive, que no la conociera más que parcialmente.⁸

Materialidades

Según Carola Nielinger-Vakil (2015), Nono toma como base estructural la creación de capas sonoras ondulantes; las cuales se mantienen en un constante devenir para asimilarse o repelerse mutuamente dando lugar a una fluidez que procura, en su devenir, desdibujar los límites entre dichos materiales.⁹ De este modo, como núcleo de *Fragmente-Stille, an Diotima* podemos encontrar tres ondas sonoras diversas que se relacionan con una segmentación de la escala enigmática, que llega del *Ave Maria* (1889, revisado en 1898) de Giuseppe Verdi. Así, estas configuraciones, que predominan durante toda la primera parte del cuarteto en distintas transposiciones, se van interconectando para posibilitar la identificación, en la segunda parte, de, al menos, dos componentes relativamente nuevos.¹⁰ A su vez, *Fragmente-Stille, an Diotima* ostenta como rasgo esencial la utilización *ad libitum* del tritono y de las cuerdas al aire en los cuatro instrumentos, con sus correspondientes armónicos; hecho que puede conectarse con la pretensión de integrar, a modo de destello, el *rondeau* sin texto denominado *Malor me bat* [*Malheur me bat*] —atribuido a Johannes Ockeghem, pero más probablemente de Malcourt— en función de algunos de sus intervalos distintivos.¹¹

⁸ Aquí, remitimos a los avatares de la movilidad cultural considerados en Greenblatt *et alii* (2010).

⁹ El capítulo del cual tomamos la información, que consiste en un análisis pormenorizado del cuarteto, se configura mediante revisiones menores de Nielinger-Vakil (2010).

¹⁰ Considerando el peso de uno de los ejes de nuestra investigación, destacamos la reserva de que varias de las lecturas que se realizan sobre los materiales involucrados, especialmente teniendo en cuenta sus potenciales y múltiples asimilaciones con el transcurrir de la composición, están fuertemente basadas en la propia interpretación de Nono y en materiales genéticos.

¹¹ En relación con la atribución de *Malor me bat* [*Malheur me bat*], recurrimos a Hagg (2001). Para una mirada holística del uso de materiales preexistentes por parte de Nono, sugerimos Vieira de Carvalho (1999).

Además, los fragmentos de poemas de Friedrich Hölderlin incorporados a la partitura son interpretados según la intención de “coincidir con y reflejar esta estructura musical ondulante” (Nielinger-Vakil, 2015: 157), por lo cual los materiales se identificarán con nociones propias de estos escritos.¹² En esta línea, vale aclarar que, si bien “la mayor parte de la música fue [...] compuesta sin ninguna referencia al texto [...], y la elección final [...] solo tuvo lugar en la culminación del proceso compositivo”, lo textual mantuvo su omnipresencia debido a que “cada una de las capas [...] está intrínsecamente ligada a una idea poética subyacente que es objeto de tantas transformaciones en la música de Nono como en la poesía eventualmente asignada” (ibídem: 166).¹³ En paralelo, ahondando en la problemática relación entre propia interpretación e inmanencia, remitimos a Impett (2019: 351) para pensar en cómo el uso de los fragmentos “es claramente significativ[o] en términos del entendimiento de Nono sobre su propia composición”.¹⁴

En este contexto, la capa denominada Diotima se plasma, durante sus primeras apariciones, como un trémolo aperiódico en *pp*, mediante la punta del arco sobre el puente, con indicaciones metronómicas de 72 o 112 pulsaciones por minuto. Además, en estos casos, su registro y campo armónico característico también se mantienen constantes. Es decir, este elemento, que se corresponde con el segmento de tonos enteros de la escala enigmática, se configura desde el Mib₄ hasta el La₄ y se completa cromáticamente para involucrar las siete notas que conforman el mencionado tritono. A su vez, “para ampliar el cuerpo sonoro, Nono agrega las cuerdas al aire Sol y Re *ad libitum*”; lo cual delimita el bloque que ocupa la parte central del registro (Nielinger-Vakil, 2015: 167-168).¹⁵ No obstante, debido al sistema empleado, esta onda sonora está tempranamente sujeta a modificaciones que implican el incremento de los grados que la componen, la

¹² La frase de la que tomamos la cita es: “The aim of the following analysis is to show how Nono generates three waves of sound from the ‘scala enigmatica’, how these independent layers relate, and how the text is essentially chosen to match and reflect this musical wave structure” (comillas simples en el original). Todas las traducciones son propias.

¹³ Las frases de las que tomamos las citas son: “Most of the music was in fact composed without any reference to text at all, and the final choice of text took place only at the very end of the compositional process. Yet text was omnipresent throughout this process in that each of the compositional layers is intrinsically linked to an underlying poetic idea that undergoes as many transformations in Nono’s music as it does in the poetry which was eventually assigned to it”.

¹⁴ La frase de la que tomamos la cita es: “This decision is clearly significant in terms of Nono’s understanding of his own work”.

¹⁵ La frase de la que tomamos la cita es: “For more body of sound Nono then adds the open strings G and D *ad libitum* (with open A already included in the pitch reservoir)” (cursivas y paréntesis en el original).

extensión del campo registral que involucra, la alteración de su rango temporal —en ambas direcciones, con la incorporación de dos nuevas indicaciones metronómicas— y diversas posibilidades dinámico-tímbricas.¹⁶ En este sentido, también podemos volver a la estructura binaria del cuarteto noniano, la cual se sustenta en una primera parte donde los “materiales se alternan, se superponen o se eliden”, mientras que en la segunda “están continuamente entrelazados” (Impett, 2019: 355).¹⁷ Por ende, dado que el homenaje horstiano no reproduce correlativamente estos rasgos estructurales, para plasmar nuestros análisis procuramos seleccionar una cantidad restringida de ejemplos/comparaciones en función de favorecer el mayor grado de claridad y simplicidad posibles.

De este modo, la primera aparición de la onda Diotima dentro del cuarteto noniano, que reproducimos como parte de la figura 2, se encuentra luego de la marca número “5”, debajo del encabezado poético “seliges Angesicht...”. Así, la elección de este caso se vuelve idónea, más allá de su jerarquía implícita, porque nos permite mostrar, a través del cotejo con una de las recepciones del mismo material, cómo Horst enfatiza la tensión entre correspondencia y divergencia haciendo reconocible la referencia a un contenido específico sin reproducir todas sus características. En esta línea, más allá del cambio de orden en las posiciones de dobles cuerdas y la incorporación de una distinta (la segunda mayor Re₄-Mi₄, que Nono utiliza luego), notamos diferencias entre los silencios precedentes, en el tratamiento métrico por parte de Horst y en su extensión del elemento característico. Además, los quintillos de “Frammenti-Sospiri, a Nono” [figura 2], que preservan la cantidad de ataques por unidad mientras modifican la rítmica, invocan uno de los rasgos fundamentales para esta capa sonora durante casi todas sus apariciones en el cuarteto de Nono.¹⁸

¹⁶ Con relación a las velocidades, Nielinger-Vakil considera que solo tres son características de este material. Nosotros entendemos que los dos ataques del primer pulso del segundo compás luego de la decimotercera marca funcionan como parte de esta onda y, por ende, que allí se da el único caso en que Diotima está indicada a 36 pulsaciones por minuto.

¹⁷ La frase de la que tomamos las citas es: “Nono’s initial architecture remains visible: in Part I, materials alternate, overlap or elide; in Part II they are continuously interwoven”.

¹⁸ En relación con las divergencias señaladas y las que continuaremos proponiendo en los casos subsiguientes, así como con las similitudes, es pertinente señalar ciertas limitaciones supeditadas a los diversos grados de indeterminación inherentes a las plasmaciones de *Fragmente-Stille, an Diotima* y de “Frammenti-Sospiri, a Nono”. Es decir, algunas de nuestras observaciones están basadas más en los rasgos de los respectivos soportes que en las potenciales decodificaciones habilitadas. De esta manera, las decisiones horstianas de replicar ciertos tipos y formas de simbologías (o no) abre la puerta a una dimensión que creemos relevante, la cual es concomitante con los posibles resultados sonoros, pero no subsumible a ellos.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page features a score with multiple staves. At the top, there are tempo markings: '♩=36 FLAUTATO' and '... SELIGES ANGESICHT...'. Below this, there are dynamic markings 'pp' and 'mp', and performance instructions: 'ALLA PUNTA APERIODICO AL PONTE' and 'ARCO DIETRO AL PONTE'. The right page shows a score for four instruments, labeled 'G.P.' (Guitar/Piano). It starts with a tempo marking '♩=72' and performance instructions 'Alla Punta Ponte'. The notation includes dynamic markings 'pp' and 'ppp', and some rhythmic patterns with '5' above them.

Figura 2: Luigi Nono, Diotima en *Fragmente-Stille, an Diotima*,¹⁹ segundo material a partir de la quinta marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 52-53.

Otro caso paradigmático del tratamiento de Diotima por parte de Horst, lo encontramos en relación con las marcas “16” y “46” de *Fragmente-Stille, an Diotima* —debajo de los encabezados “wenn aus der Ferne...” y “wenn in die Ferne...”, respectivamente—. Así, estos contenidos nonianos íntimamente relacionados suponen disposiciones del material en los cuatro instrumentos a la vez, con indicaciones metronómicas de 132 pulsaciones por minuto, en dinámicas que cubren desde *pppp* hasta ocasionales *mf* y con golpes de arco que alternan recurrentemente entre puente y diapasón. De este modo, tanto por la jerarquía estructural que ostenta dentro del cuarteto de Nono —es la última aparición de Diotima y se da en el registro original sin desviaciones ni agregados— como por el grado de afinidad que el trabajo horstiano permite entrever, proponemos los cuatro compases de “wenn in die Ferne...”.

¹⁹ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Figura 3: Luigi Nono, *Diotima en Frammenti-Stille, an Diotima*,²⁰ cc. 1-4 a partir de la cuadragésimo sexta marca.

Según se observa en la figura 3, esta configuración de la capa sonora manifiesta una peculiar tensión entre movilidad y estatismo que se basa principalmente, más allá de lo señalado, en el uso extendido de registración fija mediante la repetición de componentes armónicos en tres de los instrumentos —segundo violín, viola y violonchelo—, mientras el restante —primer violín— incorpora un agrupamiento (que se reitera una sola vez) en el cual hay cambios de grados cromáticos. Asimismo, aquí cumple un papel característico la constante subdivisión en quintillos, la relativa homogeneidad textural y la alternancia entre sincronizaciones parciales o totales en los ataques —además de las resultantes del segundo y cuarto compás, viola y violonchelo implican los mismos ritmos en el tercero—. También son considerables los diversos niveles de simetrías —axial y recursiva en el primer compás, involucrando distintos parámetros— y la ausencia del Sol_4 —único grado que falta para completar el *cluster* de tritono—.

De este modo, dando lugar a una potencial tendencia, la partícula de “Frammenti-Sospiri, a Nono” reproducida en la figura 4 puede concebirse como una referencia velada a las secciones mencionadas —específicamente a “46” por su coincidencia en la extensión de cuatro compases—. Sin embargo, una vez más observamos cómo las diferencias entre ambos contenidos enfatizan la asunción de la técnica compositiva

²⁰ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

noniana en detrimento de la cita directa. Lo primero que surge, aunque no se observe en la imagen, es la indicación de 72 pulsaciones por minuto, la cual determina una temporalidad considerablemente más distendida. En esta línea, “Frammenti-Sospiri, a Nono” se estructura mediante tres *tempi* distintos —a diferencia de los trece nonianos— y, de este modo, todas las relecturas horstianas de Diotima mantienen la misma marca metronómica. Paradójicamente, el constante *pp* para cada una de las partes señala una sonoridad que profundiza el grado de homogeneidad ya destacado.

Figura 4: Jorge Horst, Diotima en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 35-38.

Por otro lado, si bien los quintillos son excluyentes al comienzo y suponen cierta preponderancia, las subdivisiones del pulso varían entre dos y cinco partes; lo que llega, inclusive, a configurar dos polirritmias diversas —último pulso del tercer compás y segundo del cuarto, respectivamente—. El carácter heterofónico se ve acentuado por una marcada disminución en la coincidencia de los ataques entre los distintos instrumentos, a pesar de la sustentación de algunos pares de líneas homorrítmicas y de ciertos momentos concebibles como polifonías verticales —primeros pulsos del tercer compás y primero del cuarto—. Con relación al tratamiento de alturas, la fijación de un bloque dentro del registro medio se conserva; aunque aquí el *cluster* se encuentra completo, está traspuesto una segunda mayor hacia arriba y no cuenta con elementos duplicados. Además, todos los instrumentos mantienen sus componentes armónicos fijos, es decir, cada uno repite su material correspondiente durante la totalidad del segmento. Por último, con respecto a la generación de simetrías, se notan distribuciones que suponen virtuales lecturas transversales. Así, considerando los dos primeros pulsos del primer compás (figura 4), podemos observar cómo las entradas escalonadas de los cuatro instrumentos, a distancia de una semicorchea de quintillo cada una, se corresponden con extinciones igualmente paulatinas, lo que da lugar a un esquema donde las duraciones de cinco semicorcheas de cada parte configuran una simetría axial (latente) de densidad polifónica.

Virando hacia un tratamiento horstiano de Diotima que pareciera franquear el límite entre lo ajeno y lo propio, mientras sigue mostrando relaciones tangibles con contenidos nonianos, proponemos una lectura de los compases 56-58 de “Frammenti-Sospiri, a Nono” a partir de una afinidad parcial con el comienzo de “25” —lo que implica, consecuentemente, un nexo más débil con el inicio de “26”—.²¹ Como puede observarse en la figura 5, el plano que involucra Diotima en “Frammenti-Sospiri, a Nono” está circunscripto al segundo violín y al violonchelo, mientras el primer violín y la viola sostienen un material que, más allá de conectarse tangencialmente con otra onda sonora, deviene propiamente horstiano en función de sus recurrentes mutaciones y sus distintos contextos de funcionamiento. Entonces, esta superposición determinada por un sincronismo final —la cual involucra ciertas especificidades sobre las que volveremos, como el unísono— también nos acerca a otro de los rasgos que destacamos como característicos para la configuración de *Fragmente-Stille, an Diotima*.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for 'Frammenti-Sospiri, a Nono' and the right is for 'Fragmente-Stille, an Diotima'. Both scores are for a string quartet, with parts for Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Vla), and Violonchelo (Vcl). The left score is marked 'Allegro' and 'Allegro' with a tempo of 1/32. The right score is marked 'Tasto' and 'Ponte' with dynamics ranging from pppp to ff. The right score also includes a 'Tasto' section with dynamics from pppp to ff.

Figura 5: Luigi Nono, Diotima en *Fragmente-Stille, an Diotima*,²² c. 1 a partir de la vigesimoquinta marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 56-58.

Con relación a Diotima, dada la coincidencia de registraciones fijas mediante

²¹ Aquí, nuevamente nos encontramos con un punto clave en la estructura de *Fragmente-Stille, an Diotima* dado que, a partir de la numeración vigesimosesta o luego de su primer compás —hay discrepancias en los análisis consultados— nos adentramos en la segunda parte del cuarteto. No obstante, entendemos que esta división está más relacionada con la génesis del trabajo que con su formalización y sus posibilidades perceptivas. En otra línea, este fragmento horstiano también supone nexos con el comienzo de la decimoctava marca del cuarteto noniano.

²² © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

trémolos en quintillos con la punta del arco sobre el puente, podemos sumar aquí los bloques isorrítmicos en *ppp* con la incorporación del Re₃ y del Sol₃—cuerdas al aire— como una especie de pedales, dada su continuidad en cada uno de los ataques. No obstante, en el caso de *Frammente-Stille, an Diotima* volvemos a observar varias duplicaciones y varios unísonos —paradigmáticamente el Sol₃, en primer violín y viola—, los cuales no forman parte de la pieza horstiana. Por otro lado, mientras Nono mantiene la ocupación del espacio de tritono entre mib₄ y la₄ —con el agregado de la cuarta grave—, Horst desarrolla un tratamiento armónico distinto que implica una peculiar apropiación del total cromático. De este modo, podemos pensar en la ampliación del *cluster* hacia el grave hasta el Sib₃, pero con dos oquedades —que coinciden con los pedales—, en la cual cada una de las partes recorre los cinco grados que la otra no involucra. A su vez, considerando las correspondientes reducciones, nos encontramos con dos franjas hexacordales de grados consecutivos. Es decir, la resultante puede concebirse a partir de la superposición de esquemas relativamente semejantes —ámbitos de novena e intervalos mínimos de sexta— que se remontan a una lógica colectiva.²³

Más allá de los ejemplos presentados hasta aquí, también detectamos varias situaciones en las cuales Horst trabaja a partir del material en cuestión generando contenidos eminentemente propios. Para continuar con un cierto alejamiento del trabajo noniano, corroboramos que “Frammenti-Sospiri, a Nono” reconfigura esta onda sonora de diversas maneras y en distintos momentos, siempre conservando algunos de sus rasgos distintivos, pero modificando otros, principalmente el campo armónico y la disposición registral. Asimismo, las diversas registraciones fijas se constituyen como una constante particular de las lecturas horstianas. En esta línea, según se observa en la figura 6, tomamos dos partículas que se corresponden, respectivamente, con la primera y la última aparición de Diotima en “Frammenti-Sospiri, a Nono”; lo cual también habilita a suponer una direccionalidad velada en relación con los posibles grados de filiación. En paralelo, dando lugar a otro tipo de interconexión, este material es el más recurrente en ambos trabajos —contamos seis plasmaciones diferentes en la pieza de Horst— y el primero en constituirse como tal luego de comienzos relativamente evasivos.

²³ Aquí, de forma tangencial, Horst también se acerca a la expansión de Diotima relacionada inicialmente con “ins tiefste Herz...” —onceava marca—. Así, desde el tercer pulso a partir de la doceava marca, con la incorporación del Mi₃ —primera cuerda al aire del violín—, Nono comienza un despliegue del material, principalmente mediante la adición de tritonos, que resulta en un avance sobre el total cromático y una marcada ampliación registral. No obstante, esta analogía/homología solo es pertinente a nivel técnico, es decir, desde lo sonoro no hay correspondencias entre el mencionado devenir en *Frammente-Stille, an Diotima* y el fragmento horstiano reproducido en la figura 5.

The image shows two pages of a musical score. The left page contains measures 11-13, and the right page contains measure 77. Both pages are in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. The score is for a quartet consisting of three string players (Alla Punta Ponte) and a piano (Alla Punta Tasto). The dynamics are marked as *mf*, *pp*, *mf*, and *ppp*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Figura 6: Jorge Horst, Diotima en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 11-13 y 77.

Con respecto a la presentación de Diotima en “Frammenti-Sospiri, a Nono”, vemos cómo la franja de tritono (La-Mib) se complementa solo con otros dos grados (Sib y Re) —a distancias de semitono respectivamente— en una disposición dilatada (trecena entre Re_4 y Sib_5) que, dado su relativo estatismo, enfatiza una de las posibilidades que la distinguen en esta pieza. Desde otra perspectiva, los cambios dinámicos, que llegan a implicar distancias considerables y súbitas mediadas por silencios (*ppp-mf*), prefiguran los límites en el tratamiento de este material y, a la vez, remiten tangencialmente al devenir del cual este es objeto en el cuarteto noniano. En relación con el otro fragmento de la figura 6, ocaso de Diotima como penúltimo elemento de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, podemos detectar una suerte de frontera sustractiva que involucra tanto la duración como la densidad armónica.²⁴ El ya elusivo *cluster* se transforma en una suerte de bloque fijo con tres componentes, cuyo campo aún puede conectarse con un tritono (Do-Fa#), y una movilidad interna de solo tres variantes tímbricas que supone ciertas particularidades. En primer lugar, la simetría axial del primer pulso derivada de las notas de cada uno de los tres instrumentos y, además, la potencial repetición de un esquema general a partir del agrupamiento de cuatro ataques, lo cual daría como resultado una estructura de dos módulos y medio. Por último, la reducción a dos pulsos de extensión total entre contenidos ampliamente contrastantes acentúa un carácter de recesión asociable con su disposición formal.

Pasamos ahora al siguiente material, identificado como Tiefe, que surge del segmento cromático de la escala enigmática y es caracterizado por Nielinger-Vakil según su posibilidad de moverse por diversos registros en variadas direcciones mediante “cadenas entrelazadas de tritonos unidas [generalmente] por relaciones de semitono,

²⁴ Por otro lado, este segmento también remite fuertemente, comenzando con la semejanza armónica, al penúltimo elemento del segundo atril de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

séptima mayor o novena menor” (2015: 169).²⁵ Este elemento, que según Nielinger-Vakil se constituye a través de la transposición del tercer fragmento de la mencionada escala hasta abarcar el total cromático y luego su división en dos partes complementarias, expande su espacialidad para configurar una capa sonora que exhibe la ondulación como uno de sus rasgos principales. Por otra parte, velocidades, articulaciones, dinámicas, timbres y texturas varían con frecuencia según las distintas configuraciones y, a su vez, al interior de algunas de ellas. En este sentido, por la amplitud de posibilidades, ciertos contenidos asociados con Tiefert también suponen parciales grados de asimilación con Diotima, lo cual indica un nivel de ambigüedad estructural más alto. Sin embargo, paradójicamente, varias formalizaciones de este material, dispersas en ambas partes de *Frammente-Stille, an Diotima*, suponen una correspondencia destacable, llegando inclusive al límite de lo que solemos entender como repetición. A modo de referencia, proponemos el fragmento conectado con “tief in deine Wogen...” —marca “21”— y su parcial reescritura con permutaciones en “staunend...” luego de “33”.²⁶

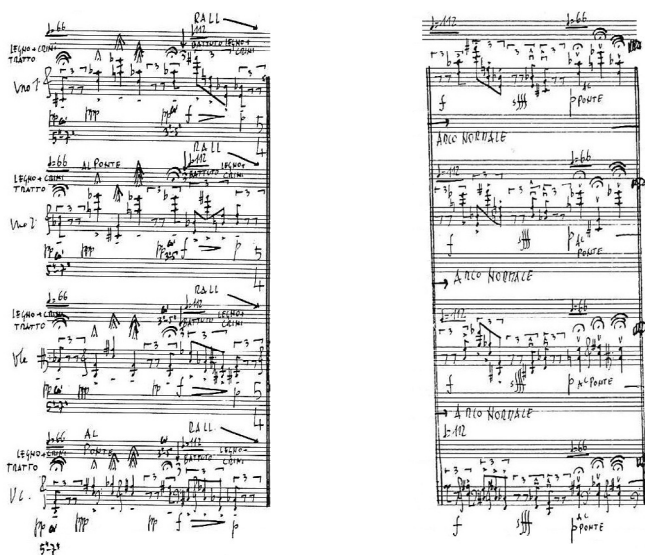


Figura 7: Luigi Nono, Tiefert en *Frammente-Stille, an Diotima*,²⁷ vigesimoprimer marca y c. 3 a partir de la trigésimo tercera marca.

²⁵ La frase de la que tomamos la cita es: “Mostly, however, this layer consists of interwoven chains of tritones linked by a semitone, major-seventh or minor-ninth relationships”. El agregado es nuestro.

²⁶ Una partícula de estos elementos también aparece como segundo componente de “hoffend und duldend...” —vigesimoquinta marca—.

²⁷ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Como se puede apreciar en la figura 7, más allá de las distancias tímbricas, dinámicas, articulatorias y rítmicas entre ambos contenidos, los constantes ataques en dobles cuerdas para los cuatro instrumentos implican solamente seis bloques armónicos distintos. Así, cada uno de estos pilares compuesto por ocho grados diferentes, supone ciertas relaciones interválicas particulares —tres de ellos son simétricos a partir de su intervalo central—, mientras todos pueden ser remitidos a una génesis octatónica. Es decir, cada esquema de cuatro tritonos se encuentra dispuesto en un registro distinto, abarcando desde una catorceava menor hasta tres octavas y una cuarta justa, con $\text{Do}\#_3$ y $\text{Fa}\#_6$ como límites, pero puede ser reducido, aceptando la enarmonía, a series de ocho grados consecutivos separados por tonos y semitonos alternativamente. A su vez, dada la presencia de las tres transposiciones de la escala disminuida, los componentes consecutivos suponen dos direcciones: o comparten todos los grados o tienen cuatro en común y los otros cuatro se desplazan un semitono. Desde otra perspectiva, con relación a las duraciones de los eventos, si bien las figuras rítmicas y las indicaciones metronómicas empleadas son recurrentes en ambos segmentos, la profusa utilización de distintos tipos de calderones supone resultantes marcadamente disímiles y, a su vez, estimula sonoridades poco predecibles. De este modo, nos enfrentamos con la importancia estructural de las fermatas en *Fragmente-Stille, an Diotima* —destacadas como elementos particularmente creativos en el prefacio de la partitura— y, además, podemos señalar una cierta tendencia en función de las relaciones que estas ostentan con Tiefe en detrimento de las que implican con las otras dos ondas características de la primera parte del cuarteto.²⁸

El otro caso semejante al recién analizado, desde el tratamiento de la misma onda sonora, se configura a partir de los contenidos asociados con “wenn in einem Blick...” y “und Laut...” que conforman la marca “19”—en realidad, estos comienzan con un gesto previo, comparativamente muy extenso, que puede concebirse como una suerte de anticipo dado que sus componentes armónicos se encuentran subsumidos en el primer ataque del compás—. Así, lo dispuesto en relación con la primera referencia se retoma con diversas modificaciones rítmicas, tímbricas, dinámicas y articulatorias en el sexto elemento de “hoffend und duldend...” dentro de la marca “25” y debajo del “säuselte...” que cierra la marca

²⁸ En otra línea, la cual remite tangencialmente a estos componentes por estar más basada en los silencios, proponemos un subapartado de Impett (2019: 362-363) que profundiza en el concepto de cesura retomando principalmente el trabajo de Hölderlin, Benjamin y Adorno. Además, sobre el final del subapartado propiamente analítico, Impett (2019: 361) incorpora una cita de Lachenmann (1999: 27) que enfatiza la trascendencia de las fermatas. No obstante, la idea de que estas están más conectadas con Tiefe que con el resto de los materiales es eminentemente nuestra.

"42", mientras que lo asociado con la segunda referencia es reproducido casi textualmente en el octavo lugar de "25" y debajo del "Mai..." que finaliza la marca "40". Podemos notar, entonces, un paulatino espaciamiento entre ambos componentes, con un estadio intermedio en la relativamente escueta separación de la que son objeto dentro de "hoffend und duldend...", y, además, la inversión de su orden de aparición en la segunda parte del cuarteto. Su redistribución levemente discontinua en "25" supone todavía una cierta unidad, pese a una clara interpolación, y, a su vez, un espacio privilegiado por la cercanía con la bisagra estructural ya mencionada. Entonces, supeditado a la lectura horstiana de este material y a balancear un cierto grado de simplicidad con la necesidad de realizar análisis que sobrepasen lo documental, proponemos un injerto con las plasmaciones correspondientes a "19" más el contenido que, a nuestro criterio, forma parte de *Tiefe* mientras lo prefigura retrospectivamente.

... WENN IN EINEM BLICK... ...UND LAUT...

Figura 8: Luigi Nono, *Tiefe* en *Frammenti-Style, an Diotima*, "wenn in einem Blick..." y "und Laut..."²⁹

²⁹ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Según se observa en la figura 8, aquí nos encontramos con cierta continuidad supeditada a los ataques de tritonos separados por distintos intervalos, aunque también existen claras diferencias entre lo correspondiente a cada uno de los dos fragmentos hólderlinianos. De este modo, surge la gran aceleración determinada por las respectivas indicaciones metronómicas, la cual implica, más allá de la persistencia de corcheas y negras como figuras rítmicas, una tentativa disminución duracional cuádruple. Además, los materiales asociados con la primera cita cuentan con diversos calderones mientras los otros no, por lo cual las distancias se amplían todavía más. Desde otra perspectiva, en la segunda parte el tratamiento isorrítmico da lugar a cuatro bloques, mientras en la primera el tritono inicial del violonchelo está desfasado medio tiempo con relación a los ataques isócronos del resto de los instrumentos. En este sentido, detectamos un ensanchamiento paulatino que parte del bloque tenido solamente por el primer violín y la viola —el más largo de todo el ejemplo y, a su vez, el más reducido desde la densidad polifónica—, al cual sigue el conformado por los dos violines y la viola que, posteriormente, se completa con la entrada del violonchelo. Dado que los ataques coinciden en los cuatro instrumentos, de aquí en adelante, es posible concebir una cierta direccionalidad textural que acompaña el aumento de velocidad. Para cerrar con este inicio, notamos el paralelismo entre el primer bloque y el tercero de “und Laut...”, que si bien posee ocho componentes también implica solo dos tritonos a partir de los unísonos entre los violines, por un lado, y entre viola y violonchelo, por el otro. Asimismo, ambos se encuentran subsumidos en los bloques que les siguen respectivamente.

Retomando la centralidad de las lecturas sobre *Fragmente-Stille, an Diotima* habilitadas por el trabajo horstiano, señalamos tangencialmente la renovación en el recorrido de los *crescendi* —desde “*pppp*” hasta “*f*” con escalas, por un lado y desde “*p*” hasta “*ff*” por el otro— para enfocarnos en el tratamiento armónico. Dejando de lado las particularidades señaladas hasta el momento, podemos sintetizar los contenidos de la figura 8 como seis bloques distintos compuestos por ocho grados ordenables mediante cuatro tritonos diferentes. Además, con excepción del correspondiente al “*ff*” del final, aquí todos los pilares ostentan simetrías a partir de su núcleo, es decir, la relación interválica entre el tritono más grave y el que le sigue es igual a la que separa el más agudo del anterior. Por otra parte, si bien los registros siempre cambian, las amplitudes totales varían entre dos octavas y una tercera menor —segundo y tercer bloque— y cuatro octavas y una tercera menor —Sol#₂-Si₆ en el último—.

En paralelo, notamos que la reducción de estos contenidos implica solo dos grupos de grados distintos y, a su vez, que ambos corresponden a un único esquema que consiste en la disposición de cuatro semitonos consecutivos, un espacio de tercera menor y otros cuatro semitonos consecutivos. De este modo, el potencial de equilibrio se amplía, por un lado, desde la coincidencia entre los espacios delimitantes —la tercera menor consta de cuatro semitonos mientras implica un cuarto del total cromático— y, por el otro, dado el énfasis estructural del tritono en función de la transposición limitada.³⁰ Por último, para volver un paso a la materialidad del ejemplo, destacamos que las dos transposiciones de este diseño utilizadas por Nono se encuentran a una distancia de tercera menor, lo cual acentúa el componente de fractalidad.

En este marco, el trabajo horstiano toma la idea de bloques de ocho notas distintas generados a partir de cuatro tritonos; sin embargo, también podemos hablar aquí de la creación de un material parcialmente propio, ya que muchos de los rasgos que hacen a su pregnancia —como las relativamente extensas duraciones de sus componentes y sus estatismos parciales, entre otros— difieren del tratamiento noniano. Así, en “Frammenti-Sospiri, a Nono” detectamos tres contenidos, que, al manifestarse siempre aislados por silencios precedentes y pausas posteriores, ser asimilables con la polifonía vertical y mantener ciertos rangos temporales, dinámicos, tímbricos y acentuales, permiten caracterizar una unicidad peculiar. Entonces, volvemos a la lógica de las tres temporalidades de la pieza horstiana para constatar que el material está parcialmente configurado por una indicación metronómica que apunta a un tempo variable entre treinta y cuarenta pulsaciones por minuto.³¹ Además, como se puede notar en la figura 9, todos los bloques están representados por figuras rítmicas iguales y se diferencian en sus potenciales duraciones solo por los distintos tipos de calderones involucrados. De este modo, los pilares están asociados con una gradación de cuatro tipos de fermatas y en ningún ataque hay carencia de detenciones, lo que permite retomar la brecha entre notaciones y decodificaciones pertinentes mientras apunta a cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” abre nuevos caminos para la interpretación del cuarteto de Nono.

Con respecto a las dinámicas y los timbres, notamos una pretensión de homogeneidad en los dos primeros fragmentos, mientras el último supone un recorrido en tres instancias para ambas variables, cuestión que se enfatiza mediante

³⁰ La noción de transposición limitada puede encontrarse en Messiaen (1990: 58-63).

³¹ Esta instrucción remite a uno de los basamentos estructurales de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

la incorporación de articulaciones entre los pilares y la ausencia de silencios. En paralelo, volviendo a los contenidos nonianos que analizamos en relación con Tiede, las indicaciones de arco ordinario —llamativas en este caso—, las separaciones por comas y el *crescendo* por niveles resultan rasgos característicos. A su vez, virando hacia lo armónico, aquí nos ubicamos en la frontera de la cita, ya que los primeros tres bloques horstianos —compás 24 y primer pulso del 25— reproducen los respectivos contenidos asociados con “wenn in einem Blick...” de la marca “19”. No obstante, además de las diferencias rítmicas, dinámicas, tímbricas y texturales, el primer componente horstiano también troca los tritonos de los violines. Entonces, pensando en una modificación casi sin consecuencias desde la resultante sonora, podemos volver a enfatizar una dimensión técnica que jaquea ciertos límites de la recepción productiva.

Figura 9: Jorge Horst, Tiede en II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 24-25, 46-47 y 68.

Por fuera de estas correspondencias puntuales, los bloques horstianos también preservan la simetría en todas sus manifestaciones y los dos esquemas estructurales con los que trabaja Nono, aunque de distintas formas. Es decir, todas las disposiciones armónicas de la figura 9 se establecen mediante una sola configuración de la escala octatónica —segundo tiempo del compás 25, último del 46 y tercero del 47— y cuatro del otro agrupamiento. En este último, se repiten las dos transposiciones utilizadas por Nono —recordemos su separación de tercera menor— y se agregan las dos intermedias, lo que da como resultado una secuencia por semitonos. Desde otra perspectiva, dado que en los ejemplos de *Fragmente-Stille, an Diotima* todos los bloques que no se repiten completos armónicamente tienen configuraciones distintas, destacamos que el segundo y

el último componente del primer fragmento de Horst se encuentran en una relación de trasposición de segunda mayor, mientras que el tercero del compás 46 y el penúltimo del 47 preservan sus respectivas relaciones interválicas a distancia de tercera menor. En definitiva, como hemos venido esbozando, estas plasmaciones de Tiefe en "Frammenti-Sospiri, a Nono" implican referencias en múltiples niveles mientras también presumen una identidad propia mediante rasgos exclusivos.³²

Con relación al último de los elementos primigenios, referimos a la onda sonora denominada Stille, la cual, a su vez, se asocia con contenidos que la prefiguran en *Fragmente-Stille, an Diotima* y que, a partir de algunas especificidades tímbrico-texturales, se identifican con la noción de Mirage.³³ Stille se configura desde el primer segmento de la escala enigmática para plasmarse, en una suerte de tempo liso/no pulsado, mediante armónicos en el registro agudo. Paralelamente a Diotima, Stille implica una masa sonora en detrimento de una serie de intervalos, pero que aquí llega a una saturación más densa dada la presencia de cuartos de tono en un ámbito de cuarta disminuida —con algunas digresiones ocasionales—. En este marco, la única resignificación clara de Stille por parte de Horst se encuentra cercana al final de "Frammenti-Sospiri, a Nono", lo cual enfatiza relaciones más complejas y ambiguas con materiales derivados, mientras puede ser cotejada con la primera formalización integral de la mencionada onda en el cuarteto de Nono. A su vez, dadas las interconexiones señaladas, se puede observar cómo en la figura 10 ambos fragmentos llegan a Stille a partir de una imbricación con otros contenidos; cuestión que supone una correspondencia morfológico-estructural mientras habilita a concebir el primer material horstiano como una transformación de Mirage a pesar de las divergencias —la condición de integración al mismo ámbito y la ausencia de armónicos resultan las más evidentes—.

³² Como corolario, encontramos potenciales secciones de la pieza horstiana —compases 1-5, 22-23 y 30-32, principalmente— que suponen un alto grado de ambigüedad por sus amplias variabilidades internas y, además, por su frecuente recuperación de elementos tratados como libres en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Así, los intervalos de tritono, las cuerdas al aire y los unísonos se interconectan con otros componentes para dar lugar a rasgos asociables con Tiefe, los cuales se enfatizan por las marcadas distancias con las variables características de las otras ondas sonoras. No obstante, debido a cuestiones de espacio y de relativa lejanía con el eje de este capítulo, nos abstenemos de un desarrollo analítico.

³³ Aquí podemos señalar una recursividad en la proliferación de propia interpretación noniana, ya que según Nielinger-Vakil (2015: 172) la denominación de Mirage parte de un material epitextual privado que conecta al compositor con los intérpretes que estrenaron el cuarteto.

Figura 10: Luigi Nono, Stille (más Mirage) en *Frammente-Stille, an Diotima*,³⁴ “wenn in reicher Stille... –dentro de la decimoctava marca– y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 69-73.

Desde otra perspectiva, postergando la cuestión de si debe o no considerarse a Mirage como un material de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, vemos que el tratamiento de Stille por parte de Horst replica el bloque de cuarta disminuida característico, pero transpuesto una tercera menor descendente, sin incorporar la compresión microtonal correspondiente y sin desvíos armónicos por fuera del mencionado espacio. Además, las indicaciones metronómicas extremadamente bajas, la exclusividad de armónicos, las subdivisiones irregulares —tresillos y quintillos— y la peculiar alternancia tímbrica que involucra el *gettato* sostienen rasgos de referencia ineludibles. En relación con la dinámica y con las diferencias entre ambos ejemplos, remitimos a que en otra plasmación cercana de Stille, “ruth...” en “24”, Nono indica un *ppp* constante, lo que nos permite volver a la distancia entre materiales y contenidos tan característica de ambas composiciones y, a su vez, a las limitaciones que implican los intentos de establecer correspondencias fijas.³⁵

Por este camino, que no es del todo fortuito, podemos ahora profundizar en otros dos casos que anticipan el tándem Stille/Mirage en “Frammenti-Sospiri, a

³⁴ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

³⁵ Resuena la mención de Impett (2019) sobre cómo en *Fragmente-Stille, an Diotima* “[1]a música misma niega reducción o compresión” (355). La frase de la que tomamos la cita es: “The music itself denies reduction or compression; there are few cues or markers by which memory can be searched”. Asimismo, se profundiza que el cuarteto “es irreducible, niega la compresión de la experiencia musical y desafía la representación cognitiva” (361). La frase de la que tomamos la cita es: “It is irreducible, it denies the compression of musical experience and challenges cognitive representation”.

Nono” y, al mismo tiempo, acercarnos a una relativa correlación entre ambos cuartetos que supone un nivel aún no explorado. Aquí insistimos sobre a una parcial indiferenciación entre *Stille* y *Mirage*, cuyas raíces se basan principalmente en la ausencia, dentro de la pieza horstiana, de uno de los rasgos que este último material ostenta en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Así, Nielinger-Vakil (2015), haciendo eco de la propia interpretación noniana, remite a una sucesión de armónicos muy extendidos temporalmente —relativamente aislados y casi siempre naturales— que suponen la suficiente ambigüedad como para mantenerse diferenciados hasta la primera aparición de *Stille*. No obstante, “la única característica realmente definitoria de estos espejismos es la novedosa indicación beethoveninana ‘sottovoce’” (Nielinger-Vakil, 2015: 172).³⁶ En este contexto, el ambivalente caso de la figura 11 puede leerse, mediante una convergencia entre lo funcional y lo material, como una reconfiguración horstiana de las relaciones que en el cuarteto de Nono se dan entre *Stille* y *Mirage*. Es decir, dada la separación de varias de las indicaciones de ejecución que hemos mencionado, el fragmento acentúa su condición de indefinición por implicar un ámbito de tritono, Sib5-Mi6 —el cual está asociado a *Diotima* y a *Tiefe*—, mientras la textura, el registro y los armónicos sugieren *Stille*.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef, starting with a 'Tasto' instruction and a 'PPP' dynamic marking. It features a series of notes with a slur and a '3' indicating a triplet. The second staff is an alto line with a treble clef, also starting with 'Tasto' and 'PPP', and contains a triplet of notes. The third staff is a tenor line with a bass clef, starting with 'Tasto' and 'PPP', and contains a triplet of notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef, starting with 'Tasto' and 'PPP', and contains a triplet of notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with various musical notations including slurs, triplets, and dynamic markings.

Figura 11: Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 48-51.

La situación que acabamos de analizar es aún más palpable en el fragmento que contiene la primera aparición de armónicos tenidos en la pieza de Horst. Así, según

³⁶ La frase de la que tomamos la cita es: “The only truly defining characteristic of these mirages is the newly introduced Beethovenian performance instruction ‘sottovoce’ (consistently written as one word in Nono’s sketches and the score), which Nono paraphrases as ‘fast in sich selbst’ (almost within oneself), giving it a sense of turning inward, from outward projection to inner reflection” (comillas simples y paréntesis en el original).

se observa en la figura 12, el relativo despojamiento, sumado al estatismo característico para la mayoría de los parámetros, supone la imposibilidad de una adscripción fehaciente a cualquiera de las tres ondas sonoras básicas. Sin embargo, de acuerdo con lo que venimos construyendo, aquí podemos concebir una configuración que se sitúa entre Stille y Mirage, más tendiente a este último, mientras supone la presencia de un rasgo, el amplio recorrido dinámico, que la une con un material propio de la segunda parte de *Fragmente-Stille, an Diotima*.³⁷ Por otro lado, para especificar la tangencial correlación entre ambos cuartetos que mencionamos más arriba, es pertinente destacar que los tres segmentos de “Frammenti-Sospiri, a Nono” que ostentan relaciones con Stille y Mirage siguen respectivamente, más allá de las separaciones mediante pausas, a los tres que se conforman a partir de Tiefe.³⁸ De este modo, además de notar un rasgo funcional y formalmente significativo para la pieza de Horst, nos acercamos a una posible lectura sobre la alternancia que se da entre Stille y Tiefe en *Fragmente-Stille, an Diotima* desde el “wenn in reicher Stille...” dentro de “18” hasta el “ruth...” en “24”.³⁹



Figura 12: Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 26-28.

³⁷ Con relación a cuestiones registrales, que también suponen una variable característica al momento de identificar conexiones entre materiales y contenidos, destacamos cómo los tres últimos fragmentos de la pieza horstiana suponen un ascenso, en cierta forma lineal, involucrando todos los grados cromáticos, que parte del La5 de la figura 12 y llega hasta el Sol6 de la figura 10.

³⁸ Esto puede constatarse retomando los contenidos tratados entre las figuras 9 y 12.

³⁹ Considerando esta especie de vaivén antagonista de la primera parte del cuarteto, que inclusive creemos perceptible desde las primeras audiciones, “in heimatligen Meere...” —vigesimotercera marca— supone cierta ruptura ya que allí Tiefe se presenta en conjunción con varias características propias de Diotima. Entendemos que la tendencia general no se ve del todo interrumpida, pero, en todo caso, el recorrido de contrastes puede reducirse para finalizar con los contenidos de “in stiller ewiger Klarheit...” —vigesimosegunda marca—.

Para pasar ahora a uno de los materiales propios de la segunda parte del trabajo noniano, destacamos Unruhe, el cual toma forma como una derivación de *Stille* y, por lo tanto, mantiene ciertos componentes de este último —como la relación con el primer segmento de la escala enigmática y lo microtonal— a la vez que presenta rasgos característicos propios. Así, mediante distintas transposiciones, Do-Do#-Mi y Do#-Re-Fa más ciertos cuartos de tono adyacentes, los contenidos asociados con Unruhe suponen nuevas posibilidades al involucrar espacios registrales más amplios, diversos contrastes dinámicos, temporalidades variables y una paleta de articulaciones diferente. En esta línea, sobre todo en sus primeras presencias, también cumple un rol destacado la repetición consecutiva de eventos en cada uno de los cuatro instrumentos, con ataques parcial o totalmente sincrónicos. De este modo, la única configuración vinculada con Unruhe en el trabajo de Horst, la cual profundiza su transparencia por ser la única que involucra microtonos, remite parcialmente a un fragmento determinado del cuarteto de Nono, ya que los paralelismos entre ambos contenidos parecieran relegar las igualmente considerables diferencias. Sin embargo, dada la distancia con las otras plasmaciones de Unruhe en *Fragmente-Stille, an Diotima*, mediante un análisis pormenorizado se puede llegar a identificar cómo el segmento horstiano parte del de Nono para modificar casi la totalidad de sus parámetros mientras conserva varios rasgos que son contextualmente definitorios.



Figura 13: Luigi Nono, Unruhe en *Fragmente-Stille, an Diotima*,⁴⁰ “ich sollte ruhn?...” en la trigésimo primera marca y en Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, cc. 62-66.

Según vemos en la figura 13, “Frammenti-Sospiri, a Nono” implica una suerte de reducción/recorte que involucra del segundo al sexto compás del fragmento noniano. Sin embargo, desde la ausencia del desdoblamiento metronómico —el

⁴⁰ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

cual balancea duracionalmente las dos partes del ejemplo de *Fragmente-Stille, an Diotima*—, “Frammenti-Sospiri, a Nono” sostiene 72 pulsaciones por minuto para generar una proporcionalidad diferente en una temporalidad levemente más parsimoniosa. A su vez, con relación a la separación respectiva entre ambos componentes, la ampliación del metro con el agregado de silencio es replicada en la pieza de Horst mediante una pausa, lo que también responde sesgadamente a la lógica de la disminución. En relación con la selección de alturas, mientras Nono trabaja a partir de la intensificación de fricción entre trasposiciones microtonales, es decir Do#-Re-Fa más los respectivos cuartos de tono ascendentes y descendentes (Nielinger-Vakil, 2015: 177), lo cual involucra un total de ocho notas, Horst emplea la trasposición principal, Do-Do#-Mi, con agregados intermedios, lo que redundante en seis grados dentro de un ámbito de tercera mayor con una red de intervalos específica. No obstante, sustentada la búsqueda de amplitud en intensidad, más la conservación textural y, relativamente, la ubicación registral, esta sección de “Frammenti-Sospiri, a Nono” supone la lectura de un componente paradigmático ya que “en ningún lugar es, quizás, *Unruhe* tan evidente como en estas ondas de máximo contraste dinámico (*pppp/ffff*)” (Nielinger-Vakil, 2015: 177).⁴¹

Cerrada la senda de las interconexiones a partir de las ondas sonoras, nos enfocamos ahora en un caso que nos lleva al comienzo de *Fragmente-Stille, an Diotima*.⁴² De este modo, nos enfrentamos al contenido más cercano a la cita que pudimos detectar y, a su vez, a una situación que nos permite insistir sobre la adjudicación de otro fenómeno que es central para estos trabajos, aunque no se encuentra destacado en los análisis consultados del cuarteto de Nono. Como se puede observar en la figura 14, Horst reconfigura los primeros eventos de *Fragmente-Stille, an Diotima* mientras propone, como diferencia capital, la

⁴¹ La frase de la que tomamos la cita es: “Nowhere, perhaps, is *Unruhe* as apparent as it is in these waves of maximum dynamic contrast (*pppp/ffff*)” (cursivas en el original). Como corolario, es pertinente remitir a una cuestión que, si bien Horst no replica aquí, devino componente fundamental de su poética. Es decir, más allá de que la indeterminación cumple un rol importante en *Fragmente-Stille, an Diotima*, sobre todo en relación con las detenciones y pausas, en el fragmento de la figura 13 y en el siguiente, que es comparativamente muy similar, notamos cómo Nono enfatiza la posibilidad de variar ciertos parámetros dentro de rangos determinados. Así, mediante estos comentarios paratextuales, que por cierto no son los únicos del cuarteto, remarcamos un punto de contacto entre el trabajo de Nono y un afluente de la técnica horstiana que podríamos caracterizar como indeterminación con opciones limitadas y sugerencias.

⁴² Aquí, en aras de privilegiar cierta simplicidad, postergamos un análisis sobre cómo la configuración del último segmento de “Frammenti-Sospiri, a Nono” puede concebirse a partir de la lectura de “Schatten stummtes Reich...” —cuadragésimo primera marca— en conjunción con ciertos rasgos del cierre noniano; lo cual, a su vez, remite a la conclusión del tercer atril de *La lontananza nostálgica utópica futura*.

elongación de la tercera disminuida del primer violín. En esta línea, también resulta importante, aunque con limitadísimas implicancias sonoras, el cambio de los quintillos por tresillos, la indicación de *ppp* para la viola y el desplazamiento del *flautato* al armónico del violín mediante un *tasto*.

The image displays musical notation for three instruments: Flute (FLAUTATO), Violin (V), and Viola (VIOLA). The left side shows three systems of staves, each starting with a tempo marking of 36. The Flute part includes dynamics *pp* < *mp* and *ppp*. The Violin part includes *mf* and *p*. The Viola part includes *pp*. The right side shows a detailed view of the first system with a tempo of 30-40, dynamics *pp* < *mp* and *ppp*, and markings for 'Tasto' and 'Ord. Fl.'.

Figura 14: Luigi Nono, *Frammente-Stille, an Diotima*,⁴³ inicio y Jorge Horst, II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”, c. 33.

Esta suerte de paradójica atomización nos permite volver, más allá de la sustentación de la mayoría de los rasgos característicos del inicio noniano, a la jerarquía particular que ostentan los unísonos dentro del cuarteto de Horst. En este punto, además de lo observable en algunos de los ejemplos anteriores —figura 1 compás 7, figura 5 y figura 10 compases 71 a 73—, remitimos a cómo dos fragmentos específicos, que a primera vista no suponen relaciones demasiado profundas con los materiales de Nono, pueden ser entendidos a partir del tratamiento de este fenómeno.⁴⁴ Por otra parte, dada la importancia de un

⁴³ © 1980 Casa Ricordi Srl, a company of Universal Music Publishing Group. *International Copyright Secured. All Rights Reserved.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

⁴⁴ Las mencionadas partes, que decidimos no incorporar por cuestiones de espacio, corresponden a los compases 14-18, por un lado, y 39-45, por el otro. A su vez, el contenido de los violines en los compases 16-17 remite al primer ataque del cuarto sistema del cuarto atril de *La lontananza nostalgica utopica futura*. En paralelo, para profundizar en la conexión que Horst realiza entre el unísono, entendido como material compositivo que abre la puerta a amplias posibilidades, y el trabajo de Nono, sugerimos Horst (2015).

tratamiento referencial del comienzo, aquí nos encontramos con la decisión de disponer los contenidos así generados en una parte central, lo cual matiza, al menos desde lo auditivo, la posibilidad de su reconocimiento como tal. Entonces, podemos repensar cómo “Frammenti-Sospiri, a Nono” se basa, ocasionalmente en la frontera del recurso a eventos sonoros concretos, en la adopción y reconfiguración de una amplia cantidad de elementos, los cuales son combinados de distintas maneras y dispuestos insularmente, en función de sus nuevas interacciones, para dar lugar a una morfología propia que sobrepasa las correspondencias específicas.

Para seguir considerando

En definitiva, a pesar de haber obviado algunos casos más inciertos y minimizado las relaciones con *La lontananza nostalgica utopica futura*, podemos sostener que Horst, en una dialéctica recursiva de apropiaciones, parte del cuarteto de Nono para dar forma al suyo implicando un proceso de recepción productiva que, más allá de la profusión de texturas y gestos comunes, llega a involucrar en diversos niveles estructurales las posturas estéticas sustentadas por el compositor veneciano. Es decir, la génesis de “Frammenti-Sospiri, a Nono”, que se basa en la interrelación y modificación recíproca de componentes generados a partir de relecturas, reproduce parcialmente las premisas compositivas que dieron lugar a *Fragmente-Stille, an Diotima*. En esta línea, contamos con la recursividad que supone homenajear al veneciano mediante la referencia explícita a un trabajo suyo que ha sido concebido como forma de reconocer filiaciones de lo más diversas por distintos medios. A su vez, para cerrar con las homologías poéticas, es pertinente considerar que en la composición horstiana resuenan de forma tangible los posicionamientos explicitados por Nono para el manejo de lo que aquí caracterizamos, en el sentido más amplio que conocemos, como transtextualidad.⁴⁵

A través de este recorrido pudimos determinar que los contenidos horstianos fluctúan en sus relaciones de semejanza con los nonianos mientras significan la configuración de materiales relativamente independientes. Así, ciertos elementos se encuentran modificados, recursivamente atomizados o conectados de diversas maneras en contextos variables, lo cual, en determinados casos, llega a generar interconexiones particularmente características de “Frammenti-Sospiri, a Nono”. En este sentido, también podemos volver sobre la idea de la bidireccionalidad

⁴⁵ De este modo, tangencialmente, podemos llegar a concebir la ausencia de *Malor me bat* [*Malheur me bat*] en “Frammenti-Sospiri, a Nono” como consecuente desde lo estético.

para enfatizar que el trabajo de Horst funciona, al menos parcialmente, iluminando sentidos latentes en *Fragmente-Stille, an Diotima*. Paralelamente, algunos de los componentes involucrados, como los sonidos producidos por cuerdas al aire, los unísonos, los armónicos, las cadenas que involucran tritonos con intervalos derivados de la segunda menor, los cuartos de tono y los trémolos con pedales en doble cuerda se volvieron parte de la paleta compositiva horstiana. Para concluir, destacamos que “Frammenti-Sospiri, a Nono” puede entenderse como el cimientado de una relación que mantiene su vigencia aun después de treinta años, hechos que han marcado el devenir de la poética horstiana al involucrar una porción considerable de su producción, en última instancia, mediante la resignificación de ciertas formas de propia interpretación, transtextualidad, criptología e indeterminación.

Fuentes

- Feldman, Morton. 1973 [1971]. *I met Heine on the Rue Fürstenberg*. [Partitura] Flauta, clarinete, percusión, piano, voz, violín y violonchelo. New York-England: Universal Edition.
- . 1979. *String Quartet No. 1*. [Partitura]. London: Universal Edition.
- Horst, Jorge. 1991. *Conjuro y Posibles*. [Manuscrito] Cuarteto de cuerdas en dos partes: I. “I met Anton on the rue Feldman” y II. “Frammenti-Sospiri, a Nono”. Rosario: Archivo personal del compositor.
- . 2015. “Micro y macrofonía. Pasaje interior/exterior. I. Sobre el unísono”. Ponencia presentada en La Semana del Sonido, Rosario, 22 al 26 de junio. [Online] Disponible en: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/semanadelsonidorosario2015/Semana%20del%20Sonido%20Rosario%202015/Horst%20-%20Micro%20y%20microfon%EDa.pdf> (último acceso 16/03/2022).
- Nono, Luigi. 1981 [1979-1980]. *Fragmente-Stille, an Diotima*. [Partitura] Cuarteto de cuerdas. Milano: Ricordi.
- . 1988-1989. *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più “caminantes” con Gidon Kremer*. [Partitura] Violín solo y 8 cintas magnéticas. Milano: Ricordi.
- Webern, Anton. 1922 [1909]. *Fünf Sätze für Streichquartett*. [Partitura]. Wien: Universal Edition.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2002 [1970]. *Aesthetic Theory*. New York: Continuum.
- Corrado, Omar. 2000. “Horst, Jorge”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 6, 341-342. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Diez, Santiago et ál. 2002. “Jorge Horst. Lírica de seducción del sonido. La repetición como elemento de valor discursivo”. Monografía de cátedra, Universidad Católica Argentina.
- Fessel, Pablo. 2017. “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”. *El oído pensante* 5 (2): 57-75.
- Genette, Gerard. 1989 [1982]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . 2001 [1987]. *Umbrales*. México: Siglo veintiuno.
- Greenblatt, Stephen et alii. 2010 [2009]. *Cultural Mobility: A Manifesto*. New York: Cambridge University Press.
- Haggh, Barbara. 2001. “Malcourt [Malcort]”. En *Grove Music Online*, editado por Deane Root et alii. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40532>.
- Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press.
- Impett, Jonathan. 2019. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Oxon and New York: Routledge.
- Jay, Martin. 2003 [1993]. *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Jaureguiberry, Pablo. 2022. “Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica”. *Revista Argentina de Musicología* 23 (1): 153-179.
- Lachenmann, Helmut. 1999. “Touched by Nono”. *Contemporary Music Review* 18 (1): 17-30.
- Messiaen, Olivier. 1990 [1944]. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moog-Grünewald, Maria. 1993 [1981]. “Investigación de las influencias y de la recepción”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall, 245-270. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nielinger-Vakil, Carola. 2010. “*Fragmente-Stille, an Diotima*: World of Grater Compositional Secrets”. *Acta Musicologica* 82 (1): 105-147.

- Nielinger-Vakil, Carola. 2015. *Luigi Nono: A Composer in context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vieira de Carvalho, Mário. 1999. "Towards Dialectic Listening: Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono". *Contemporary Music Review* 18 (2): 37-85.