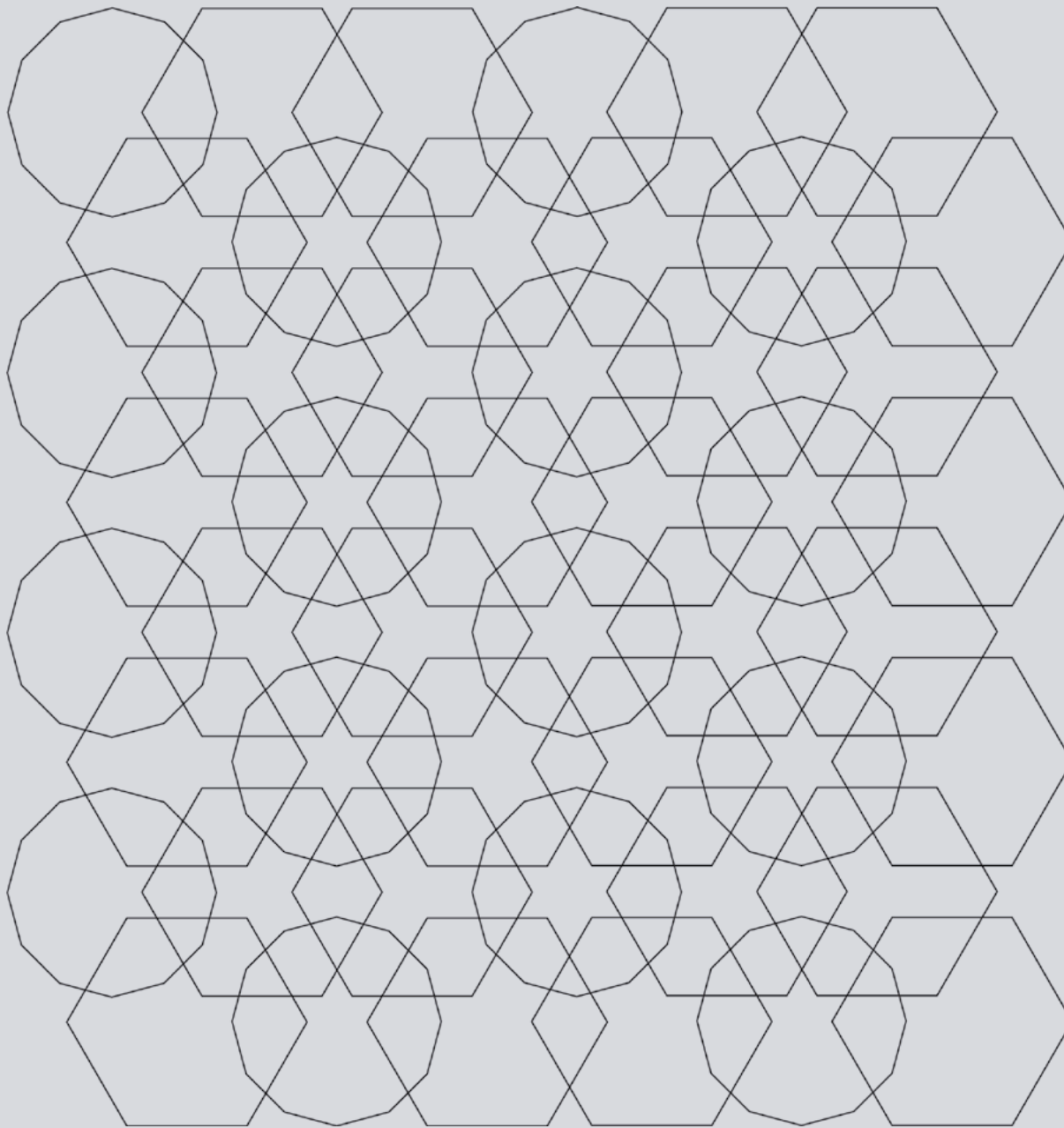


⋮

## **LA AUDICIÓN SUTIL BAJO LAS AGUAS DE LOS CANALES: EL *MUNDUS IMAGINALIS* EN LA MÚSICA DE LUIGI NONO<sup>1</sup>**

**Antoni Gonzalo Carbó (Universidad de Barcelona)**



---

<sup>1</sup> Abreviaturas principales: ár. = árabe; heb. = hebreo; per. = persa.

**Resumen:** El presente artículo analiza la presencia del mundo intermedio o mundo imaginal (*‘ālam al-mitāl*), el mundo del *malakūt* (el mundo del Alma y de las almas) de los grandes gnósticos del islam (Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī, Muḥyī l-Dīn ibn al-‘Arabī) en la obra de Luigi Nono (1924-1990), uno de los compositores más reputados del siglo XX. Gracias a su lectura de los estudios del pensador e islamólogo francés Henry Corbin, el insigne compositor veneciano concibió la idea de «la Forma imaginal del sonido». Su amistad personal con el filósofo Massimo Cacciari contribuyó a este interés. La imaginación puede entenderse en términos psicológicos (Platón, Aristóteles), o de subjetividad trascendental (como en Kant), o bien como mundo objetivo, *mundus imaginalis*, susceptible de percepción visionaria, como en la epistemología «oriental» del Islam espiritual, el *mundus imaginalis* de Suhrawardī o de Ibn al-‘Arabī, interpretado por Henry Corbin y otros importantes estudiosos.

**Palabras clave:** música contemporánea, inaudible, imaginación sonora, Luigi Nono, Massimo Cacciari

\*\*

**Abstract:** “The Subtle Hearing under the Waters of the Canals: the *Mundus Imaginalis* in the Music of Luigi Nono”. This article analyzes the presence of the intermediate world or imaginal world (*‘ālam al-mitāl*), the world of *malakūt* (the world of Soul and souls) of the great Gnostics of Islam (Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī, Muḥyī l-Dīn ibn al-‘Arabī) in the work of Luigi Nono (1924-1990), one of the most renowned composers of the 20th century. Thanks to his reading of the studies of the French thinker and Islamologist Henry Corbin, the renowned Venetian composer conceived the idea of «the imaginal Form of sound». His personal friendship with the philosopher Massimo Cacciari contributed to this interest. Imagination can be understood in psychological terms (Plato, Aristotle), or of transcendental subjectivity (as in Kant), or as an objective world, *mundus imaginalis*, susceptible to visionary perception, as in the «oriental» epistemology of spiritual Islam, the *mundus imaginalis* of Suhrawardī or Ibn al-‘Arabī, interpreted by Henry Corbin and other important scholars.

**Keywords:** contemporary music, inaudible, sound imagination, Luigi Nono, Massimo Cacciari

⋮

«No oye Su Palabra sino quien tiene oído sin órgano *auditivo* (*sam' bi-lā āla*)».

Muḥyī l-Dīn ibn al-'Arabī, *al-Iḥām* [*fī šarḥ al-i'lām*] (*El Libro de la Enseñanza por medio de las sentencias alusivas de los inspirados*), Capítulo sobre la audición (*Bāb fī l-samā'*). Versión de Pablo Beneito.

«Pon una luz en mi oído».

Muḥyī l-Dīn ibn al-'Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya*, cap. 69, El Cairo, 1329 h., I, p. 433.

«Lo desconocido, inaudible o invisible nos ilumina»; «lo inaudible por fin entregado a la escucha».

Luigi Nono.

## INTRODUCCIÓN: LA ESCUCHA DE LO INVISIBLE

Al alborear el día, bajo la neblina de la laguna veneciana, aquel compositor veneciano escuchaba sonidos microinterválicos, extrañas resonancias, reminiscencias, ecos, mientras visualizaba irisaciones cromáticas sobre las aguas salobres. En varias fotografías tomadas en blanco y negro a Luigi Nono (1924-1990), uno de los compositores más relevantes del siglo XX, realizadas a lo largo de su vida, le muestran sentado en una de las orillas del Gran Canal de Venecia. Se diría que en esta cercanía de los sonidos de los movimientos de los barcos y de las aguas en constante agitación podía encontrar la quilla simbólica con la que escuchar las voces de lo *inauditus*, lo nunca oído, la escucha de lo invisible. En este sentido, como signo de la ausencia de separación entre espacio sagrado y profano, en el estreno de su ópera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1975-85), en la Iglesia de San Lorenzo de Venecia se dejó abierta la puerta, para que los sonidos de los canales se confundieran con su propia música. En una imagen especular invertida, la música de las esferas se reflejaba así bajo la sonora y cromática superficie de las aguas.

El punto de partida pueden ser unas líneas de un poema de Rainer Maria Rilke, uno de los poetas preferidos de Luigi Nono (2007: 571, 668), titulado «*Die Insel der Sirenen*» («La isla de

las sirenas): «del silencio (*Stille*), que abarca en sí / todo el espacio, y sopla a los oídos / como si su otro lado [*ihre andre Seite*] fuera / aquel canto al que nadie se resiste.» (1994a: 29). En la *Odisea* (canto 12, vv. 168-169; 201-202; y 243-245) aparecen tres muchachas con cuerpos de pájaro que, con su canto, atraían a la perdición a los navegantes. Sin embargo, Rilke hace una «lectura» acorde con su dialéctica de la paradoja: sólo en el silencio se percibe ese misterioso «canto al que nadie se resiste». (Véase su carta del 18 de febrero de 1907 desde Capri). En esta interpretación del canto de las sirenas como silencio coincide con la desarrollada por Franz Kafka en su relato «*Das Schweigen der Sirenen*» («El silencio de las sirenas»). En el poema de Rilke «*Das Jüngste Gericht aus den Blättern eines Mönchs*» («El Juicio Final de las cuartillas de un monje»), incluido en *Das Buch der Bilder (Libro de las imágenes)*, el «gran silencio» va vinculado al canto angelical (Rilke, 2001: 131):

el gran silencio (*dem großen Schweigen*) que hemos visto ambos. [...]  
 .... O ¿cómo esperas soportar ese día,  
 que es más largo que las larguras de todos los días,  
 con los horribles cantos (*Gesängen*) de su silencio (*Schweigens*),  
 cuando los ángeles, como preguntas en voz alta, [...] /  
 en torno a ti se arremolinen?

*Gesängen – Schweigens*: el canto y el silencio tienen, en el alemán, una similar sonoridad fonética, están estrechamente entrelazados. Las lenguas inglesa y alemana reúnen silencio y quietud en un mismo término (*Stillness; Stille*, o también *Schweige*). Decía Rilke que la música es a la vez melodía y universo (*Tönen und All*). Estarían presentes en ella dos vertientes indisociables: una visible, producto de la acción e invención humana, y otra invisible, un principio de resonancia cósmica que entrelaza cosas distantes en el tiempo, el espacio y la forma, englobándolas en un todo ordenado. «Sobre una de sus caras estamos nosotros, y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire conmovido, tiembla la inclinación de las estrellas». (Pau, 2016: 41). *Un poco de aire conmovido* es aquí un «istmo» (ár. *barzakh*) entre dos mundos. Como en Rilke, el universo sonoro imaginal del compositor siciliano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) está pertrechado de respiraciones, soplidos y reverberaciones que se mueven en el umbral de lo inaudible. Sciarrino muestra desde el principio una singular atracción por las dinámicas bajas, los sonidos evanescentes y móviles, los silencios, los timbres transfigurados por medio de armónicos y técnicas no convencionales: «la suspensión y una especial cualidad blanca del silencio» (*apud* Russomanno, 2017: 138).

De hecho, después de que los poetas románticos buscaran una profundidad que ya rozara la oscuridad rapsódica, preparando la modernidad de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y

Char, y antes de que la poesía tienda a una disolución lingüística total, el lenguaje lírico también ha podido tomar el camino de un lenguaje no verbal y sonoro, situado entre la canción (*Gesang*) y los sonidos apenas articulados, avanzando hacia el ruido o el silencio. En «El habla sagrada de Hölderlin», Maurice Blanchot escribe (2007: 119-120):

El tema del silencio no es ajeno a Hölderlin: «He aprendido a venerar lo divino en silencio», dice en un poema del ciclo de Diotima, dirigido al Sol, el cual, «sagrado», se ha alzado «en reposo y en silencio por encima de los que no conocen reposo». La palabra *still* es, salvo una o dos excepciones, la única palabra de la que Hölderlin se sirve para hacer alusión a algo que se asemeja al silencio. [...]

Y sin embargo: a pesar de la exigencia y a pesar de la mediación, lo inefable siempre sigue siendo inexpresado [...].

Elocuencia silenciosa la de los últimos poemas de Hölderlin que hallamos, asimismo, en los versos del de Rilke titulado «Gong», de manifiestas resonancias musicales (*Gong, Klang*), escrito en el castillo de Muzot en el mes de noviembre de 1925:

Ya no para el oído... : resonancia (*Klang*)  
que como un oído más profundo,  
nos oye a nosotros, en apariencia oyentes. Proyecto  
de mundos interiores [...]

Suma de lo que calla [...]  
de aquello que en su entraña ha enmudecido

El silencio que estalla en el oído deslumbrado, en el «oído más profundo» (*tieferes Ohr*). «Suma de lo que calla [de todo silencio]» (*Summe des Schweigenden*). El silencio es creador y conduce a la fuente del lenguaje: «Callar. Quien calla interiormente toca la raíz de las palabras», escribe Rilke. En este sentido, la «música inhabitable» (Rilke) y la «música todavía muy lejana [...], invisible, casi inaudible» (Yves Bonnefoy) son la matriz de la poesía (cit. Finck, 2004: 374). La poesía de Yves Bonnefoy y Philippe Jaccottet se sitúa en el camino que va de la exterioridad de la palabra poética, su experiencia de finitud, a la interioridad de sus voces inaudibles, pero premonitorias: el umbral (*barzah*) de la apertura de nuestro logos como persona, de nuestra expresión del ser. Inescrutable lo que escruta, inaudible lo que escucha. «El sonido producido se puede oír, pero lo que produce el sonido es inaudible», sostiene *El libro de la perfecta vacuidad*, conocido en China como *Lie zi* (nombre del legendario maestro a quien se atribuye) (1987: 43-44). Transparente en lo oscuro, lo que se ilumina. Tal como bien analiza Michèle Finck:

«El sonido [del gong] emerge, un sonido redondo que sale a ver, surge y luego desaparece» ([Henri] Michaux, *Un bárbaro en Asia*).

El «gong», cuya vibración resonante da voz a lo que Segalen llama «la sombra del sonido» y su extinción gradual, es también la clave de una poética de exploración de la frontera entre el sonido y el silencio en los poemas. [...] El «gong» funciona en la poética de [Yves] Bonnefoy del «umbral» (como se define en la colección de 1975) entre el sonido y el silencio. (Finck, 2004: 329)

«Escucha con abandono el sonido y la sombra del sonido en la caracola del mar, donde todo se sumerge» (Segalen, 1974: 93). Pero después del silencio, de la sabiduría silenciosa, están los «mundos interiores» (*innerer Welten*), los que impulsa la imaginación activa, el *mundus imaginális* (ár. *ʿālam al-miṭāl*; heb. *ʿōlām ha-demūt*), la audición en el oratorio interior (*samāʿ*).

Según el poeta Philippe Jaccottet, sólo el oyente y el lector que escuchan con el «corazón» son iguales a la «canción» y al poema: «Pero sólo el corazón puede oír». Esta línea está en consonancia con una cita de Henry Corbin que Jaccottet conserva en *La Seconde Semailson. Carnets, 1980-1994*: «Quizá la única huella que deja la aparición de lo invisible es un encantamiento sonoro perceptible sólo por el oído del corazón» (1996: 96-97).

Existe en toda la creación una música inaudible que lo impregna todo. Toda materia se encuentra perpetuamente en estado de vibración. La audición absoluta (*samāʿ muṭlaq*), pues, implica que incluso los sonidos del mundo natural pueden llevar un mensaje escondido. El mismo Luigi Nono habla de su propia experiencia de la mixtura entre sonido y silencio en el documental *Archipel Luigi Nono* (1988, Olivier Mille):

¿Cómo percibir las diferentes calidades del sonido? Para mí lo fundamental es la calidad del sonido, mucho más que su sustancia. Los varios tipos de sonidos, llegadas, salidas, como el sonido *ostinato* de una sirena que se extiende a lo lejos. Cuando hay niebla las campanas que señalan las islas hacen DONG...DONG...DONG... permanentemente lo que crea campos sonoros de infinita magia.<sup>2</sup>

El silencio que estalla en el oído. «¿Acaso no es el silencio [*samt*] la única respuesta concebible?», se pregunta el gran místico y poeta andalusí Muḥyī l-Dīn ibn al-ʿArabī (m. 638/1240) en el *Kiṭāb al-taḡalliyāt* (*Libro de las teofanías*, escrito en algún momento antes de 606/1209 en Alepo), en concreto en la teofanía 75 de la luz de lo invisible, donde se afirma que «debemos callar ante el Misterio divino». En las estaciones superiores del *tawḥīd* (la unidad de Dios), en presencia de la inefable Divinidad, el *absconditum* divino, el intelecto ya no puede hablar,

2 [Portrait Luigi Nono - YouTube](#) [Consultado: 01/12/2021].

porque en el umbral de la «luz [apofática] de lo invisible» (*nūr al-ġayb*), no hay nada más que decir o describir (1972-: I, 271, 278; Ruspoli, 2000: 201-203, 329-332 [pres.]). Se puede aludir aquí al silencio hermético: «Acepta los puros sacrificios verbales [*logikè thysía*] [...] ¡o inefable! ¡oh indecible! a quien sólo el silencio puede nombrar.» (*Corpus Hermeticum*, 1:31); o bien al silencio filosófico por medio de la referencia a las últimas palabras del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein (2009: 5, 137): «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» ('De lo que no se puede hablar hay que callar').

La santidad cobra existencia sólo mediante la experiencia de la autoaniquilación [*fanā'*] [...]. Un hombre así es el «conocedor» supremo y, como es natural, se sume en un profundo silencio (*sukūt*) [*Fuṣ.*, p. 34/62], ya que el contenido del conocimiento más profundo es inefable. (Izutsu, 1997: 1:296)

Se trata, tal como bien apunta Pierre Hadot, de una «sabiduría silenciosa» que «deja vía libre a la imaginación»:

Finalmente lo que se muestra no pertenece al orden del discurso lógico, sino al orden «místico»: «Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico» (6.522). Lo «místico» parece corresponder, según Wittgenstein, a una plenitud existencial y viva que escapa a cualquier intento de expresión: «No cómo sea el mundo es lo místico, sino que sea» (6.44). Siguiendo también en esto la tradición apofática, el filósofo lógico propone el silencio en relación con esta indecibilidad «que se muestra»: «De lo que no se puede hablar hay que callar» (7). [...] El sentido de lo decible es indecible. [...]

Es el mismo silencio recomendado por Wittgenstein al final de su *Tractatus*. Ante el enigma de la existencia, el lenguaje se topa con sus límites infranqueables. [...]

De hecho, siempre he creído entender que al final del *Tractatus* Wittgenstein acaba considerando que el lector ha aprendido lo suficiente como para dejar de lado la filosofía y adentrarse en la sabiduría: pues la sabiduría es silenciosa.

Pero esto puede tener igualmente otros sentidos, puesto que al no decir nada deja vía libre a la imaginación. (2006: 198-199, 200, 322)

En los *Fuṣūṣ al-ḥikām* (*Los engarces de la sabiduría*), «Engarce de Sabiduría desbordada en la palabra de Šīṭ», relevante texto que versa sobre «los misterios de la Unión», Ibn al-'Arabī alude a esa «sabiduría silenciosa» de la que nos habla Pierre Hadot:

[...] Y entre nosotros hay quien sabe y no se expresa en esos términos, y esa es la forma más elevada de decir [la palabra suprema, *wa-huwa a'lā l-qawī*]: de su conocimiento

resulta el silencio [*sukūt*], y no la impotencia. Este último, el callado, es el más sabio de cuantos saben con *Allāh*. (1998: 1:80)

Algunos comentaristas piensan que en dicho pasaje *huwa* designa no la palabra citada sino el hecho de no pronunciar ninguna palabra y leer (*min*) *al-qawl*: «Este silencio es más elevado que la (o esta) palabra». *Al-sukūt*: el mutismo, el callar: «Es dejar de hablar cuando se podría» (al-Jurjānī, 1994: 222). En la quinta visión teofánica de la luz del silencio (*ṣamt*) del *Mašāhid al-asrār* leemos asimismo: «Luego me dijo: “El silencio es tu realidad esencial”»; «Luego me dijo: “En el silencio se cifra tu existencia [...]» (Ibn al-‘Arabī, 1994: 51, 53). En la coda del *Tractatus* de Wittgenstein es el término *schweigen* (Hadot, 2007: 53-54).

## EL SILENCIO EN EL SUFISMO Y EN LAS MÚSICAS IMAGINALES CONTEMPORÁNEAS

El silencio (ár. *ṣamt*, *sukūt*; per. *ḥamūšī*) es, asimismo, una idea clave en la poesía mística persa (Nizāmī, ‘Aṭṭār, Rūmī, Gāmī): cerrar los labios a hablar con lo otro-que-Dios, pues lo otro-que-Dios no habla. La paradoja, típica del lenguaje de la inefabilidad, se encuentra en el discurso místico de la teología apofática: *v. gr.* los τόποι paradójicos (ὄξυμωρος, pl. οξυμόρα) de «muda elocuencia» (*zabān-i ḥāl*, o *lisān-i ḥāl*: lit. ‘lenguaje de la disposición espiritual’; la audición silenciosa por medio de la visión) y «silencio ensordecedor» (*ḥamūšī*) en la poesía sufi persa (Nizāmī, Sanā‘ī, ‘Aṭṭār, Rūmī) (Fouchécour, 2006: 377-384). A. J. Arberry sugiere que los labios cerrados es una «referencia al hecho de que la fuente del ser del hombre es invisible» (1950: 114). Muchos poetas como Ġalāl al-Dīn Rūmī (m. 672/1273), el considerado como uno de los más grandes poetas místicos persas, usaron el seudónimo, *taḥalluṣ* o *nom de plume*: *Ḥamūš*, ‘Silencio’ (Lewis, 2000: 329). Guardar silencio era tan importante para los sufíes que Muḥammad Mustamlī Buḥārī (m. 434/1035) le consagró al mismo una sección en su *Šarḥ al-ta’arruf li-madḥab al-taṣawwuf*. Buḥārī llama a los sufíes *sukūt nazẓār*, ‘los espectadores silenciosos’. Y agrega: «Su silencio no se debe a la falta de conocimiento. El significado de *sukūt nazẓār* es que miran a las personas y detectan los estados internos y externos de las personas.» (1363/1984: 1:82). Así, por ejemplo, las cualidades requeridas para la búsqueda mística, discutidas en el *Muḥtār-nāma*, poema místico atribuido al insigne maestro sufi persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (m. ca. 618/1221), son el silencio (*ḥamūšī*), la soledad (*‘uzlat*, *ḥalwat*), la aspiración elevada (*himmat*) y el deseo ardiente (*ārẓū*) (Feuillebois-Pierunek, 2006: 314-315):

Oh corazón, si tú has degustado el vino del conocimiento,  
cierra tus labios y no reveles el secreto divino.  
(‘Aṭṭār, 1375 h.š./1996: 17:675)



En su *Kašf al-maḥḡūb li-arbāb al-qulūb* (*La revelación de los misterios para quienes poseen un corazón*), el maestro sufi 'Alī b. 'Uṭmān al-Huḡwīrī (m. 463/1071) explica que: «El lenguaje del *ḡāl* (*lisān al-ḡāl*) es más elocuente que mi lenguaje. Y mi silencio es el intérprete de mi pregunta» (Hujwīrī, 1936 [1911]: 356), y permite captarla en la inmediatez de una intuición inanalizable.

En la música de Sciarrino encontramos términos de un lenguaje paradójico, y es que el silencio solamente puede ser expresado mediante el sonido. Si quieres escuchar la voz inaudible de Dios, no oigas nada en el silencio de tu oratorio interior para escuchar la Nada de Dios. «Hueca nada musicante» («*Une dentelle s'abolit...*») es un verso de Mallarmé que contempla una Nada sonora inaudible, un útero primordial de silencio. El propósito del compositor siciliano es imaginar una música que ha perdido el elemento sonoro.

«Silencio del canto, canto del silencio»: de la «lengua silenciosa» (*zabān-i basta*) de la *Futūwat* persa medieval a la música contemporánea que se extingue en el blanco o en el negro. Así, en el *Maṭīq al-ṭayr* (*El lenguaje de los pájaros*), la célebre epopeya mística de Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, el séptimo y último valle, el de la pobreza y el anihilamiento (*faqr wa fanā'*), leemos (vv. 3968, 3969, 1342 h.š./1963; 2015: 430):

Después llega el valle de la pobreza y la aniquilación.

¿Tiene sentido decir algo?

La identidad de este valle es el olvido:

La mudez, la sordera y el desvanecimiento.

En efecto, la senda que el insigne poeta místico de Neyšābūr emprende, es el único camino posible: el del silencio (v. 144; 2015: 41):

¿por qué hablas tanto? No hay más camino que el silencio,

que a nadie queda el valor de un suspiro.

La transmisión de un mensaje dirigido a lo más «secreto» (*sirr*) o íntimo del alma no puede expresarse con palabras, sino con este «verbo mudo», λόγος σιωπῶν, del que habla Plotino (*Enn.* III, 8, 6; cf. también Dionisio Areopagita, *Teología mística*, 997 b), que es el mismo término que utiliza Rūmī para designar esta inefable comunicación (cf. Meyerovitch, 1972: 57-58, 289; Keshavarz, 1998: índice s.v. «silence»): *zaban-i ḡāl*, el «habla» muda que hace sensible cierto tono espiritual (1336/1957: 36). Es el silencio exterior el que va a permitir escuchar el lenguaje del misterio en lo más íntimo del alma (*sirr*) (Rūmī, 1336/1957: 1897):

No digas una palabra sobre los dos universos. Él te lleva  
hacia el único color, silencio.

A finales de los setenta, coincidiendo con la crisis de las ideologías, la música de Nono parece replegarse hacia la interioridad. Una pieza instrumental marca un punto de inflexión en esta evolución: es el cuarteto de cuerda *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-80) (Smoje, 2003: 288-290; Nono, 2007: 664-666; Feneyrou, 2021). Curiosamente, se trata de una obra de cámara, género que hasta entonces había tenido un papel muy reducido en su catálogo. «En mi cuarteto [*Fragmente-Stille, an Diotima*] –afirmaba Nono– hay silencios a los que están asociados, silenciosos y no pronunciados, fragmentados de los textos de Hölderlin y destinados a los oídos interiores de los ejecutantes.» (*Apud* Restagno, 1987: 61). El propio Nono, a propósito del estreno de *Stimmen... Verstummen... [Voces... enmudecer..., 1986]*, sinfonía en 12 movimientos de Sofiya Gubaidúlina, y en señal de profunda admiración, dejó escrito: «[...] voces [*Stimmen*] que vagan libremente *por el espacio* y se combinan-componen *en el espacio* hasta el silencio (... *Verstummen* [enmudecer]...)» (Nono, 2007: 568). *Stimmen, Stille, Verstummen*: voces, desde el silencio, que hacen enmudecer (Rilke, Nono, Gubaidúlina). Como los «calderones» o *corone* que misteriosamente pueblan la *scala enigmatica* del cuarteto *Fragmente-Stille, an Diotima*, que, como un espacio o vacío, dejan resonar *ad infinitum* los silencios o sonidos –los «*silenzi da "cantare" "intemporal"*»– sobre los que en esta partitura reposan. Estas *corone* son una especie de «santuario» o «cripta» de cada «sonido-silencio-escucha» (Sotelo, 1997: 27). El silencio tiene un papel relevante dentro de esta obra; pero no en el sentido de Cage: no como un vano que de inmediato se llenará de sonidos. Estos silencios, en los que se suma en nuestro oído lo que se acaba de escuchar con casi anticipaciones y tensiones de lo que aún falta, son el verdadero sentido de la palabra momentos en los que el tiempo queda «suspendido».

Suspensiones, fragmentos, ecos, gradaciones microinterválicas, desgarros en las mallas del silencio serán a partir de ahora las constantes del estilo tardío de Nono:

Las últimas obras de Nono pueden considerarse como propedéuticas a la escucha. Más allá de su contenido poético, nos invitan a despertar nuestros oídos, a abrirlos a las múltiples posibilidades implícitas en los sonidos. Páginas como *Prometeo, Guai ai gelidi nostri* (1983), *A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) o *La lontananza nostalgica, utopica, futura* (1988) están trenzadas con ecos, pulsaciones, resonancias y silencios: fragmentos líricos, ingravidos y suspendidos, que vagan libremente por el espacio –a menudo en el umbral de lo audible– sin que sepamos de dónde proceden o hacia dónde van. Como en la laguna veneciana al amanecer, cuando la luz del sol empieza a iluminar el agua y los edificios, y todo se ofrece en una nebulosa de sensaciones, y no podemos distinguir lo que es color, lo que es sonido y lo que es materia. (Russomanno, 08/05/2020)

«No oye Su Palabra sino quien tiene oído sin órgano auditivo». Estas palabras de Ibn al-'Arabī resuenan en el tiempo en el poema «*Die Blinde*» («La ciega») de Rilke (2001: 217):

⋮

Y mi oído era grande y estaba abierto a todo.  
Escuché cosas que no son audibles (*die nicht hörbar sind*) [...] el silencio (*die Stille*), que resonaba en vasos frágiles

En uno de los *Poemas franceses* («Vergeles», 1), Rilke, el poeta-vidente, religa la figura del ángel al silencio: «Mi corazón hace cantar esta velada / a unos ángeles que han recordado... / Una voz, casi mía, tentada / por un silencio desmesurado» (1994b: 11). Rilke añade en otro poema: «de este silencio lleno del lujo [*silence plein*] / de una indecible osadía» (*ibid.*, 73) (cf. Lorenz, 1989; Finck, 2004; *id.*, 2014). El poeta pone de manifiesto –en la carta a Hulewicz– que la idea central de las *Elegías* es *la unidad de la vida*: «ambos dominios, «ambos territorios», «el lado iluminado y el lado oscuro», «el mundo visible y el mundo invisible», son, en realidad, uno solo. «No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad» (*Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*). Rilke habla de una «equivalencia interior (*inneres Äquivalent*)» (Pau, 2007: 406-407, 412-413). Véase, en la gnosis islámica, el encuentro y la conjunción mística de los mundos en el mundo intermedio (*barzakh*) mediante el órgano de la Imaginación (*ḥiyāl*). «Músicas imaginales» (Feneyrou, 1998: 12-16), músicas imaginadas como desde el mundo imaginable (*al-‘ālam al-mūtālī*), como la de Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988), prodigioso compositor que incorporó a su música referentes de la poesía mística persa (Rūmī, Ḥāfīz, Ğāmī) –*Nocturno, Ğāmī*, para piano (1928), *Gulistān – Nocturno*, para piano (influenciado por el *Gulistān* de Sa’dī) (1940), *Sinfonía n.º 3, Ğāmī*, para gran orquesta, coro sin palabras y barítono solista (1942-51)–, los italianos Giacinto Scelsi, Luigi Nono y Salvatore Sciarrino (*Infinito nero: Estasi di un atto*, para mezzosoprano e instrumentos, 1998) o el compositor visionario canadiense Claude Vivier (1948-1983) (*Hiérophanie*, para soprano, instrumentos de viento y percusión, 1970-1971)...

Como la música de Sorabji, Nono o Vivier, la de Sicarrino, conocido por el uso de sonoridades aisladas, técnicas ampliadas, silencios frecuentes (Angius, 2007; Feneyrou, 2013; Belgiojoso, 2014; Misuraca, 2008, 2018), es un ejemplo más de lo que el musicólogo francés Laurent Feneyrou califica, en términos corbinianos, como «músicas imaginales» (1998: 12-16).

Pero para poder desarrollar esta imaginación sonora es preciso antes alcanzar una sabiduría del silencio. De la voz sutil, que es «el sonido del silencio» (*qól dēmāmāh*), de la tradición judía (1 Reyes 19:12), a los versos de la «Primera Elegía» (vv. 53-54, 57-59) de Rilke (1980: 31) –un mismo silencio absoluto:

Voces, voces (*Stimmen, Stimmen*). Escucha, corazón mío, como sólo los santos alguna vez lo hicieron [...] la voz (*die Stimme*) de Dios. Pero escucha la brisa, el mensaje incesante que surge del silencio (*Stille*).

*Stimmen, Stimme, Stille*: voces del silencio. El indicador de profundidad silenciosa del texto aquí es el acoplamiento, intraducible, de las palabras «Stimme» («voz») y «Stille» («silencio»). Este acoplamiento, clave del poema, destaca la fusión de «voz» y «silencio», que también se refiere a la ósmosis del verbo poético y el silencio, la base de la poesía rilkeana.

Siete siglos antes que Rilke, este silencio primordial así lo había traducido Ibn al-‘Arabī en los versos preliminares del capítulo 392 de las *Futūḥāt* (*apud* Beneito, 2005: 75):

y respecto a aquello que está en Mí,  
y cuyo yacimiento no se encuentra en ningún lugar (*maqām*),  
Nos guardamos silencio (*sukūt*)

Este silencio que sopla a los oídos del poeta, Luigi Nono lo vislumbra en los reflejos y el rumor de las aguas de los canales de «Venecia [que] es un escenario sonoro muy hermoso, una verdadera magia». Nono procura «escuchar la ciudad» en la que nació y vivió, así como los ruidos constantes de la ciudad que enturbian la escucha hasta entretejer «otras posibilidades de escucha», una red de «reverberaciones, resonancias», sonidos que se proyectan, en «la infinidad de articulaciones dinámicas del sonido», «las reverberaciones y los ecos que se superponen a estos sonidos para que ya no distingamos de qué campanario proviene el primer sonido, cómo y dónde se condensan los intercambios de sonidos en todas las direcciones, en la superficie reflectante del agua», a la deriva, hacia la orilla de lo invisible (Nono, 2007: 551, 555-556). «La Forma imaginal del sonido» concebida por el Nono «visionario» (Sotelo, 1997: 28) no es más que la trasposición, a la imaginación sonora, del mundo *imaginal* (*‘ālam al-mitāl, ‘ālam mitālī*) de los grandes gnósticos visionarios del islam, que el compositor veneciano conoció a través de los estudios del insigne islamólogo francés Henry Corbin. En los *marginalia* de los ejemplares que Nono tenía de Corbin encontramos clarificadoras anotaciones (2007: 26, 573). Nono habla de trabajar con la «intuición» de la «gnosis» para llegar a lo «desconocido» (*ibid.*, 558), lo «inaudito», para «escuchar las voces abisales celestes» (*id.*, 681, 683), «Saber escuchar. / También el silencio» (*id.*, 527).

Es sabido que el prestigioso director de orquesta Claudio Abbado, amigo y colaborador de Nono durante muchos años, amaba el silencio común que, a su juicio, destilan las composiciones de Mahler y de Nono. Un silencio que, por ejemplo en el último movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Mahler, va creciendo a medida que la música se va desvaneciendo en lo inaudible, cuando el sonido *in-audito* sustituye a las notas.

## EL MUNDO INTERMEDIO (‘ĀLAM AL-MITĀL) Y LA ESCUCHA EN SUSPENSO

La imaginación puede entenderse en términos psicológicos (Platón, Aristóteles), o de subjetividad trascendental (como en Kant), o bien como mundo objetivo, *mundus imaginalis*, susceptible de percepción visionaria, imaginación creadora y mediadora (Corbin, 1993; *id.*, 1996), como en la epistemología «oriental» del Islam espiritual, el *mundus imaginalis* de Suhrawardī o de Ibn al-‘Arabī, interpretado por Henry Corbin (1964: 3-26; *id.*, 1967: 380-406) y otros importantes estudiosos posteriores (Rahman, 1967: 407-417; Chittick, 1989: 14, 112-126; *id.*, 1998: 331-370; Morris, 1995: 104-109; Bashier, 2004: 75-92; Beneito, 2013: 361-378). Asimismo, algunos filósofos europeos relevantes del pensamiento contemporáneo como Massimo Cacciari (1989: 19; 2009: 290), Giorgio Agamben (1995: 167) y Eugenio Trías (2007: 329, 441) han contemplado en su pensamiento esta geografía intermedia del *mundus imaginalis*. *Metaxis* (μεταξύ, «entre») es una palabra utilizada por Platón para describir la condición de «intermedio», que es una de las características del ser humano. En particular, Platón lo aplicó a la espiritualidad, describiendo su ubicación como algo que se sitúa entre lo humano y lo divino.

Lo «inaudible» es un término que se repite en el conjunto de la obra del gran compositor Luigi Nono, que estaba a la escucha de «lo inaudible o lo inaudito», «lo desconocido, inaudible o invisible nos ilumina», para «escuchar también el silencio» (Gosselin, 1995: 80-88; Belgiojoso, 2014: 74-93; Kuhn, 2016: 180-195; Cisternino, 2021: 289). Nono estaba atento a «otros sonidos que fluyen de la memoria, del oído, de una composición repentina de señales acústicas circundantes». Lejos de ser un sinónimo de la nada, en la obra de nuestro compositor el silencio es la vibración particular de un ausente, su vacía aparición: el Silente. Como es sabido, Luigi Nono estuvo especialmente interesado en las tradiciones orientales, en concreto en las culturas, pensamientos y literaturas sefardí y andalusí, así como en las filosofías y literaturas místicas judía, árabe y persa (Nono, 2007: 26, 573; Impett, 2019: 466). Este interés lo compartía con el filósofo Massimo Cacciari, amigo personal del compositor, ambos venecianos. La atracción de Nono por la cultura islámica en general y andalusí en particular, se manifiesta en la lectura de libros sobre el arte, la caligrafía y la filosofía árabes y persas, entre los que se encuentran dos de Henry Corbin: *L'immagine del tempio* (Turín: Boringhieri, 1983) y el muy anotado *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita* (Milán: Adelphi, 1986). (Nono, 2007: 573).

Este último libro, imprescindible para Nono, abre paso a una interpretación de la última fase compositiva a través del concepto de *mundus imaginalis*, el octavo clima, *Malakūt*, la Tierra del Alma y de las Almas, el *‘ālam mitālī* que Suhrawardī designa con el término persa *nā-kuḡā-ābād*, el país de en ningún lugar de donde proviene el Ángel, «no una utopía, sino un país real, un espacio real, que sin embargo no tiene lugar ni lugar en ningún clima del mundo percibido por los sentidos externos» (Corbin, 1990: 135):

Historia imaginal de Prometeo, geografía imaginal de las islas sin etapas de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, escucha de lo invisible. [...] A la luz del *mundus imaginalis*, Nono leyó la canción de Bellini, el murmullo de los *okémata* de Proclo. Según Sohrevardí, las Esferas celestes emiten sonidos, melodías, líneas vocales que nuestro mundo sublunar no condiciona en modo alguno: «es necesario pues concebir la Imaginación activa, sin que estén condicionadas por vibraciones del aire; constituyen la Forma imaginal del sonido, el sonido tal como existe en estado puro en el *mundus imaginalis*», había subrayado también Nono en su ejemplar de *Corps spirituel et Terre céleste* (113). El encuentro con la realidad suprasensible puede ocurrir al escuchar una voz, sin que el hablante sea visible. Música al margen de lo incorpóreo y lo corpóreo, escuchando una voz que ha borrado todo rastro de su procedencia, el canto invoca el silencio inicial del que procede y en el que recoge su esencia invisible. (Feneyrou, 2003: 778-779)

El proyecto musical de Nono consistía en dar forma al sonido interior, hacer posible una «nueva escucha» (*nuevo ascolto*), «otras escuchas» (*altri ascolti*): «“¡Escuchar aquello que no se puede escuchar!” [...] De forma más general, la composición de una música que quiera hoy restituir posibilidades de escucha infinitas [...]» (Rodeiro, 1996: 104-105).

Desde el comienzo del siglo XX, la aceptación de cada posibilidad tonal como viable desde un punto de vista musical conduce lógicamente a la inclusión del ruido dentro del dominio musical (George Antheil, Edgar Varèse, Pierre Henry), y por último también el silencio (John Cage, Morton Feldman). Se pueden construir puentes hacia otras músicas, en especial las populares y las del Oriente (Kaikhosru Shapurji Sorabji, Giacinto Scelsi, John Cage, Sofiya Gubaidúlina, Claude Vivier) (Jankélévitch, 1976; *id.*, 2005; Finck, 2004; *id.*, 2014; Losseff y Doctor, 2007; Ergal y Finck, 2010; Schneider, 2010: 271-294; Michel, 2010: 295-308). Muchos de los compositores más importantes del siglo pasado fueron personas religiosas y hasta místicas (Anton Webern, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Maxwell Davis), mientras otros tuvieron en realidad vínculos con el esoterismo (Claude Debussy, Erik Satie, Aleksandr Skriabin, Arnold Schönberg) (Sholl y Maas, 2017). Las alusiones al misticismo o al esoterismo son frecuentes en estos compositores. Algunos de ellos, conocidos por sus composiciones microtonales, son compositores muy diferentes, pero que tienen una idea en común: la mágica «creaturalidad» del sonido. Otros se centran en el discurrir del sonido a través de un espacio de múltiples dimensiones (así en el gran experimento sonoro de Nono en *Prometeo*) (Jeschke, 1997).

Las composiciones del Nono tardío sería su clara expresión en el campo de la música clásica contemporánea. De todo ello, *mutatis mutandis*, habla *L'Angelo necessario*. Como señala Cacciari en el «Prólogo» de 1986 a *El Ángel necesario, Icone della Legge* termina con la figura del ángel, y se tornaba necesario, entonces, este libro sobre el mismo (1989: 13). Libro

que se mueve en una dimensión oscilante, como la del οὐ-τόπος, del *mundus imaginalis* tan mentado en *Icone della Legge*, del Ángel: «El Ángel transforma la mirada misma en una mirada del ninguna parte. Al *mundus imaginalis* del que el Ángel es la figura debe corresponder una mirada de la imaginatio.» (1989: 19). Era necesario hablar del Ángel, porque era necesario hacer patente que él es ícono del *ad-verbum*, que «testimonia el misterio en tanto que misterio, transmite lo invisible en tanto que invisible» (1989: 17). *L'Angelo necessario* transita en la huella (anunciada en el cap. 1 de la segunda parte de *Icone della Legge*) de la relación visible-invisible. El ángel es guardián de lo invisible, y la cuestión de angelología no atañe al problema de «traducir» lo invisible en lo perceptible, sino en la posibilidad humana de «corresponder a lo invisible en cuanto tal» (1989: 18): «[...] la secreta armonía de Plotino. Un *mundus imaginalis* de extraordinaria riqueza [...]» (Cacciari, 2009: 290).

Con anterioridad a Luigi Nono, el también compositor y poeta italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) valoraba la «imaginación creadora» en el campo musical y se veía a sí mismo como «un factor más que un compositor», un «intermediario», un «mensajero», un «instrumento de transmisión» entre un mundo y otro, considerando la posibilidad de alcanzar «el conocimiento en la otra vida» (2006: 57, 69, 131, 161, 163, 177, 179, 201). Scelsi contempla la existencia de un «mundo intermedio» (*id.*, 210, 298).

La Imaginación activa, por medio del órgano de percepción trans-sensible, guía, precede, modela, la percepción sensible; por eso transmuta los datos sensibles en símbolos. El mundo de las Ideas-Imágenes, mundo de las formas de aparición y de los cuerpos en estado sutil, mundo intermedio (*‘ālam al-miṭāl*) –al que se refiere nuestra facultad imaginativa (*mundus imaginalis*), mundo de la imaginación (εἰκασία, representación, imagen, conjetura) y no en el sentido profano de la fantasía (φαντασία), de la imaginación creativa (*‘ālam al-ḥayāl*), la imaginación activa o creadora (*quwwat al-ḥayāl*)– es mediador entre el mundo de las puras realidades espirituales del universo del Misterio (*‘ālam al-ḡayb*) –el «sonido primordial» (L. Nono)– y el mundo visible y sensible de la manifestación (*‘ālam al-ṣahāda*); esto es, el *barzahī*, es decir, el *mundo intermedio* dominado por la Imaginación activa (*ḥayāl*), la figuración sensible (*miṭāl*), donde las ideas y las revelaciones se convierten en imágenes sensibles, y donde lo sensible se espiritualiza. El término *ḥayāl* puede usarse como sinónimo de «imaginación» (*miṭāl*) (Chittick, 1989, *s.v.* «imaginal» [*ḥayālī*, *miṭālī*], «imagination» [*ḥayāl*, *miṭāl*]), que en el uso de Ibn al-‘Arabī «designa una realidad o “presencia”» (Chittick, 1989: 117). Henry Corbin nos recuerda que «ese conjunto de universos que nuestros autores designan a veces como el “mundo de Hūrqulyā”, y a veces como el “octavo clima” o el *‘ālam al-miṭāl* [...] el latino *mundus imaginalis*, el mundo “imaginal”, [...] nunca se debe confundir con “lo imaginario”» (1996: 11, cf. 21-22, 31).

El compositor veneciano se apoya en la propia tradición musical:

Como el acorde inicial en Si menor que vuelve a quebrar o a introducir largos silencios... En el tercer acto del *Tristán* [de Richard Wagner], se pueden realmente oír silencios infinitos... [...] ¡Eso es! diría con respecto a *Tristán* que Wagner consiguió efectivamente componer «ultrasonidos»: sonidos no «naturalistas», pero que sin embargo existen: lo inaudible por fin entregado a la escucha. ¡¡¡Ahí radica la magia del *Tristán*!!! (Rodeiro, 1996: 112-113)

Filósofos como el gran místico persa Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī (m. 587/1191), el fundador de la escuela de los *īšrāqīyyūn*, «iluminacionistas» o «teósofos orientales», conciben un cosmos entre el mundo corpóreo (*ālam-i barzah*) y el mundo angélico (*ālam-i qahriya*) – un mundo de formas e «imágenes suspendidas» (*mutul mu'allaqa*), «el mundo de las figuras incorpóreas» (*ālam al-ašbāḥ al-muḡarrada*), o, en un lugar, el «octavo clima» y la ciudad imaginal de Hūrqulyā (Razavi, 1993: 259-283; *id.*, 1997: 78-120, esp. 86-89)–, como la imagen en el espejo, que no pertenecen ni se adecuan al ente material, sino que este último es el lugar donde se manifiestan (1999: 138 [§ 225]; cf. Ziai, 1990).

Cuando Nono titula una de sus composiciones *Il canto sospeso*, para soprano, alto, tenor, coro mixto y orquesta (1956), parece avanzar lo que más tarde, en su último periodo, será su interés por el mundo imaginal de los gnósticos iraníes, de tal forma que el título de esta cantata se nos revela como la transposición del mencionado «mundo de las imágenes suspendidas» (*ālam al-mutul al-mu'allaqa*), de «las formas suspendidas luminosas» (*al-šūwar al-mu'allaqa al-mustanīra*) de Suhrawardī, al campo de la imaginación sonora. Ciertas almas intermedias poseen «figuras suspendidas luminosas» (*al-ašbāḥ al-mu'allaqa al-mustanīra*) cuyos lugares son las esferas (*aflāk*) (Marcotte, 2011: 70). El título, *Il canto sospeso*, puede ser literalmente traducido como «El canto suspendido», aunque la palabra *sospeso* también puede referirse a «flotante» o «interrumpido»: para Nono, la esencia del canto moderno es «una suspensión del sonido en el sonido» (Finck, 2004: 33). *Il canto sospeso* es una cantata magistral en la línea de *A survivor from Warsaw* (*Un superviviente de Varsovia*) de Schönberg, donde «reinaba el silencio» (Feneyrou, 2002).

En el islam, entre el «límite impenetrable» de lo abscondito y el «corazón transparente» del hombre espiritual, se sitúa un *intermundo* que unifica y comunica lo inteligible con lo sensible. Las formas sensibles se vuelven espirituales en el mundo de la «materia inmaterial». El corazón y el oído interior (el oído «hūrqulyāno») (Corbin, 1996: 81-82; Walbridge, 2000: 68-72) han de viajar a través de los grados de la imaginación, desde la más densa y opaca corporeidad hacia la más sutil y diáfana realidad espiritual, desde lo más puramente sensible hasta lo más puramente inteligible (Corbin, 1993: 14).



El mundo del *barzah* (pantalla, límite, intervalo, intermundo), mundo que tiene su existencia en sí mismo, constituye así el *límite* –«como, por ejemplo, la línea que separa la sombra de la luz del sol» (Ibn al-'Arabī, 1972-: I 304.16; cit. Chittick, 1989: 117)– que separa los mundos sensible e inteligible y que al mismo tiempo los une (cf. Corbin 1996: 9 ss., 103 ss.). Gracias a su situación «mediana y mediadora» (*ibid.*, 21) entre el mundo de la divinidad (*lāhūt*) o mundo inteligible puro (*'ālam 'aqlī*) y el mundo sensible (*'ālam ḥissī*) o mundo inferior (*nāsūt*), la conciencia imaginativa del gnóstico recibe a través del mundo del alma (*'ālam-i malakūt*) las manifestaciones del mundo divino. Este «mundo imaginal» (*'ālam al-mitāl*) constituye una Tierra-límite mediana y mediadora, un «istmo» (*barzah*), un entredós o mundo intermedio entre el mundo visible (*'ālam al-šahāda*) de los cuerpos y el mundo de los espíritus, entre lo sensible y lo inteligible puro, entre lo material y lo espiritual. *Al-barzah*, «el istmo», es el universo observado entre los mundos de entidades sin forma (*ma'ānī*) y el mundo de los cuerpos (Ibn al-'Arabī, 1948; versión ampliada en *Futūḥāt* II 128-134; cf. Karbassian, 2018: 86-95).

En palabras de Ibn al-'Arabī, es el mundo imaginable (*al-'ālam al-mitālī*), el mundo de las formas en suspenso (*'ālam al-mitāl al-miqdārī*) (1972-: 3-46). Así, el filósofo y teósofo Mullā Muḥsin Fayḍ Kāšānī (m. 1091/1680) escribe que en este mundo de imágenes arquetípicas: «[...] *Los Espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan* a través de ese mundo y en ese mundo de las Formas imaginables.» (*Apud* Corbin, 1996: 202).

### «LA FORMA IMAGINAL DEL SONIDO»

Así es como Pitágoras, por ejemplo, pudo percibir en la Tierra mística de Hūrqaḳyā la melodía de las Esferas, la música cósmica, es decir, fuera de su cuerpo material y sin los órganos de percepción sensibles. Asimismo, Luigi Nono toma como referencia «la Forma imaginal del sonido», el sonido tal como existe en estado puro en el *mundus imaginalis* (*'ālam al-mitāl*):

Hay un pasaje del libro de Henry Corbin, *Corps spirituel et terre céleste*, en el cual todo esto me parece maravillosamente explicado: «Hay que pensar pues que existen, por ejemplo, sonidos que la Imaginación activa puede percibir perfectamente sin que estén condicionados por las vibraciones del aire; constituyen la Forma imaginal del sonido, el sonido tal como existe en estado puro en el *mundus imaginalis*. Luego existe todo un universo de correspondencias según la imagen del mundo físico [...], o que más bien presupone la integración de la física como tal en la actividad psico-espiritual, pues su fusión en un mundo intermedio supera el dualismo de la materia y el espíritu, de los sentidos y el intelecto. [Corbin, 1996: 113]» (Nono, 2007: 43-44)

La senda sonora de Nono parece, asimismo, orientada hacia la escucha «imaginal» por medio del oído interior, «despertar el oído» (Stenzl, 1986: 2) a los sonidos y melodías de las esferas celestiales, el equivalente de lo que los gnósticos sufíes denominan «el ojo de la Imaginación» (*ʿayn al-ḥayāl*) (Morris, 2005: 146), pero siempre a través de los sonidos del mundo sensible.

Son, según Nono, «cantos silenciosos de otros espacios, de otros cielos». Y eso es lo que caracteriza la estética de Nono: desvelar la espiritualidad de los sonidos en su articulación musical, dar forma a las armonías no perceptibles por los sentidos, hacer audible lo inaudible. La aspiración musical de Nono: hacer posible una nueva escucha (*nuovo ascolto*) al acecho de lo inaudible, otras escuchas (*altri ascolti*), dar forma al sonido más interior.

Ya en el s. III d. de C., el neoplatónico Plotino indicaba en sus *Enéadas* (1, 6, 3): «Por otra parte, las armonías sonoras, puesto que son las ocultas las que producen las manifiestas [...]» (1982-1985: 1:281). Se puede establecer un hilo de continuidad entre el orden armónico preciso de los pitagóricos, las armonías no perceptibles por los sentidos de Plotino, la escucha de lo imaginal con el oído interior de los gnósticos sufíes y «la Forma imaginal del sonido» de Nono. Y eso es lo que caracteriza la estética musical del compositor: desvelar la espiritualidad de los sonidos en su articulación musical, dar forma a las armonías no perceptibles por los sentidos, hacer audible lo inaudible.

En este sentido, el filósofo Massimo Cacciari, al final de su ensayo *Icone della Legge*, evocando seguramente la imaginación sonora que tipifica el último periodo de la música de su amigo Luigi Nono, habla de «polifonías suspendidas» (2009: 347), trasposición de las «imágenes suspendidas» (*mutul mu ʿallaqa*) del mundo imaginal de los místicos visionarios iraníes (Marcotte, 2011: 68-79; Sinai, 2015: 279-297; Van Lit, 2017: 50-55). Nos gustaría citar, por ejemplo, el comentario de Nono sobre *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*: «[...] un nuevo espacio para la música, que enriquece y profundiza la escucha, y que sabe “imaginar” nuevas dimensiones» (2007: 674-675).

La senda sonora del compositor veneciano parece, asimismo, orientada por el oído «iluminado» en el mundo «imaginal»:

Palabras, sonidos, y hasta los ruidos se convierten más allá de su descodificación literal, «imaginal», en ondas, vibraciones, ondulaciones y puedes anularlas en tu silencio interior a menudo tan caóticamente sonoro. ¡Pero hay que saber escucharlo! [...]

Tengo la impresión de ocupar el espacio y los silencios de la iglesia de San Lorenzo, y me esfuerzo también en dejarme ocupar totalmente por ellos... y escuchando todo eso, me esfuerzo por encontrar los sonidos capaces de leer, de revelar ese espacio y esos silencios: los sonidos de los cuales estará hecho *Prometeo*. (Rodeiro, 1996: 108, 109)

El libreto del *Prometeo* incluye textos dispares de Esquilo, Eurípides, Heródoto, Hesíodo, Hölderlin, y Benjamin (cf. Jeschke, 1997; *id.*, 1999: 121-134) (en su mayoría logísticamente inaudible durante la ejecución debido a la deconstrucción característica de Nono), que explora el origen y la evolución de la humanidad, según lo compilado y ampliado por Massimo Cacciari. En el contexto atemporal y visionario Nono, la música y el sonido predominan sobre la imagen y la palabra escrita para formar una nueva dimensión de significado y de «nuevas posibilidades» para la escucha. En *Prometeo*, Nono recurre a un uso singular de la narración, empleado por primera vez pocos años antes, en el cuarteto de cuerda *Fragmente-Stille, an Diotima*. La obra mantiene una relación extraña con el texto de Hölderlin que le da nombre. En puntos concretos de la partitura aparecen fragmentos del poema, pero los textos resultan inaudibles para los espectadores porque no son pronunciados, ni cantados ni recitados. [Allwardt, 2004; Alben, 2017].

El modelo de escritura musical propuesto por Nono desde mediados de los años setenta, y muy particularmente desde *Fragmente-Stille, an Diotima*, sufriría tal grado de depuración que evolucionaría, en obras como los *Post-Præ-Ludium*, hacia una disolución final. La búsqueda de otro modo de escucha apunta también a la necesidad de aprender a oír «risonanze erranti» (resonancias errantes), un laberinto de sombras, un no-lugar (*lā-makān, ḡāyi bī-ḡā* = u-topía) de lo audible y lo inaudible (Angius, 2022: 139-143), hasta llegar incluso a la no presencia de sonido, «saber escuchar también el silencio» (Nono, 2007: 676-677).

[En *Risonanze erranti* (1987)] el silencio es el elemento hermético pero también la piedra angular de toda la obra, en el sentido de que los fragmentos quedan suspendidos en el vacío, espaciados por conos de sombra acústicos, ectoplasmas resonantes e inefables; quizás más que en ningún otro lugar, el silencio se convierte en oxígeno necesario para la supervivencia temporal del sonido. En algunos casos, las distintas duraciones de los silencios sirven para crear expectación, contraste, interioridad de la escucha. (Angius, 2022: 140)

Así ocurre en el *Stasimo primo*, durante el cual, en varias ocasiones, es necesario escuchar cuando no hay nada que oír. Las pausas no sólo interrumpen fragmentos sonoros, sino que establecen cesuras entre los sonidos (Jeschke, 1997: 167). En la conversación que el musicólogo Enzo Restagno mantuvo con nuestro compositor veneciano, celebrada en Berlín en 1987, asocia esta característica de la música de Nono con una idea de Hölderlin: la teofanía del crepúsculo, en el que los dioses absolutamente invisibles pueden ser percibidos sólo por los poetas. El poeta se convierte así en el mediador entre una realidad desaparecida y otra realidad que todavía no existe (Nanni y Schmusch, 2004: 96).

En su análisis indispensable al *Kitāb Hikmat al-Iṣrāq* (*Libro de la Teosofía oriental*, §§ 256-258) de Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī, el erudito y poeta persa Quṭb al-Dīn Šīrāzī (m. 710/1311) comenta:

... Las Esferas celestes emiten sonidos que no están provocados por algo que existe en nuestro mundo sublunar. [...] Pitágoras contó que su alma se había elevado hasta el mundo superior. Gracias a la pureza de su ser y a la adivinación de su corazón, había escuchado las melodías de las Esferas y las sonoridades producidas por los movimientos de los astros, al mismo tiempo que percibía la discreta resonancia de las voces de sus Ángeles. Volvió después a su cuerpo material, y lo que había escuchado determinó las relaciones musicales y perfeccionó la ciencia de la música. (*Apud* Corbin, 1996: 156-157)

De hecho, hay evidencia positiva de la existencia de tales sonidos en la experiencia de los místicos, quienes escuchan sonidos que otros no escuchan. Obviamente, tales sonidos no son causados por vibraciones en el aire o en el cerebro, sino que son la «imagen» (*miṭāl*) de los sonidos en el Mundo de la Imagen. Entre esos místicos estaba el propio Pitágoras [...]. (Walbridge, 2000: 71)

Las propias experiencias místicas de Suhrawardī, tal y como por lo general se deducen de sus escritos, eran fundamentalmente visuales, es decir, que eran percibidas con el ojo interior (*dāda-yi andarūnī*). Sin embargo, él toma en cuenta la música que se escucha con el oído interior (Corbin, 1971-1972: II:281-282; IV, índice *s.v. samāʿ*), pues dice: «Así se puede concebir que haya en las Esferas celestes sonidos y melodías que no estén condicionados en absoluto por el aire ni por una sacudida vibratoria. Y no podemos imaginarnos que haya melodías más deleitables que sus melodías [...]» (*Kitāb Hikmat al-Iṣrāq*, §§ 256-258; *apud* Corbin, 1996: 157). Se trata, de Suhrawardī a Nono, de «la forma imaginal del sonido» (Suhrawardī, 1999: 154). Durante el *samāʿ*, Suhrawardī dice en la *Risāla fī ḥālat al-tufūliyya* (*La epístola sobre el estado de infancia*), § 15:

El alma priva al oído musical [exterior] de su función auditiva, y ella escucha directamente por sí misma. Es entonces cuando ella escucha en el otro mundo, pues tener la percepción auditiva [interior] del otro mundo ya no es asunto del oído musical. (1976: 404)

Lo cual quiere decir que la música que se escucha en ese estado, la música celeste (*āsimānī*) o angélica (During, 1989: 517) no guarda el menor parecido con la música corriente (During, 1988: 46). En su tratado alegórico en persa titulado *Rūzī bā ḡamāʿat-i ṣūfīyān* (*Un día, con un grupo de sufíes*), § 12, encontramos un comentario sobre los sentidos espirituales interiores:

— *El šayḥ*: [...] Si oye algo, que lo escuche a través de la audición interior. [...] Cuando se ha alcanzado este estado espiritual, puede contemplar continuamente el secreto de los Cielos espirituales (*sirr-i āsmān-hā*, lo esotérico o el *Malakūt* de los cielos). En todo momento, él está en comunicación con el mundo suprasensible. (1976: 376)

La visión exterior (*dāda-yi zāhir*) a la que alude Suhrawardī, es lo que Ibn al-'Arabī, y tantos sufíes, refieren como las cosas que percibimos con nuestros ojos sensoriales, o nuestra «vista» (*baṣar*), mientras que la visión interior (*dāda-yi andarūnī*) del Šayḥ al-Išrāq (el «maestro de la teosofía oriental»), es lo que nuestro místico andalusí considera los lugares superiores de la visión, las cosas que percibimos por medio de la facultad interior, espiritual, denominada «visión interna» (*baṣīra*), «descubrimiento o develación» (*kašf*) y «degustación» (*dawq*). El órgano por medio del cual un ser humano percibe las cosas invisibles y superiores es el corazón (ár. *qalb*; per. *dil*). Incluso el propio Dios puede ser visto con el corazón, y en su comentario el Šayḥ a menudo nos recuerda el famoso hadiz: «Ni Mis cielos ni Mi tierra me abarcan, pero el corazón de Mi siervo fiel sí Me abarca». (Chittick, 2003: 132). Lo mismo podemos afirmar del concierto espiritual (*samā'*), el oratorio interior de lo inaudible, pues el *samā'* del alma no tiene sonido ni letras, es una música puramente interior, música callada.

Dentro de la tradición espiritual persa, en la misma sintonía de Suhrawardī, Maḥmūd Šabistarī, en su poema místico *Gulšan-i rāz* (*El jardín del misterio*), afirma que en cada acorde que los sufíes escuchan del músico les llega el arrobamiento del mundo invisible (2008: 82):

con cada melodía que ha escuchado del trovador,  
le ha llegado un nuevo rapto del otro mundo,  
el *samā'* del alma no tiene sonido ni letras,  
en cada una de sus partituras oculta miles de secretos.

Por consiguiente, el mensaje de la música, como el sentido de lo que se lee, es recibido por la facultad imaginativa, tras lo que el vehículo físico deja de ser necesario. Teniendo esto en consideración, no sorprende el que, en el siglo XI en Iraq, para la comunidad de los Iḥwān al-Šafā', los Hermanos de la Pureza, se pudiera prescindir completamente del sonido físico (Shiloah, 1964: 152-153; Wright, 2011).

## LA EXTINCIÓN DE LA AUDICIÓN

Entre los místicos persas que practicaron con asiduidad lo que se denomina el *samā'*, el concierto espiritual, el oratorio, está el gran maestro persa Rūzbihān Baqlī Šīrāzī (m. 606/1209), compatriota de Ḥāfiz de Šīrāz, al que precede en unos dos siglos y con el que le

unen numerosas afinidades. Sin embargo, al final de su vida, vemos a Rūzbihān abstenerse de la práctica de la audición musical; no necesitaba ya la mediación de sonidos sensibles; escuchaba *los sonidos inaudibles* en una música puramente interior (Corbin, 1971-1972: 3:29). Es su vida entera la que ejemplifica así esta estructura de la audición musical. A uno de sus familiares que le preguntaba las razones de esta abstención, el Šayḥ Rūzbihān respondió:

Ahora, es Dios mismo en persona quien me ofrece su concierto (o Dios mismo en persona quien es el oratorio que yo escucho). Por eso me abstengo de escuchar todo lo que ofrece a mis oídos cualquiera que no sea él (o cualquier otro concierto que no sea él). (Corbin, 1971-1972: III:29; *id.*, 2005: 135)

En su ensayo «Del sentido musical de la mística persa», Henry Corbin comenta de esta audición:

Al término de la experiencia de toda una vida, en el momento en que el oído del corazón, el del hombre interior, se vuelve indiferente a los sonidos del mundo exterior, he aquí en efecto que escucha sonoridades que jamás escuchará el hombre disperso, fuera de sí, arrancado a sí mismo por las ambiciones de este mundo. Lo que el oído del corazón percibe entonces son unas sonoridades, una música que algunos privilegiados han percibido también en este mundo, desde más allá de la tumba, hasta el punto de que el tabique opaco se convertía para ellos en pura transparencia. (Corbin, 2005: 135-136)

Para Šayḥ Rūzbihān, el silencio (*samt*, *ḥamūšī*) es sabiduría, la sabiduría silenciosa a la que hace referencia Pierre Hadot. Tal como bien resume Paul Ballanfat en su prefacio a dos tratados de Rūzbihān, en concreto a un capítulo de la *Risālat al-quds* (*Tratado de la santidad*) titulado «Exposición de la audición espiritual [*samā*]», «la música es un arte de la ausencia»:

La música es una verdadera educación como explica Rūzbihān enumerando los pasos que se deben dar para alcanzar su significado. Cada peregrino del camino escucha según su propia aspiración. Es extraña la descripción que hace Rūzbihān de la especificidad de la audición propia de cada grado alcanzado. Así el aspirante al amor escucha privado de alma, los que están animados por el deseo están privados de inteligencia, y así hasta las personas de intimidad que están privadas de espíritu [§ 104]. Entendemos por esta extrañeza que la audición está condicionada por la ausencia. Hay que estar privado de inteligencia para acceder a los principios de la audición, privado del corazón después, etc. En resumen, la música es un arte de la ausencia, una educación en la privación y la renuncia; en esta verdad, esa escucha en la que el oyente y el músico son uno, es una ascesis. La meta es lograr despojarse para permitir que el discurso de Dios sea retenido en la propia soledad. El arte de la música es proyectar al oyente más allá de lo audible, más allá de la presencia, incluso más allá de la presencia misma. Por eso, nos dice Rūzbihān,

⋮

el oír es estupor sobre estupor, oír del más allá del oír. Es el arte de dejar acontecer el silencio que queda en el seno mismo de lo audible, de hacer brotar la muerte en el seno del puro fluir temporal que es la existencia, ese discurso sin fin. (2000: 93)

Llevando esta reflexión al mundo contemporáneo, en similares términos se expresa el pianista, poeta y escritor Alfred Brendel (2013: 123):

El silencio es el fundamento de la música. Lo hallamos antes, después, dentro de, debajo de y detrás de la música. Algunas piezas surgen del silencio o vuelven a él.

Sin embargo, el silencio es también el fundamento de cada concierto, o debería serlo. Existe un anagrama en inglés (*listen = silent*) que equipara audición y silencio.

## **PALABRAS FINALES**

Pertrechados con el concepto de mundo de las imágenes, estamos en condiciones de realizar una aproximación inteligente al viejo mito del ascenso a través de las esferas y de la música que allí se escucha (Godwin, 2000: 78 ss.; *id.*, 2009).

Hemos visto que la lírica (Hölderlin, Rilke, Bonnefoy, Jaccottet) no es menos sensible a la escucha de lo inaudible, siendo la poesía la expresión imaginal del mundo intermedio: inmaterial en su materialidad y material en su inmaterialidad.

Todos los compositores representantes de la imaginación sonora (A. Scriabin, K. Sh. Sorabji, G. Scelsi, L. Nono, S. Gubaidúlina, C. Vivier) comparten la intuición fundamental que Platón heredó de la escuela pitagórica: hay algo musical en el cosmos y algo cósmico en la música. En particular, nuestra armonía musical refleja la armonía cósmica. Algunos afirman haber escuchado esta última, aunque sólo cuando el mundo material ha quedado atrás, en la visión, el sueño o el trance iniciático.

En resumen, podemos concluir que, tanto en la música de Luigi Nono como en el pensamiento de Massimo Cacciari, el *mundus imaginalis* –*‘ālam al-miṭāl* (*mundus imaginalis*) del sufismo y el *‘olām ha-demūt* de los cabalistas judíos (Idel, 1988: 73-89 y, sobre todo, 75; *id.*, 2005, índice *s.v.* «sufismo»; Wolfson, 1994: 61-62, 280), el reino de la imaginación activa (heb. *dimyōn*), «imagen; *ibid.*, índice *s.v.* *dimyon*), «la intención del corazón» (*karwānāt ha-lēb*), la contemplación mística y la visión (Wolfson, 1994: 147-148)– constituye un istmo o intermundo (ár. *barzah*) mediador entre el mundo inteligible y el sensible que permite –por medio del «ojo del corazón» (*cordis oculis*: ár. *‘ayn al-qalb*; per. *čašm-i dil*; heb. *‘ein ha-lēb*) (Wolfson, 1994: 170-171; Subtelny, 2002: 137-140), el corazón interior (*al-qalb al-ḥaqīqī*), «la visión interior



del corazón» (*baṣīrat-i qalbiyyi*), de «la comprensión del corazón» (heb. *be-ʾōbanta de-libba*) la «contemplación por medio del corazón» (heb. *hawwānāt ha-lēb*) o «la visión del corazón» (ár. *al-ruʿya bi-l-qalb*)— la visión sutil (*latīf*) de lo invisible o la escucha sutil de lo inaudible.

Y está asimismo todo lo invisible, lo inaudible, todo lo que no aporta como prueba más que el testimonio personal de la existencia del mundo sutil.

[...] («Lo invisible de un cuadro, lo inaudible de una sinfonía») que no son simplemente el mensaje del artista, sino que han sido transferidos por él a esa obra, tras haberlos recibido él mismo de «el Ángel». (Corbin, 1993: 60, 342)

Luigi Nono aspiraba a una música puramente interior. Massimo Cacciari la definió a través del subtítulo por él propuesto para la ópera *Prometeo* del compositor veneciano: *tragedia dell'ascolto*. El *ālef* inaudible, «al silencio del canto, al canto del silencio» (Cacciari, 2009: 191) de la mística judía (Wolfson, 2002: 135-161), los sonidos inaudibles en una música puramente interior, pues éste es el sentido musical de la mística persa —«escuchar lo inaudible» (Corbin 1971-1972: 3:104). «Luego me dijo: “Las letras son Moisés y el *alif* [que no se pronuncia = el *ālef* inaudible] es el cayado” [Ibn al-ʿArabī simboliza el silencio con el cayado porque éste es ‘silente’]» (Ibn al-ʿArabī, 1994: 53). «Hacer resonar» (*intonare*) el silencio, «*infra-canto*», «“sonido *cero*” [*hamza*] [cf., en la música de Salvatore Sciarrino, el “sonido-cero” que contiene todos los otros (Feneyrou, 2013: 75), pura apertura de la faringe, preparación previa de toda enunciación, silencioso *fiat* del sujeto hablante [...] el verdadero *ʿayn* [entidad] original» (Massignon, 2005: 313). Como el acorde inicial en *Si menor* que vuelve a quebrar o a introducir largos silencios en el tercer acto del *Tristán* de Richard Wagner, un silencio continuo, silencios infinitos, ultrasonidos... En definitiva, lo inaudible —a través del *mundus imaginalis*— por fin entregado a la escucha. Atenta audición sutil bajo las aguas insondables de los canales.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Alben, C. (2017): *Sprache und Neue Musik. Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono*. Friburgo de B.; Berlín; Viena: Rombach.
- Allwardt, I. (2004): *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*. Berlín: Kulturverlag Kadmos.
- Angius, M. (2007): *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*. Roma: Rai Libri.
- Angius, M. (2022): *Riverberazioni. Suoni e controsuoni del Novecento*. Padua: Il Poligrafo.
- Arberry, A. J. (1950): *Sufism. An Account of the Mystics of Islam*. Londres: George Allen and Unwin.
- 'Aṭṭār, F. (1342 h.š./1963): *Mantiq al-tayr*. Ed. S. Gawharīn. Teherán.
- 'Aṭṭār, F. (1375 h.š./1996): *Muḥtār-nāma: maǧmū'a-i rubā'yyāt ātār-i Farīd al-Dīn 'Aṭṭār-i Nišāpūrī*. Ed. M. R. Šafī'i-Kadkanī. 2.<sup>a</sup> ed. Teherán.
- 'Aṭṭār, F. (2015): *El lenguaje de los pájaros [Mantiq al-tayr]*. Madrid: Alianza.
- Bashier, S. H. (2004): *Ibn al-'Arabī's Barzakh. The Concept of the Limit and the Relationship between God and the World*. Albany: SUNY Press.
- Belgiojoso, R. (2014): "Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino", *Lettere Italiane*, 66, 1, pp. 74-93.
- Beneito, P. (2005): *El lenguaje de las alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn 'Arabī*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Beneito, P. (2013): "El viaje hermenéutico por las ínsulas de la imaginación: reflexiones acerca del intermundo (*barzakh*) y la polivalencia de la imagen-símbolo a partir del pensamiento de Ibn 'Arabī", en L. López-Baralt (ed.) y B. Cruz Sotomayor (coord.), *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*. Madrid: Trotta, pp. 361-378.
- Blanchot, M. (2007): *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*. Madrid: Arena Libros.
- Brendel, A. (2013): *De la A a la Z de un pianista. Un libro para amantes del piano*. Barcelona: Acantilado.
- Buḥārī, M. M. (1363/1984): *Šarḥ al-ta'arruf li-madḥab al-taṣawwuf*. Teherán: Asāṭīr.
- Cacciari, M. (1989): *El Ángel necesario*. Madrid: Visor.
- Cacciari, M. (2009): *Íconos de la Ley*. Buenos Aires: La Cebra.
- Chittick, W. C. (1989): *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-'Arabī's Metaphysics of Imagination*. Albany: SUNY Press.

- Chittick, W. C. (1998): *The Self-Disclosure of God. Principles of Ibn al-‘Arabī’s Cosmology*. Albany: SUNY Press.
- Chittick, W. C. (2003): *Mundos imaginales. Ibn al-‘Arabī y la diversidad de las creencias*. Madrid: Mandala.
- Cisternino, N. (2021): *Luigi Nono Caminantes. Una vita per la musica. Intrecci e testimonianze*. Padua: Il Poligrafo.
- Corbin, H. (1964): “*Mundus Imaginalis* ou l’imaginaire et l’imaginal”, *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, VI, pp. 3-26.
- Corbin, H. (1967): “Le songe visionnaire en spiritualité islamique”, en R. Caillouis y G. E. von Grunebaum (dir.), *Le rêve et les sociétés humaines*. París: Gallimard, pp. 380-406.
- Corbin, H. (1971-1972): *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*. 4 t. París: Gallimard.
- Corbin, H. (1993): *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabī*. Barcelona: Destino.
- Corbin, H. (1990): *L’Iran et la philosophie*. París: Fayard.
- Corbin, H. (1996): *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela.
- Corbin, H. (2005): *El imam oculto*. Madrid: Losada.
- During, J. (1988): *Musique et extase. L’audition mystique dans la tradition soufie*. París: Albin Michel.
- During, J. (1989): *Musique et mystique dans les traditions de l’Iran*. París; Teherán: Institut Français de Recherche en Iran.
- Ergal, Y.-M. y Finck, M. (comps.) (2010): *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Feneyrou, L. (1998): “Musiques imaginales”, *Avidi Lumi*, 4, pp. 12-16.
- Feneyrou, L. (2002): *Il canto sospeso de Luigi Nono. Musique & analyse*. París: Michel de Maule.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2003): *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle*. París: Publications de la Sorbonne.
- Feneyrou, L. (Dir.) (2013): *Silences de l’oracle. Autour de l’œuvre de Salvatore Sciarrino*. París: Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Feneyrou, L. (2021): *Luigi Nono, Fragmente-Stille, an Diotima*. Ginebra: Contrechamps.
- Feuillebois-Pierunek, È. (2006): “Mystical Quest and Oneness in the *Mukhtār-nāma* Attributed to Farīd al-Dīn ‘Attār”, en L. Lewisohn y Ch. Shackle (eds.), *‘Attār and the Persian Sufi Tradition. The Art of Spiritual Flight*. Londres; Nueva York: I. B. Tauris; The Institute of Ismaili Studies, pp. 309-329.
- Finck, M. (2004): *Poésie moderne et musique. «Vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*. París: Honoré Champion.

- Finck, M. (2014): *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien penseur*. París: Honoré Champion.
- Fouchécour, Ch.-H. de (2006): “De la voix de l’ange à la langue sans mots: l’écoute silencieuse en poésie persane”, en C. Kappler y R. Grozelier (eds.), *L’inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*. Colloque international tenu en Sorbonne du 22 au 25 mai 2002 sous la direction de Claire Kappler. París: L’Harmattan, pp. 377-384.
- Godwin, J. (2000): *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Paidós.
- Godwin, J. (2009): *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Girona: Atalanta.
- Gosselin, G. (1995): “Le silence comme matériau premier de la composition du Quatuor à cordes de Luigi Nono”, *Les Cahiers du CIREM*, 32-33-34: *Musique et silence*, pp. 80-88.
- Hadot, P. (2006): *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Hadot, P. (2007): *Wittgenstein y los límites del lenguaje* seguido de: *Una carta de Élisabeth Anscombe*. Valencia: Pre-Textos.
- Hujwārī, ‘A. al- (1936 [1911]): *Kashf al-Mahjūb, “The Revelation of the Veiled”*. *An Early Persian Treatise on Sufism*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres: E. J. W. Gibb Memorial Trust.
- Ibn al-‘Arabī, M. (1948): *Iṣṭilāḥāt al-ṣūfiyya*, en *Rasā’il Ibn al-‘Arabī*. Hyderabad-Decan: Dā’irat al-Ma’ārif al-‘Uṭmaniyya.
- Ibn al-‘Arabī, M. (1972-): *Futūḥāt al-makkiyya*, al-. El Cairo, 1911. Reimpr. Beirut: Dār Ṣādir, s.d. El Cairo: Al-Ḥay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb.
- Ibn al-‘Arabī, M. (1994): *Las Contemplaciones de los Santos Misterios y las Ascensiones de las Luces Divinas (Maṣāhid al-asrār al-quḍsiyya wa-maṭālī’ al-anwār al-ilāhiyya)*. Ed. y trad. S. Ḥakīm y P. Beneito. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Ibn al-‘Arabī, M. (1998): *Le Livre des Chatons des Sagessees [Fuṣūṣ al-ḥikam]*. 2 t. Beirut: Al-Bouraq.
- Idel, M. (1988): *Studies in Ecstatic Kabbalah*. Albany: SUNY Press.
- Idel, M. (2005): *Cábala. Nuevas perspectivas*. Madrid: Siruela.
- Impett, J. (2019): *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Abingdon; Nueva York: Routledge.
- Izutsu, T. (1997): *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*. 2 vols. Madrid: Siruela.
- Jaccottet, Ph. (1996): *La Seconde Semailson. Carnets, 1980-1994*. París: Gallimard.
- Jankélévitch, V. (1976): *De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l’instant*. París: Plon.

- Jankélévitch, V. (2005): *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jeschke, L. (1997): *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Jeschke, L. (1999): “Simultaneität als Kompositionsprinzip. Studien zu ‘Prometeo’”, en G. Borio, G. Morelli y V. Rizzardi (eds.), *La nuova ricerca sull’opera di Luigi Nono*. [Florenca]: Leo S. Olschki, pp. 121-134.
- Jurjānī, ‘A. al-. (1994): *Kitāb al-Ta’rīfāt*. Trad. M. Gloton. Teherán: Presses Universitaires d’Iran.
- Karbassian, M. (2018): “The Meaning and Etymology of *Barzakh* in Illuminationist Philosophy”, en A. Gheissari, A. Alwishah y J. Walbridge (comp.), *Illuminationist Texts and Textual Studies. Essays in Memory of Hossein Ziai*. Leiden; Boston: Brill, pp. 86-95.
- Keshavarz, F. (1998): *Reading Mystical Lyric. The Case of Jalal al-Din Rumi*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Kuhn, B. (2016): “The Silence of an Elephant: Luigi Nono’s *Al Gran Sole Carico d’Amore* (1975)”, en W. Wolf y W. Bernhardt (ed.), *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden; Boston: Brill, pp. 180-195.
- Lewis, F. D. (2000): *Rumi. Past and Present, East and West. The Life, Teaching and Poetry of Jalāl al-Din Rumi*. Oxford; Boston: Oneworld.
- Lie zi. (1987): *El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona: Kairós.
- Lorenz, O. (1989): *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Losseff, N. y Doctor, J. (Eds.) (2007): *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Hampshire; Burlington, VT: Ashgate.
- Marcotte, R. D. (2011): «Suhrawardī’s Realm of the Imaginal», en *Ishraq: Islamic Philosophy Yearbook* 2. Moscú: Vostochnaya Literatura Publishers, pp. 68-79.
- Metzger, H. K. (1981): “Wendepunkt Quartett?”, *Musik-Konzepte*, 20, pp. 93-112.
- Meyerovitch, E. (de Vitray-). (1972): *Mystique et poésie en Islam. Djalāl-ud-Dīn Rūmī et l’ordre des derviches tourneurs*. París: Desclée de Brouwer.
- Michel, P. (2010): «Le silence comme élément concret ou symbolique de la composition musicale depuis Anton Webern dans les pays germaniques», en Y.-M. Ergal y M. Finck (comps.), *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 295-308.
- Misuraca, P. (2008): *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*. Palermo: Unda Maris.
- Misuraca, P. (2018): *Il suono, il silenzio, l’ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*. Roma: Neoclassica.

- .....
- Massignon, L. (2005): *Palabra dada*. Madrid: Trotta.
- Morris, J. W. [en línea]: “Divine ‘Imagination’ and the Intermediate World: Ibn ‘Arabī on the *Barzakhi*”, en *Postdata 2* (1995), <http://hdl.handle.net/2345/2208> [Consultado: 01/12/2021].
- Morris, J. W. (2005): *The Reflective Heart. Discovering Spiritual Intelligence in Ibn ‘Arabi’s Meccan Illuminations*. Louisville, KY: Fons Vitae.
- Nanni, M. y Schmusch, R. (Eds.) (2004): *Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno, Berlin März 1987*. Hofheim: Volke.
- Nono, L. (2007): *Écrits*. Ginebra: Contrechamps.
- Pau, A. (2007): *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid: Trotta.
- Pau, A. (2016): *Rilke y la música*. Madrid: Trotta.
- Plotino (1982-1985): *Enéadas*. Trad. J. Igal. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Rahman, F. (1967): “Le rêve, l’imagination et ‘Alam al-Mithāl”, en R. Caillois y G. E. von Grunebaum (dir.), *Le rêve et les sociétés humaines*. París: Gallimard, pp. 407-417.
- Razavi, M. A. (1993): “The Significance of the Suhrawardī’s Persian Sufi Writings in the Philosophy of Illumination”, en L. Lewisohn (ed.), *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*. Londres: Khaniqahi Nimatullahi, pp. 259-283.
- Razavi, M. A. (1997): *Suhrawardī and the School of Illumination*. Londres: Curzon Press.
- Restagno, E. (Ed.) (1987): *Nono*. Turín: Edizioni di Torino.
- Rilke, R. M. (1980): *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen.
- Rilke, R. M. (1994a): *Nuevos poemas II (La otra parte de los Nuevos poemas)*. Madrid: Hiperión.
- Rilke, R. M. (1994b): *Poemas franceses*. Madrid: Pre-Textos.
- Rilke, R. M. (2001): *El libro de las imágenes (Das Buch der Bilder)*. Madrid: Hiperión.
- Rodeiro, M. (Dir.) (1996): *Luigi Nono. Caminante ejemplar*. [Santiago de Compostela]: Centro Galego de Arte Contemporánea; Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Comunicación Social.
- Rūmī, Ḡ. (1336/1957): *Kullīyyāt-i Šams yā dīwān-i kabīr*. Ed. B. Z. Furūzānfar. 10 t. en 9 vols. Teherán: Intišārāt-i Dānišgāh-i Tehran (se cita el número de poema).
- Ruspoli, S. (2000): *Le livre des théophanies d’Ibn ‘Arabī [Kitāb al-tağalliyāt]*. París: Cerf.
- Russomanno, S. (2017): *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*. Madrid: Fórcola.
- Russomanno, S. [en línea]: «Revolucionario es el oído (30 años de la muerte de Luigi Nono)», en *Scherzo* (08/05/2020), [Scherzo | Revolucionario es el oído \(30 años de la muerte de Luigi Nono\)](#) [Consultado: 01/12/2021].
- Rūzbihān Baqlī Šīrāzī (2000): *L’itinéraire des esprits suivi du Traité de la sainteté*. París: Les Deux

Océans.

Ryckmans, P. (1993): “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, *El paseante*, 20-22, pp. 130-142.

Scelsi, G. (2006): *Les anges sont ailleurs*. Arlés: Actes Sud.

Schneider, M. (2010): “*A silentio ad silentium*. Essai d’une typologie des silences dans la musique du début du xx<sup>e</sup> siècle”, en Y.-M. Ergal y M. Finck (comps.), *Écriture et silence au xx<sup>e</sup> siècle*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 271-294.

Segalen, V. (1974): *Estelas*. Madrid: Visor.

Shabestari, M. (2008): *El jardín del misterio [Gulšan-i rāz]* [incluye: Comentario según Moḥammad Lāhiyī]. Ed. Dr. J. Nurbakhsh; trad. M. Piruz y C. Diego. Madrid: Nur.

Shiloah, A. (1964): “L’épître sur la musique des Ikhwan al-Safa”, *Revue des Études Islamiques*, XXXII, pp. 125-162.

Sholl, R. y Maas, S. van (Eds.). (2017): *Contemporary Music and Spirituality*. Londres; Nueva York: Routledge.

Sinai, N. (2015): “Al-Suhrawardī on Mirror and Suspended Images (*muthul mu‘allaqa*)”, *Arabic Sciences and Philosophy*, 25, pp. 279-297.

Smoje, D. (2003): “L’audible et l’inaudible”, en J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1: *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*. [Arlés]: Actes Sud; Cité de la musique, pp. 283-322.

Sotelo, M. [en línea]: “Luigi Nono o ‘el dominio de los *infiniti possibili*’”, en *Quodlibet. Revista de especialización musical* 7 (1997), [Luigi Nono o el dominio de los “infiniti possibili” \(uah.es\)](http://www.uah.es/~quodlibet/luigi_nono_o_el_dominio_de_los_infiniti_posibili.htm) [Consultado: 01/12/2021].

Stenzl, J. (1986): *Luigi Nono: Fragments—Silence, A Diotima*. Libreto del DC, Deutsche Gramophon, 415 513-2.

Subtelny, M. E. (2002): *Le monde est un jardin. Aspects de l’histoire culturelle de l’Iran médiéval*. París: Association pour l’Avancement des Études Iraniennes.

Suhrawardī, Sh. (1976): *L’Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. [S.l.]: Fayard.

Suhrawardī, Sh. (1999). *The Philosophy of Illumination [Hikmat al-ishrāq]*. Ed. crítica y trad. J. Walbridge y H. Ziai. Provo: Brigham Young University Press.

Trías, E. (2007): *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.

Van Lit, L. W. C. (2017): *The World of Image in Islamic Philosophy. Ibn Sīnā, Suhrawardī, Shahrzūrī, and Beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Walbridge, J. (2000): *The Leaven of the Ancients. Suhrawardī and the Heritage of the Greeks*. Albany: SUNY Press.

⋮

Wittgenstein, L. (2009): *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Madrid: Gredos.

Wolfson, E. R. (1994): *Through a Speculum That Shines. Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*. Princeton: Princeton University Press.

Wolfson, E. R. (2002): “Before Alef/Where Beginnings End”, en A. Cohen y S. Magid (eds.), *Beginning/Again: Towards a Hermeneutics of Jewish Texts*. Nueva York: Seven Bridges Press, pp. 135-161.

Wright, O. (Ed. y trad.) (2011): *On Music. An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5 (Epistles of the Brethren of Purity)*. Oxford; Londres: Oxford University Press; The Institute of Ismaili Studies.

Ziai, H. (1990): *Knowledge and Illumination. A Study of Suhrawardī's “Ḥikmat al-Ishrāq”*. Atlanta: Scholars Press.

